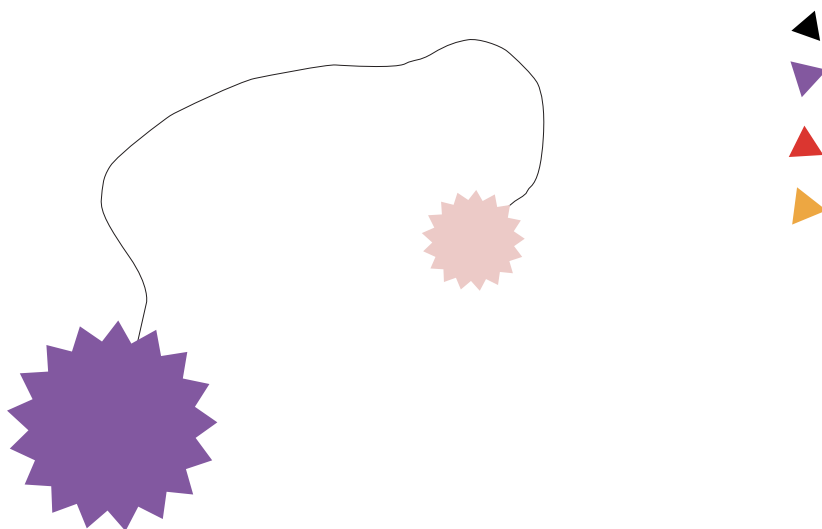


CONFLICT AS A CATALYST FOR CHANGE

Conference Proceedings of the Doctoral Study Programme



KONFLIKTS KĀ PROCESU KATALIZATORS

2023. gada Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras starptautiskās zinātniskās konferences VI rakstu krājums

**The 6th International Conference Organized by the Doctoral Program
at the Art Academy of Latvia, June 15–16, 2023
Conflict as a catalyst for change**

Compiled by Ojārs Spārītis, Dr. habil. art. and Agita Gritāne, PhD

Conference program committee:

Kristaps Zariņš, PhD

Rector of the Art Academy of Latvia

Ojārs Spārītis, Dr. habil. art.

Director of Doctoral Study Program of Art Academy of Latvia

Agita Gritāne, PhD

Vice Rector for Research of Art Academy of Latvia

Peer reviewed by:

Simon Mc Keown, PhD

Head of Art at Marlborough College, United Kingdom

George Siarov, PhD

Head of the Consulting Committee, a member of the Vienna Scholarly Society

Barbara Uppenkamp, PhD

Scholarly editor at Institut für Kunst- Design- und Medienwissenschaften (IKDM),
Muthesius University of Fine Arts and Design, Kiel, Germany

In case of re-publishing, permission from the Art Academy of Latvia is required.

If quoted, the reference to the edition is compulsory.

Editor-in-chief of the volume: Ojārs Spārītis, Dr. habil. art.

Editor: Aleksejs Taube, Dr. phil.

Design and layout editor: Kintija Elīna Karaša, Kristians Fukss

Publisher: Art Academy of Latvia

Collection of Scientific Articles has been approved in accordance with the decision of the
Research Council of the Art Academy of Latvia on May 22, 2024

The Conference Conflict as a catalyst for change was supported by Signet Bank, Riga, Latvia

© Authors of articles, 2023

ISBN 978-9934-630-07-1
Latvijas Mākslas akadēmija, 2024


**SIGNET
BANK**

CONTENTS | SATURS

Ojārs Spārītis, Agita Gritāne Preface / Priekšvārds	3	Karolina Rimkute Visual Resistance to the Everyday: Mapping Conflict in Punk Aesthetics	97
Skaidrīte Lasmane The Paradoxical Discourse of the Ethics of War Kara ētikas paradoksālais diskurss	11	Guntars Gritāns Conflict in the Art of Biruta Delle Konflikta klātbūtne gleznotājas Birutas Delles mākslā	109
Līga Vēliņa Virtual Reality Technology as a Tool for Learning History: The Conflict and Coexistence of Virtual and Physical Reality Apgūt caur empātisku pieredzi: vēstures reprezentācija ar virtuālās realitātes tehnoloģijas palīdzību	27	Angelos Floros, Vasilis Alexandrou Happiness Relay Laimes stafete	119
Diāna Anna Kreicberga Intergenerational and Transgenerational Postmemory in the Art of Imants Tillers Starppaaudžu un pārpaaudžu pēcatmiņa Imanta Tillera daiļradē	45	Sanita Bitko Conflicting Methods in Art Research: The Case of Jūlijs Feders' Painting Pretrunīgas metodes mākslas zinātnē: Jūlija Federa glezniecības piemērs	129
Sanita Duka Development of the Riga Worker's Theater: Conflicts and Confrontations Rīgas Strādnieku teātra (un) skatuves tapšana: virzošie konflikti un konfrontācijas	59	Silvija Ozola The Impact of Global Processes on the Ethnic Composition and the Creation of a New Type of Population and Cultural Environment in Courland Starting from the 9th Century Globālo procesu ietekme uz etnisko sastāvu, jauna veida apdzīvotības un kultūrvides izveidi Kurzemē kopš 9. gadsimta	144
Sebastian Muehl Bonds Across Differences: Taring Padi's Art of Propaganda Saiknes pāri atšķirībām: Taringa Padi propagandas māksla	73	Līga Šjakota The Conflict Between the Russian Orthodox Church and the Old Believers as a Starting Point for the Development of Icon Painting in Latgale Senpareizticīgās baznīcas konflikts kā sākumpunkts ikonu glezniecības attīstībai Latgalē	176
Iveta Feldmane The Road to Free Artistic Expression: Clash of Views in the Official Soviet Art Criticism in the 1950s–1960s Ceļā uz atbrīvotu mākslu. Viedokļu sadursmes 20. gs. 50.–60. gadu oficiālajā padomju Latvijas mākslas kritikā	84		

Preface

Ojārs Spārītis, Dr. habil. art., Agita Gritāne, PhD

The international scientific conference organized by the Doctoral Department of the Art Academy of Latvia took place in the time of acute global conflicts, in particular the war waged by Russia against Ukraine. It is precisely the questions of war and peace that have motivated us to devote the conference to an exploration of conflict as a catalyst for change in politics, society and culture.

Conflicts are often resolved in violent, explosive ways and the upheavals they cause may engender new ideas and act as catalysts for change. At the conference, therefore, particular attention was paid to conflict theory and the insights it may provide into the causes and consequences of conflicts, in which new ideas may be born and become catalysts for change.

Cataclysmic transformations of the existing order in nature and in society disrupt the existing balance of forces. Conflicts between civilizations, nations and communities threaten the very existence of culture. Nowadays, there is also a sharpening of the conflict between the humanities and the sciences thanks to the investment of the contemporary business-driven society in the promotion of what it defines as “progress”, which gets extensive media coverage, and in the STEM sciences, including mathematics, engineering and technology. The challenge of global warming has also divided the world community into well-paid climate saviours and climate sceptics. Conflict is also at the heart of Aristotle’s theory of tragedy. Catharsis results from the resolution of conflict inherent in any audio-visual artwork and it is essential to our emotional and intellectual experience of it.

In order to facilitate the exploration of conflict in society and in culture, we invited conference participants to familiarize themselves with the origins of conflict theory, which can be found in Georg Wilhelm Friedrich Hegel’s (1770 – 1831) dialectics and in Karl Marx’s (1818 – 1883) philosophy of history, and with the modern conflict

theory initiated by Charles Wright Mills (1916 – 1962). The organizers of the conference also recommended to the conference participants to get acquainted with the publication which highlights the pleasure and contentment that doing research in both the humanities and the social sciences brings: F. Bizzarri, A. Giuliani, C. Mocenni. Awareness: An empirical model. (<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.933183/full>).

All the conference participants were encouraged to think creatively about the role of conflict not only in their research but also in their personal life and creative work. The papers presented at the conference aimed to reveal the catalytic role of conflict in producing innovative artistic forms, contents and means of expression.

As the contributors to the current volume are unanimous on the issue of the destructive nature of violence as a catalyst, we have decided to publish Skaidrite Lasmane’s, a professor of philosophy and ethics at the University of Latvia, article "Ethics of War" as the introduction to the volume. The paradoxical title of her article reveals the deadlock caused by irreconcilable contradictions at the heart of military conflict, which warring parties resort to as a means of resolving their conflict.

"Virtual Reality Technology as a Tool for Learning History: The Conflict and Coexistence of Virtual and Physical Reality" by Līga Vēliņa opens the section of the volume acquainting the reader with the researches by the students of the doctoral department of the Art Academy. Her article examines the memory encoded in the museum dedicated to Žanis Lipke, who saved a number of Latvian Jews in the time of WWII. The museum both testifies to the horrors experienced by the people persecuted by the Nazis, and offers an insight into the existential conflicts that Riga residents had to deal with under occupation. In her article, "Intergenerational and Transgenerational Postmemory in the Art of Imants Tillers", Diāna Anna Kreitzberga, analyses the reflections of traumatic memories in the works of the Australian Latvian artist Imants Tillers. Sanita Duka explores the history of the Riga Workers' Theatre in her article, "Development of the Riga Worker's Theatre: Conflicts and Confrontations". She reveals the ideological development of the theatre in the context of political, social and spiritual collisions of the interwar period. In his article, "Bonds Across Differences: Taring Padi's

Art of Propaganda", Sebastian Muehl, a researcher at the Institute of Contemporary Art, Design and Architecture of the Art Academy of Latvia, draws the reader's attention to the use of "wayang kurdus" - cardboard dolls derived from traditional Indonesian culture – as tools of political propaganda in contemporary Indonesian culture. The article by Iveta Feldmane, "The Road to Free Artistic Expression: Clash of Views in the Official Soviet Art Criticism in the 1950s - 1960s", echoes some of the observations made by Muehl. Feldmane's research provides valuable insights into an ideologically complex period of the two post-war decades, when Latvian art tried to free itself from the clichés of the ideology imposed by the regime of Soviet occupation and of the so-called "socialist realist" art.

The value of international academic conferences lies in their ability to provide a platform for free and uninhibited expression of divergent views on the conference subject. "Visual Resistance of the Everyday: Mapping Conflict in Punk Aesthetics" by Karolina Rimkute, a PhD student of the Art History and Theory Department of the Vilnius Academy of Arts, broadens our perspective on punk aesthetics and dispenses with a number of stereotypical views of it. The doctoral student Guntars Gritāns' "Conflict in the Art of Biruta Delle" analyses certain psychological aspects of the painter Biruta Delle's work. Gritāns examines Delle's representation of her conflicts with society in her paintings and comments on the tragic personality's heightened sense of injustice in the world. "Happiness Relay" by the associate professor Angelos Floros of the University of Ionia (Greece) and PhD student Vasilis Alexandrou analyses the conflict provoked by a contemporary installation which models the public's psychological reactions in situations of comfort and stress. In her article, "Conflicting Methods in Art Research: The Case of Jūlijs Feders' Painting", Sanita Bitko, a student at the Art Academy of Latvia, analyses conflicting approaches to the determination of the verisimilitude in landscape painting, comparing and contrasting the results reached through the application of conventional methods and criteria and those arrived at thanks to the use of less conventional procedures. Bitko demonstrates the advantages of field research methods, digital topographic map matching technology and computer graphics software by employing

them to reveal correspondences between Jūlijs Feders' paintings and the real landscape. She argues that it is through the use of such unconventional methods and technologies that stagnation in art history, still largely reliant on descriptive methods, can be overcome. The architect Silvija Ozola's comprehensive study "The Impact of Global Processes on the Ethnic Composition and the Creation of a New Type of Population and Cultural Environment in Courland Starting from the 9th Century" offers a detailed view of the processes of migration, interaction and competition of different ethnic groups, which led to the formation of the heterogeneous indigenous population of modern Kurzeme. While restoring the icons painted by the Frolov brothers, members of the Old Believers' religious community in Latvia at the turn of the 20th century, the restorer Līga Šlakota has identified the most characteristic features of the icons made by these painters. In her article, "The Conflict Between the Russian Orthodox Church and the Old Believers as a Starting Point for the Development of Icon Painting in Latgale", she reveals the role of religious divisions and conflicts in the development of different regional traditions of icon painting in the eastern part of Latvia – Latgale.

The organizers of the conference "Conflict as a Catalyst for Change" and the editors of the current collection of articles would like to thank the researchers in both the humanities and the social sciences at the Art Academy of Latvia for their excellent contributions to the volume. We are also grateful to all the international conference participants whose contributions to the conference and to the current volume have enriched both. We thank the international reviewers for their highly professional role in ensuring the high quality of this collection of articles: Dr Simon Mc Keown, Head of Art History Department at Marlborough College, Dr Barbara Uppenkamp, Scholarly editor at Institut für Kunst- Design- und Medienwissenschaften (IKDM), Muthesius Kunsthochschule Kiel, Germany, and Dr George Siarov, Member of the Research Council, SGEM WORLD SCIENCE (SWS) Scholarly Society, Vienna, Austria. We hope that this collection of articles will find many interested readers worldwide.

Priekšvārds

Ojārs Spārītis, Dr. habil. art., Agita Gritāne, PhD

Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras nodaļas starptautiskā zinātniskā konference notika globālu konfliktu un konkrēti – Krievijas uzsāktā kara pret Ukrainu laikā. Tieši “kara” un “miera” konfrontatīvā situācija rosināja tematisko izvēli pakārtot konfliktu pētniecībai un to iespējamās katalītiskās lomas izziņai kā politikā, tā arī sabiedrībā un kultūrā.

Līdz konfliktam saasinājusies situācija atrisinājumu atrod pēc eksplozijas vai būtiska satricinājuma. Tādējādi konferencē uzmanība tika pievērsta konfliktu teorijai, konflikta cēloņu un seku sakarībām kā kritiskas situācijas radītājām, kurās var dzimt jaunas idejas, konfliktam kļūstot par procesu katalizatoru.

Kataklizmas dabā un sabiedrībā izjauc pastāvošo līdzsvaru. Konflikti civilizāciju, nāciju un kopienu starpā draud ar kultūras bojā eju. Nav grūti pamanīt, ka nosacīts konflikts mūsdienās pastāv arī humanitāro un dabaszinātņu starpā, pēc biznesa un industrijas pasūtījuma avansējot tendenciozi ievirzītā progresam gan mākslas, gan mediju uzmanību, gan prioritārā kārtā finansējot tieši tās zinātņu jomas, kuras apvieno matemātiku, inženierzinātnes un tehnoloģijas, saīsināti apzīmētām par STEM zinātnēm. Arī globālajai sasīšanās problēmai pievērsta uzmanību ir sašķēlusi pasaules sabiedrību kā labi apmaksātos klimata glābējos tā arī skeptiķos. Tomēr Aristoteļa definētā katarses teorija mākslā joprojām ir spēkā, jo bez konflikta konstatācijas un tā atrisinājuma nevar pastāvēt neviens audiovizuālās kultūras un performatīvās mākslas darbs.

Lai veicinātu konferences teorētisko konceptu izstādi, visi dalībnieki tika aicināti iepazīties ar konfliktu teorijas saknēm, kuras ir meklējamas 19. gadsimtā Kārļa Marksa (1818-1883) vēstures filozofijā un Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa dialektikā (1770-1831), mūsdienu konfliktu teorijā, kuru aizsāka Čārlzs Raits Milss (1916-1962). Konferences rīkotāji ieteica iepazīties ar publikāciju par humanitāro un sociālo zinātņu pētniecībā gūstamu gandarījumu: F.Bizzarri, A. Giuliani, C.Mocenni. Awareness: An empirical model. ([https://www.](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.933183/full)

[frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.933183/full](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.933183/full)).

Visi konferences dalībnieki tika rosināti radošām domām par to, ko būtisku viņu pētnieciskajā laukā, personības dzīvē, raksturā un daiļradē spēj ienest pētnieka saskatīta iekšējā spriedze, dramatiska sadursme vai konflikts, kas ietekmē gan indivīdu gan viņa radošo procesu. Referātos atspoguļoto pētījumu mērķis ir konstatēt kolīzijas vai konflikta katalītisko lomu kuras rezultātā var rasties inovatīva forma, jauns saturs un jauni izteiksmes līdzekļi, kuri var tikt izmantoti novatoriskas mākslinieciskās kvalitātes radīšanai.

Krājuma veidotāji ir vienprātīgi jautājumā par vardarbības kā katalizatora postošo dabu, tādēļ ievadā tiek piedāvāts Latvijas Universitātes filozofijas un ētikas profesores Skaidrītes Lasmanes raksts “Kara ētika”. Šajā paradoksālajā nosaukumā atklājas nesavienojamu pretrunu izraisīta konflikta radītais strupceļš, pie kura nonāk karu kā konflikta risinājuma līdzekli izvēlējušās puses.

Latvijas Mākslas akadēmijas Doktorantūras nodaļas studentu zinātnisko publikāciju virkni aizsāk Līgas Vēliņas raksts “Virtual Reality Technology as a Tool for Learning History: The Conflict and Coexistence of Virtual and Physical Reality”. Tajā aplūkota ebreju glābēja Žaņa Lipkes muzeja vēstījumā iešifrētā atmiņa, kura glabā gan reālas liecības par nacistu vajāto cilvēku piedzīvotajām šausmām, gan piedāvā iejusties eksistenciālu kolīziju plosītajā Rīgas sabiedrībā Otrā Pasaules kara okupācijas apstākļos. Diāna Anna Kreicberga savā publikācijā “Intergenerational and Transgenerational Postmemory in the Art of Imants Tillers” analizē traumatisko atmiņu refleksijas Austrālijas latviešu mākslinieka Imanta Tillera daiļradē. Doktorantūras studente Sanita Duka pēta Rīgas Strādnieku teātra vēsturi un rakstā “Development of the Riga Worker’s Theater: Conflicts and Confrontations” atspoguļo teātra idejisko izaugsmi laikmeta politisko, sociālo un garīgo pretrunu kolīzijās. Ar rakstu “Bonds Across Differences: Taring Padi’s Art of Propaganda” Latvijas Mākslas akadēmijas Laikmetīgās mākslas, Dizaina un Arhitektūras institūta pētnieks Sebastians Mīls (Muehl) pievērš lasītāja uzmanību “wayang kurdus” – no tradicionālās kultūras klišejām atvasinātām kartona lēllēm – politiskās propagandas instrumentiem mūsdienu Indonēzijas kultūrā. Zināmas paralēles ar S. Mīla publikācijā izteiktajiem vērojumiem pauž Ivetas Feldmanes raksts “The Road to Free

Artistic Expression: Clash of views in the Official Soviet Art Criticism in the 1950s – 1960s”, kurā vērtēts ideoloģiski sarežģīts periods Divās pēckara desmitgadēs Latvijas māksla centās atbrīvoties no padomju okupācijas režīma uzspiestas ideoloģijas un tā dēvētā “sociālistiskā reālisma” mākslas deklaratīvajām klišejām.

Starptautisko zinātnisko konferenču vērtība ir to dalībnieku atvērtajā skatījumā uz koncepcijas autoru piedāvāto pamattēmu. Tā arī šajā gadījumā Viļņas Mākslas akadēmijas Mākslas Vēstures un teorijas nodaļas Doktorantūras studentes Karolīnas Rimkutes (Rimkute) raksta “Visual Resistance to The Everyday: Mapping Conflict in Punk Aesthetics” iztirzājums teorētiski paplašina panku estētikas vērtējuma diapazonu un mazina tam piedēvēto stereotipu slogu. Doktorantūras studenta Guntara Gritāna pētījumā “Conflict in the Art of Biruta Delle” ir analizēti gleznotājas Birutas Delles daiļrades psiholoģijas aspekti, kuru iespaidā māksliniece savās gleznās reflektē par saviem konfliktiem ar sabiedrību un par traģiskai personībai piemītošu saasinātu pasaules izjūtu. Uz Jonijas Universitātes (Griekija) asociētā profesora Angelos Floros (Floros) un Doktorantūras studenta Vasiļa Aleksandrū (Alexandrou) konferences ziņojuma pamata veidotā publikācija “Happiness Relay”, reflektējot par antīko filozofu Aristoteļa un Platona uzskatiem analizē modernas instalācijas provocētu konflikta situāciju un modelē sabiedrības reakciju psiholoģiska komforta un afekta situācijās. Savukārt Latvijas Mākslas akadēmijas studente Sanita Bitko rakstā “Conflicting Methods in Art Research: The Case of Jūlijs Feders’ painting” konstatē konflikta pamatu arhaisku analīzes metožu un kritēriju izmantošanā reālistiskās glezniecības vērtējumā. Demonstrējot lauka pētījuma metodes un digitālo topogrāfisko karšu savietošanas tehnoloģijas priekšrocības Jūlija Federa gleznas un reālās ainavas salīdzināšanai, kā arī izmantojot datorgrafikas programmatūru pēc raksta autores domām var tikt pārvarēta stagnācija mākslas vēsturē, ko mākslas vēsturē ir iedibinājusi deskriptīvo metožu lietošanas tradīcija. Arhitektes Silvijas Ozolas apjomīgais pētījums “The Impact of Global Processes on the Ethnic Composition and the Creation of a New Type of Population and Cultural Environment in Courland Starting From the 9th Century” piedāvā izvērstu skatījumu uz atšķirīgu etnisko grupu migrācijas un mijiedarbības procesiem, dažādas intensitātes konkurences

apstākļos formējot mūsdienu Kurzemes pamatiedzīvotāju neviendabīgo sastāvu. Reliģiskās šķelšanās un konfliktu rezultātā Latvijas austrumu daļā – Latgalē – 17. gadsimtā attīstījās arī atšķirīgas reģionālās ikonu glezniecības tradīcijas. Restaurējot vecdicībnieku konfesionālā virziena pārstāvju brāļu Frolovu 19. un 20. gadsimtu mijā gleznotās ikonas restauratore Līga Šlakota ir identificējusi tieši šo gleznotāju darināto ikonu raksturīgākās pazīmes, ar kurām iepazīstina savā rakstā “The Conflict Between the Russian Orthodox Church and the Old Believers as a Starting Point for the Development of Icon Painting in Latgale”.

Konferences “Konflikts kā procesu katalizators” organizatori un rakstu krājuma sastādītāji izsaka gandarījumu par Latvijas Mākslas akadēmijas humanitāro un sociālo zinātņu pārstāvju sniegumu savos gan ar mācību procesu gan ārpus tā veiktajos pētījumos. Esam pateicīgi visiem starptautiskās sadarbības partneriem, kuri kā konferences dalībnieki un publikāciju autori ir bagātinājuši šo krājumu ar oriģinālām tēmām un pētījumu aspektiem. Par koleģiālu un augsti profesionālu atbalstu šī rakstu krājuma kvalitātes nodrošināšanā sakām paldies starptautiskajiem recenzentiem: Head of History of Art at Marlborough College PhD Simon Mc Keown, United Kingdom, Dr Barbara Uppenkamp, Scholarly editor at Institut für Kunst- Design- und Medienwissenschaften (IKDM), Muthesius Kunsthochschule Kiel, Germany, un Dr. George Siarov, Member of the research Council, SGEM WORLD SCIENCE (SWS) Scholarly Society, Vienna, Austria un novēlam šim zinātnisko rakstu krājumam daudz ieinteresētu lasītāju visā pasaulē.



The Paradoxical Discourse of the Ethics of War

Skaidrīte Lasmane, Dr. phil.

The ethics of war can be seen as an oxymoron, i.e. a juxtaposition of two incompatible concepts. An oxymoron, as we know, is useful in rhetoric and in the creation of poetic texts. What about the use of two incompatible concepts in the context of social reality? Is it possible to talk about morally harsh military conflicts involving killing, death, destruction and violence? Why pay attention to the ethics of war, understanding that war, be it the war in Afghanistan, in Iraq, or the brutal attack by Russia on Ukraine, cannot be explained or stopped by ethical means?

Despite the apparent incompatibility of the concepts of war and ethics, it must be acknowledged that a discourse does exist on the ethics of war. The numerous studies on the ethics of war in contemporary political science, philosophy, theology, published in the *Journal on Military Ethics*, refer to countless works of literature, film and art which create and sustain a living discourse on the permissibility, or the condemnation of brute force and violence, exposing the misery and injustice of military intervention, protesting against it, and, at the same time, justifying the noble and just moral right to resist aggression by any means, including military means. The moral evaluation of war is further exacerbated by the reality of wars experienced in the 21st century, including the most recent conflict, Russian military aggression against Ukraine that began on 24 February 2022. The terrible reality of

the bloody invasion by Russia, which was and continues to be widely communicated to the world to an unprecedented extent by means of modern communication technologies, revealing human suffering, vulnerability, misery of refugees, destruction and death calls for a legal, political and ethical assessment. The reality of war has revealed unprecedented courage, heroism, resilience, compassion and solidarity, which remind us of our humanity and supports our resistance to barbarism in the name of justice.

The task and purpose of ethics is to recognise evil, aggression, barbarism, and brutal chaos, in order to distinguish between what is reasonable and what is not, so as to circumscribe the extent of what is evil. The essence of ethics comprises three parts: the visionary part, the ideal-forming part, and the regulatory part. Since antiquity, the notion of the idea, ideal, absolute has been developed and the concept historically been refined with recourse to the philosophy created by Plato (429-347 BC). What is good co-exists alongside what is true and beautiful. The absolute is not fully attainable, but there is a fundamental moral transformation along the way. Ethics for centuries has constructed and spoken of the project of an ideal life – a full and just life imbued with solidarity. The ethics of Aristotle (384-322 BC) affirms the role of virtue in building a reasonable and happy life. The ethics proposed by Kant (1724-1804) developed the categorical imperative, with the demand to act in such a way that the motive for action can at the same time also serve as a general moral principle. In addition to the ideal, practical normative rules have been developed which today have in turn taken on a regulatory function of moral development, supervision, and control. These are part of the maintenance of social order by reconciling particular interests (of individuals, states, and communities) with the desires and needs of others.

Questions about the role of ethics in assessing war, with a view to reducing brutality and prolonging peace, are regularly met with both sceptical and affirmative responses. On the one hand, the truth enunciated by the ancient historian Thucydides, truth about the unconditional dominance of the more powerful over the less powerful is still current today. The clash of power and the powerless is vividly revealed in Aesop's (c. 620-564 BC) fable of the meeting of a hungry wolf and an innocent lamb by a river, which ends with the powerless one, the lamb, being consumed at breakfast. Political and military reality dictate some scepticism. On the other hand, there is a long-standing separate assessment of the justice of military conflict, demanding that the parties involved be held accountable for starting a war, and for

the crimes and abuses of waging war. Nowadays, military conflict is assessed and regulated in accordance with the legal obligations of international relations and UN documents. Moral standards play an important role in shaping public attitudes and sentiments. Ethics is seen as a kind of contract, adopted as a result of the historical experience of the coexistence between states and between people, and its discourse – visionary and normative – is applied to the ideology and reality of war.

In 1945 immediately after the end of the Second World War, emotional contemplation of the evils and devastation of war began with the demand and hope – never again. The need for a new civilisation that would prevent the evils of total destruction in the future was raised and discussed. The Nobel Prize-winning poet and publicist Thomas Stearns Eliot (1888-1965), questioning the unpredictable effect of the new civilisation on future events, opined that culture “in a period of unparalleled destructiveness” (Eliot, 1948, 11), would take on the role of an emotional stimulant (ibid, 12). One can also use the metaphor of a moral catalyst, ferment without which no event can mature. Ethics, as an essential part of culture, would perform the function of a stimulus, a social ferment, a catalyst. After the Second World War, it was necessary to restore a sense of the value of individuals and their life, set out in documents on human dignity and human rights: the Charter of the United Nations Organisation (1945), the Universal Declaration of Human Rights (1948), and other international and nationally adopted documents on human rights. The hope and demand for human dignity was normatively enshrined by combining moral and legal norms in a single, universal declaration of human rights, justifying the continued inviolability of the right to life and fundamental freedoms.

The horrific experience of vulnerability, of genocide experience endured during the Second World War, is captured in the Ethics of Otherness by the Lithuanian-born French philosopher Emmanuel Levinas. Ethics were formulated that should apply to everyone, asking them not to hurt others and to be responsible for their own actions by refraining from violence.

The ethics of war can be seen as an important stimulus or enzyme that sharpens the sense of justice, engages in action and at the same time makes a clear distinction between the morality, immorality, and amorality of war. By means of rational argumentation and emotional experience, war ethics participates in the evaluation of military conflict. The transformative presence of ethics, in its basic elements, is expressed in three ways:

first, in the assessment of the intentions and causes of war (jus ad bellum); second, in the demand for morality (jus in bello) in the conduct of warfare; and third, in how the end of a war comes about (terminal) and its aftermath (jus post bellum).

Jus ad bellum. Recognising that **ethics influences attitudes towards war** and the parties involved, ethics focuses primarily on the justness/unjustness of war. What constitutes a just and unjust war? The views of Christian philosophers Augustine (354-430) and Thomas Aquinas (c.1225-1274) that hold that violence for self-preservation is permissible and it is just, both to punish an aggressor for an unjust invasion and to restore peace, are still quoted. Today, there is sometimes an avoidance of the boundaries of just/unjust war: can war be recognised as legitimate and ethical “should we engage in practice that kills in any given case”? (Zehmuss, 2008, 21). War may be hard to justify in the abstract, but in any given case an unjust attack is not hard to distinguish from just resistance in defence of the sovereignty of one’s state by military means. The ideology of the attackers conceals and masks the real intentions and causes of the war, which in turn form the basis of information warfare. Paradoxically, the military aggressor justifies an external invasion precisely on moral grounds – liberation, prevention of human rights violations, self-defence or a misleadingly imagined self-defence? The impermissible violence of war against another state is prepared long before the invasion, as the fascism of Hitler and the Russian war in Ukraine today both show. T. S. Eliot presciently warned of Russian imperialism in 1948, “so that we might expect, so long as the Russian Empire holds together, to find the increasing assertion of the dominant Muscovite culture, with subordinate races surviving, not as peoples each with its own cultural pattern, but as inferior castes” (Eliot, 1948, 95). His warning came true. At the same time he expressed the hope, which turned out to be an illusion, that perhaps “the Russians have been the first modern people to practice the political direction of culture consciously, and to attack at every point the culture of any people whom they wish to dominate..” (Eliot, 1948, 95).

Jus in bello. The regulatory role of the ethics of war is manifested in direct supervision of the conduct of war and the requirement to humanise and reduce the violent character of armed force. Ethics includes the categorical, albeit difficult to implement, requirement to protect civilian life, historical and cultural monuments and nature. The debate in the ethics of modern warfare is triggered by high-tech

military technology with its precision in targeting, which supposedly allows the mitigation of neutral non-combatant casualties. The war in Ukraine proves that the ethics of war does not depend on advanced military technology, but on the ideology and morality of warriors, on the responsibility to preserve humanity and culture even in war. The equipment itself does not protect hospitals, schools, museums and people, but, on the contrary, helps to precisely undermine infrastructure when there is total disregard for legal norms and ethics. The presence of digital technologies today increases the parallel role of information warfare. Informational mendacity, deception, unjust and unjustified incitement, justification of war crimes are subject to ethical evaluation.

Military ethics is embedded in the education and training of soldiers as preparation for life-threatening warfare. Peer de Vries links the ethics of military practice with the ethics of virtues, naming and promoting virtues such as courage, patriotism, heroism (de Vries, 2020). However, in war, the glory, rewards, and satisfaction of killing the enemy are, for many combatants, individually linked to guilt over the death of another human being, with severe psychological consequences. The inexorable opposition between the two roles of soldier and man is sometimes inescapable in many cases, including those involving the destruction of the enemy.

The ethics of war is shaped by many irresolvable contradictions and paradoxes, including the fact that alongside destruction, violence and suffering, war stimulates compassion, a readiness to help and save, to sacrifice and to unite in just common resistance. In Latvian folklore, there is a folk song that calls for pity for the war horse, because the dead soldier is mourned by his mother, but “who cries for the war mare”. It is a sensibility of the highest order, whose presence reminds us of the humanity of categorically distancing and preventing war.

Jus post bellum. Finally, the discourse of war ethics includes an attitude towards how war is ended. Termination theory focuses on the moral characteristics of the parties to a conflict, such as trust or distrust of one another, on which depend the duration of peace negotiations, the possibility of compromise and a fair agreement at the end. Equal in importance to the concept of a just war is the notion of a just peace, without which any treaty may be short-lived and unstable. A just peace does not only refer to cessation of violence, but develops further the requirement to agree on proportionality, reparations, guilt and punishments, “through relationships and interactions, mutual cooperation, deliberation, compromise, respect, truth” (Stahn, 2020,

20). The need to achieve a just and fair peace may prolong negotiations, but it facilitates reconciliation and contributes to the future sustainability of peace. The discourse of apology, forgiveness, admission of guilt and reparation is a complex and difficult process that is recognised as part of the end of modern wars and of sustainable peace. The ethics of the aftermath of a war also includes the post-traumatism of soldiers, where many ex-combatants are psychologically unable to overcome the horrors of war and come to terms with the aforementioned internal conflict between the duty to kill and the sanctity of another human life, leading to Post Traumatic Stress Disorder. Although the morality of action differs radically between war and peace, the legal destruction of an enemy often triggers traumatic experiences in later life. (Beshai, J. A. and Tushup, R. J., 2006).

Conclusion

The brutal reality of the Russian invasion and Ukrainian war reveals the acute need for the 21st century to return to the ethics of war. The ethical discourse of war has been rationally deployed in academic research. However, more than research, the dilemmas and paradoxes of war ethics are revealed by the nation’s traditional culture, literature, art, both with the eerie chaos of Pablo Picasso’s *Guernica* (1937), with Erich Maria Remarque’s *All Quiet on the Western Front* (1928) and countless other masterpieces of literature, music, cinema. They evoke at once the deepest condemnation of war, together with a righteous admiration for the strength of the defence of one’s country, devotion, proud yearning for freedom and the deepest compassion for the victims of war. The heroic experience of Ukraine in defending its land testifies that war can unite global humanity for solidary and help. The discourse of war ethics consists of condemnation and protest of inhumanity, defence of the fragility of life, and admiration for those “who know how to stand up for their freedom and independence to the end.” (Virza, 2008, 370).

War ethics, like culture, plays the role of a guardian of humanity, a stimulus to humanity, an inspiring enzyme of humanity. Unfortunately, humanity has so far failed to prevent war altogether. But no war lasts forever, and the impulse to destroy must be weakened in order to continue to live in peace for as long as possible, perhaps bringing us closer to a time when the scourge of war may not be an inevitable event in human history. It is still a long way off, but ethics stimulates the expansion of the field of peace and humanity.

Literature

Beshai, J. A. and Tushup, R. J. (2006). Sanctity of Human Life in War: Ethics and Post Traumatic Stress Disorder. *Psychological Reports*, vol. 98 (1), 217-225. <https://doi-org.datubazes.lanet.lv/10.2466/pr0.98.1.217-225>.

Eliot, T.S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Stahn, C. (2020). Jus Post Bellum and Just Peace. An Introduction. In: Stahn, C. and Iverson, J. (eds.) (2020). *Just Peace after Conflict*. Oxford: Oxford University Press, 1-26. books.google.com.

Virza, E. (2008). Varonīgā Latvija. Raksti, 2. sēj. (Heroic Latvia, vol. 2), Rīga: Zinātne, 396-370.

de Vries, P. (2020). Virtue Ethics in the Military: An Attempt at Completeness. *Journal of Military Ethics*, 19:3, 170-185, DOI: 10.1080/15027570.2020.1814048.

Zehfuss, M. (2019). Writing war/ethics: departures and directions, *Critical Studies on Security*, 7:3, 258-267, DOI: 10.1080/21624887.2019.1707357.

Kara ētikas paradoksālais diskurss

Skaidrīte Lasmane, Dr. phil.

Kara ētiku var uzskatīt par oksimoronu, proti, divu nesavienojamu jēdzienu kopā salikumu. Oksimorons, kā zināms, noder retorikā un poētisku tekstu radīšanā. Kā ar divu nesavienojamu jēdzienu lietojumu sociālās realitātes kopsakarā? Vai ir iespējams runāt par morāli skarbu, ar nogalināšanu (killing), destruktiju un vardarbību saistītu militāru konfliktu gadījumā? Kāpēc pievērst uzmanību kara ētikai, saprotot, ka karš, vienalga- Afganistānas, Irākas karš vai Krievijas brutālais uzbrukums Ukrainai nav izskaidrojams un apturams ētiskiem līdzekļiem?

Neraugoties uz kara un ētikas jēdzienu šķietamo nesavienojamību, jāatzīst, ka kara ētikas diskurss pastāv. Daudzie kara ētikas pētījumi mūsdienu politikas zinātnē, filozofijā, teoloģijā, *Journal on Military Ethics*, neskaitāmi literatūras, kino un mākslas darbi veido un uztur dzīvu diskursu par brutāla spēka un vardarbības pieļaujamību vai nosodījumu, atklājot militāras intervences postu, netaisnīgumu, protestējot pret to un vienlaikus pamatojot cēlās un taisnīgās morālās tiesības pretoties agresijai jebkādiem, arī militāriem līdzekļiem. Kara morālu vērtējumu saasina joprojām, arī 21. gadsimtā piedzīvoto karu realitāte, arī pēdējais no tiem – 2022. gada 24. februāra agresīvais Krievijas militārais uzbrukums Ukrainai. Juridisku, politisku un ētisku vērtējumu pieprasa Krievijas asiņainā iebrukuma izprovocētā baisā realitāte, kas nepieredzēti plaši informatīvi pieejama pasaulei ar mūsdienu komunikācijas tehnoloģiju starpniecību, atklājot cilvēku ciešanas, ievainojamību (vulnerability), bēgļu postu, iznīcību un nāvi. Vienlaikus kara realitātē atklājas arī nepieredzēta drosme, varonība, izturība, līdzcietība un solidaritāte, kas atgādina par cilvēcību un pavada pretošanos barbarisma stihijai taisnīguma vārdā.

Ētikas uzdevums un mērķis ir – ļaunuma, agresijas, barbarisma, brutāla haosa apzināšanās, nošķiršana no saprātīgā un auglīgā, kā arī ļaunuma mazināšana. Tās saturu veido divas daļas -- vizionārā jeb ideālu

veidojošā un regulatīvā daļa. Kopš antīkās kultūras ar Plato (429-347 BC) filozofiju radīts un vēsturiski pilnveidots absolūtā un idejas jēdziens. Tajā blakus patiesajam un skaistajam iekļauta labā vērtība. Absolūtais pilnībā nav sasniedzams, taču ceļā uz to notiek būtiska morāla transformācija. Ētika konstruē un gadsimtiem ilgi uzrunā ar ideālas – pilnvērtīgas, taisnīgas, solidāras dzīves projektu. Aristoteļa (384-322. BC.) ētikā apliecināta tikuma loma saprātīgas un laimīgas dzīves veidošanā. Kanta ētikā izstrādāts kategoriskais imperatīvs ar prasību rīkoties tā, lai darbības motīvs vienlaikus varētu noderēt par vispārēju principu. Blakus ideālam priekšstatam mūsdienās izstrādāti praktiski normatīvi noteikumi, kuri savukārt veic regulatīvu morālas pilnveides, uzraudzības un kontroles funkciju. Tie piedalās sociālās kārtības uzturēšanā, saskaņojot savas (indivīdu, valstu, kopienu) intereses ar citu vēlmēm un vajadzībām.

Atbildot uz jautājumiem par ētikas lomu kara vērtējumā, brutalitātes mazinājumā un miera laika pagarinājumā, nākas sastapties gan ar skeptisku, gan apliecināšu atbildi. No vienas puses, joprojām dzīva ir antīkā vēsturnieka Thucydides patiesība par liela spēka bezierunu noteicošo varu pār mazāk spēcīgo. Varas un spēku sadursmi tēlaini atklāj Esop's (ap 620-564. BC) fabula par izsalkuša vilka un nevainīga jēra tikšanos pie upes, kas beidzas ar vainas uzvelšanu bezspēcīgajam, neraugoties uz pamatotu viņa nevainīguma pierādījumu, un jēriņa notiesāšanu brokastīs. Skeptisku attieksmi diktē pati politiskā un militārā īstenība. Taču, no otras puses, izsenis pastāv atsevišķa militāra konflikta taisnīguma vērtējums, pieprasot iesaistīto pušu atbildību kara sākšanu, kara noziegumiem un ļaundarībām tajā. Mūsdienās militārais konflikts vērtēts un regulēts atbilstoši International Relations juridiskajām saistībām un ANO dokumentiem. Ne mazāk nozīmīga loma sabiedrības attieksmes un noskaņojuma veidošanā pieder morāles standartiem. Ētika uzskatāma par savveida līgumu, kurš pieņemts vēsturiskas kopdzīves pieredzes rezultātā valstu starpā un cilvēku attiecībās, un tās diskurss – vizionārais un normatīvais – attiecināts uz kara ideoloģiju un realitāti.

Tūlīt pēc Otrā pasaules kara 1945.gadā sākās emocionāli kara ļaunuma un nodarītā posta apjēgumi ar prasību un cerību – nekad vairs. Tika izvirzīta un diskutēta jaunas civilizācijas nepieciešamība, kas nepieļautu totālas destrukcijas ļaunumu nākotnē. Nobela prēmijas laureāts

dzejnieks un publicists Thomas Stearns Eliot (1888-1965), apšaubot ideju par jaunas civilizācijas glābjošo efektu sakarā ar tās īpašību neparedzamību, iedrošinājās piedāvāt kultūras jēdziena definīciju “in period of unparalleled destructiveness” (Eliot, 1948, 11), kur kultūra pildītu *emocional stimulant lomu* (ibid, 12). Var lietot arī morālā katalizatora, fermenta metaforu vai, sekojot latviešu intelektuālajam dzejniekam Porukam, sociālā rauga jēdzienu, bez kura nebriest neviens notikums. Ētika kā būtiska kultūras daļa veic stimula – sociālā fermenta, katalizatora funkciju. Pēc Otrā pasaules kara nācās atjaunot cilvēka un viņa dzīvības vērtības apziņu, ko palīdzēja atgūt human dignity un cilvēktiesību dokumenti – ANO Harta (Charter of United Nations) (1945), Vispārējā cilvēktiesību deklarācijā (Universal Declaration of Human Rights) (1948) un citi starptautiski un nacionāla mēroga cilvēktiesību dokumenti. Cerība un prasība pēc cilvēka cieņas (human dignity) tika nostiprināta normatīvi, savienojot morāles un tiesību normas vienotā, universālā cilvēktiesību deklarācijā, pamatojot cilvēka dzīvības tiesību un pamatbrīvību neaizskaramību turpmāk.

Ievainojamības, genocīda baisā pieredze Otrā pasaules karā apjēgta arī Lietuvā dzimušā Franču filozofa Emanuela Levinas Otra ētikā (ethics of Otherness). Izstrādāta ētika, kurai jāuzrunā ikviens, prasot neievainot otru un atbildēt par savu rīcību, atturot no vardarbības.

Kara ētika uzlūkojama par nozīmīgu stimulu vai fermentu, kas saasina taisnīguma izjūtu, iesaista darbībā un vienlaicīgi skaidri nošķir kara morality, imorality and amorality. Racionālas argumentācijas un emocionāla pārdzīvojuma līdzekļiem kara ētika piedalās militārā konflikta vērtējumā. Ētikas transformējošā klātbūtne jeb most formative faktori izpaužas trijos virzienos: pirmkārt, **kara izraisījuma nodomu un cēloņu vērtējumā (jus ad bellum), otrkārt, kara norises (warfare) morality (jus in bello) prasībā un, treškārt, kara noslēguma (terminal) un pēckara seku sakārtošanā (jus post bellum).**

Jus ad bellum. Atzīstot, ka ētika **ietekmē attieksmi pret karu** un tajā iesaistītajām pusēm, tās uzmanība vispirms pievērsta kara izraisījuma taisnīgumam / netaisnīgumam. Ko atzīt par taisnīgu un ko par netaisnīgu karu? Joprojām robežu noteikšanā tiek izmantoti Augustine (354-430) un Thomas of Aquinas uzskati, ka pieļaujama un par taisnīgu atzīstama vardarbība pašizstāvēšanās (self-preservation) nolūkā, kā arī, lai sodītu

agresoru par netaisnīgu iebrukumu un atjaunotu mieru. Pacifiskais noskaņojums neatzīst jebkāda veida vardarbību. Mūsdienās dažkārt notiek izvairīšanās no taisnīga/netaisnīga kara robežu noteikšanas: vai karu var atzīt par leģitīmu un ētisku, ja “should we engage in practice that kills in any given case”? (Zehmuss 2008, 21). Karš atzīstams par grūti attaisnojamo lietu abstrakti, taču, katrā atsevišķā gadījumā netaisnīgs uzbrukums nav grūti nošķirams no taisnīgas pretošanās, aizstāvot savas valsts suverenitāti militāriem līdzekļiem. Uzbrucēju ideoloģija slēpj un maskē patiesos kara nodomus (intentions) un cēloņus, kas savukārt veido informatīvā kara pamatus. Ārēju iebrukumu militārais agresors paradoksāli pamato tieši ar morāliem mērķiem – atbrīvošanu, cilvēktiesību pārkāpumu novēršanu, aizstāvību vai maldinoši iedomātu pašizstāvību? Kara nepieļaujamā vardarbība pret otru valsti tiek sagatavota ilgi pirms iebrukuma, kā to liecina Hitlera fašisms un Krievijas karš Ukrainā. Jau minētais T. S. Eliot tālredzīgi brīdināja par Krievijas imperiālismu 1948. gadā, “so that we might expect, so long as the Russian Empire holds together, to find the increasing assertion of the dominant Muscovite culture, with subordinate races surviving, not as peoples each with its own cultural pattern, but as inferior castes.”(Eliot 1948, 95). Viņa brīdinājums piepildījās. Vienlaikus viņš izteica cerību, kas izrādījās iluzora, ka, iespējams, “the russians have been the first modern people to practice the political direction of culture consciously, and to attack at every point the culture of any people whom they wish to dominate.”(Eliot 1948, 95).

Jus in bello. Kara ētikas regulatīvā loma izpaužas tiešā kara norises uzraudzībā un prasībā, kā armed force padarīt humānāku un mazināt tā vardarbīgo raksturu. Ētika iekļauj kategorisku, kaut arī grūti īstenojamu prasību - civiliedzīvotāju dzīvības aizsardzību, vēstures un kultūras pieminekļu, kā arī dabas saudzību. Diskusijas mūsdienu kara ētikā izraisa high-tech militārā tehnoloģija ar tās mērķu noteikšanas precizitāti, kas it kā ļauj mazināt neitrālu non-combatant bojā eju. Karš Ukrainā pierāda, ka kara ētikums nav atkarīgs no advanced militārās tehnikas, bet no karotāju ideoloģijas, no atbildības par cilvēcības un kultūras saglabāšanu pat kara apstākļos. Tehnika pati par sevi neaizsarga slimnīcas, skolas, muzejus un cilvēkus, bet tieši otrādi palīdz precīzi graut infrastruktūru, ja dominē totāla tiesisku normu un ētikas totāla ignorance. Digitālo

tehnoloģiju klātbūtne mūsdienās palielina informatīvā kara paralēlo nozīmi. Informatīvs melīgums, maldināšana, netaisnīga un nepamatota uzskūdišana, kara noziegumu attaisnošana pakļauta ētiskam vērtējuma.

Militārā ētika iekļauta karavīru izglītībā un sagatavošanā dzīvībai bīstamai kara darbībai. Peer de Vrees saista militārās prakses ētiku ar tikumu ētiku, nosaucot un virzot tādas tikumus kā drosme, patriotisms, varonība. Tomēr kara apstākļos slava, apbalvojumi un gandarījums par nogalināto pretinieku skaitu daudziem karotājiem individuāli saistās ar vainas apziņu par otra cilvēka nāvi, kas izraisa smagas psiholoģiskas sekas. Dažkārt neizbēgams ir divu lomu – karavīra un cilvēka lomas neizlīdzināmais pretstats daudzos gadījumos, kas saistīti arī ar ienaidnieka iznīcināšanu.

Kara ētiku veido daudzas neatrisināmas pretrunas un paradoksi, arī tas, ka blakus iznīcībai, vardarbībai un ciešanām karš stimulē līdzcietību, gatavību palīdzēt un glābt, uzpurēties un saliedēties kopīgai pretdarbībai. Latviešu folklorā ir tautas dziesmu četrinde, kas aicina žēlot kara zirgu, jo bojā gājušo karavīru apraud māte, bet “kas raud kara kumeliņa”. Tā ir augstākās pakāpes sensitivity, kuras klātbūtne atgādina par cilvēcību, veicot kara kategorisku distancēšanu un nepieļaušanu.

Jus post bellum. Visbeidzot, kara ētikas diskurss iekļauj attieksmi pret kara nobeigumu (termination). Kara termination teorijā pievērsta uzmanība konfliktā iesaistīto pušu morālajam raksturojumam, piemēram, trust vai distrust for each other, no kura atkarīgs miera sarunu ilgums, kompromisa un taisnīgas vienošanās iespējas par kara izbeigšanu. Blakus kara taisnīgumam izvirzīts taisnīga miera jēdziens, bez kura noslēgtais līgums var izrādīties īslaicīgs un nestabils. Taisnīgs miers neattiecas tikai uz vardarbības pārtraukšanu, bet attīsta tālāk prasību vienoties par proportionality, zaudējumu atlīdzināšanu, vainas atzīšanu un sodiem, “through relationships and interactions (mutual cooperation, deliberation, compromise, respect, truth)”(Stahn, 2020, 20). Taisnīgs un godīgs (fair) miers var papildzināt sarunas, taču tas atvieglo samierināšanos (reconciliation) un sekmē turpmāko miera sustainability. Atvainošanās, piedošanas, vainas atzīšanas un zaudējumu atlīdzināšanas diskurss ir sarežģīts un smags process, kas atzīstams par moderno karu noslēguma un stabila miera sastāvdaļu. Kara seku ētikā iekļauts arī karavīru post-

traumatisms, kad daudzi bijušie karotāji nespēj psiholoģiski pārvarēt kara šausmu pārdzīvojumu un sadzīvot ar jau minēto iekšējo (internal) konfliktu starp pienākumu nogalināt un otra cilvēka dzīvības sanctity, izraisot Post Traumatic Stress Disorder. Kaut gan rīcības morality radikāli atšķiras kara un miera laikā, tomēr legāla ienaidnieka iznīcināšana bieži izraisa traumatiskus pārdzīvojumus turpmākajā dzīvē. (Beshai, J. A. and Tushup, R. J., 2006).

Nobeigums. Ukrainas kara nežēlīgā realitāte atklāj 21. gadsimtam akūtu vajadzību atgriezties pie kara ētikas. Kara ētiskais diskurss racionāli izvērsts akadēmiskajā pētniecībā. Tomēr vairāk par pētījumiem kara ētikas dilemmas un paradoksus atklāj tautas tradicionālā kultūra, literatūra, māksla gan ar Pablo Pikaso “Guernica” (1937) baidīgo haosu, gan ar Ēriha Marija Remarka “Rietumu frontē bez pāрмаiņām” (1928) un neskaitāmiem citiem literatūras, mūzikas, kino šedevriem. Aleksandra Grīna romāns “Dvēseļu putenis” un pēc tā veidotā filma stāsta par Latvijas zaudējumiem, postu un varonību Pirmajā pasaules karā. Tā emocionāli izraisa vienlaikus visdziļāko kara nosodījumu kopā ar taisnīgu savas zemes aizstāvības spēka apbrīnu, ziedošanos, lepnam brīvības alkām un visdziļāko līdzcietību kara upuriem. Karš vieno, kā to apliecina Latvijas valsts nodibināšana Pirmā pasaules kara strēlnieku darbības rezultātā 1918. gadā vai Ukrainas varonīgā pieredze, aizsargājot savu zemi. Kara ētikas diskursu veido gan necilvēcības nosodījums un protests, gan dzīvības trausluma aizstāvība, kā arī apbrīns par tiem “kas par savu brīvību un neatkarību prot pastāvēt līdz galam.” (Virza, 2008, 370).

Kara ētikai tāpat kā kultūrai ir cilvēcības sarga, cilvēcības stimula, cilvēcīgumu veicinoša fermenta iedvesmojoša loma. Diemžēl cilvēce līdz šim nav izdevies novērst karu vispār. Taču neviens karš nav mūžīgs, un trula iznīcības dziņa vājināma, lai turpinātu pēc iespējas ilgāk dzīvot miera apstākļos, iespējams, tuvinot laikam, kad kara posts, iespējams, nebūs neizbēgams cilvēces vēstures notikums. Līdz tam vēl tālu, bet ētika stimulē miera un cilvēcības lauka paplašinājumu. Vieno un saliedē cilvēkus kopdzīvošanai mazajā planētā, ko sauc par zemi..

Literatūra

Beshai, J. A. and Tushup, R. J. (2006). Sanctity of Human Life in War: Ethics and Post Traumatic Stress Disorder. *Psychological Reports*, vol. 98 (1), 217-225. <https://doi-org.datubazes.lanet.lv/10.2466/pr0.98.1.217->

Eliot, T.S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Stahn, C. (2020). *Jus Post Bellum and Just Peace. An Introduction*. In: Stahn, C. and Iverson, J. (eds.) (2020). *Just Peace after Conflict*. Oxford: Oxford University Press, 1-26. books.google.com.

Virza, E. (2008). *Varonīgā Latvija. Raksti, 2. sēj.* .Rīga: Zinātne, 396-370.

de Vries, P. (2020). *Virtue Ethics in the Military: An Attempt at Completeness*. *Journal of Military Ethics*, 19:3, 170-185, DOI: 10.1080/15027570.2020.1814048.

Zehfuss, M. (2019). *Writing war/ethics: departures and directions*, *Critical Studies on Security*, 7:3, 258-267, DOI: 10.1080/21624887.2019.1707357



Virtual Reality Technology as a Tool for Learning History: the Conflict and Coexistence of Virtual and Physical Reality

Līga Vēliņa, Mg. art

Summary

A promising method to promote dialogue between memory institutions and young audiences is the use of educational environments created in virtual reality that facilitate learning about complex historical topics through an interactive, empathetic experience, which combines three-dimensional space, light, spatial sound, and narrative. Creating such socially valuable and educational products touches upon the problematics of both the paradoxical nature of bodily presence in virtual reality (outlined by the media researcher Chris Salter) (Salter, 2019), and the precise use of artistic means of expression that would help to create an accurate and engaging narrative. It is only when these and other preconditions are met that we can create a successful educational product that would convey relevant information, promote interest in the given subject, and provide a valuable aesthetic experience. It is important to preserve and skilfully use the advantages of gamified environments,

such as their ability to increase personal connection and provide an empathetic experience through user involvement and interactivity. Improperly used digital tools, artistic means of expression, or teaching methods may lead to such undesirable outcomes as incomprehensibility of content and transgression of ethical boundaries. We should be aware of such pitfalls primarily when we use virtual reality to represent the complexities of history.

The main case study examined in the article is the VR experience *VR Lipke Bunkur* developed by the media artists Līga Vēliņa, Ieva Vīksne, Kaspars Lēvalds, and Lauris Taube in collaboration with the Žanis Lipke memorial museum (ŽLM) (from 2020 to 2024). Their project is a notable and successful example of creating an educational tool for a young audience to learn about a dark chapter in Latvian history through cognitive, emotional, and affective user involvement. From 2020 to 2024, significant researches were carried out and their results were published within the framework of the *MemoTours project* of the University of Latvia, which tested and evaluated the *VR Lipkes Bunkurs* experience as an educational tool. As an artist who participated in the creation of this educational product, in the current article I describe my experience of developing the VR educational product *Lipke Bunkurs* in collaboration with the representatives of the ŽLM. I describe the stages of the project's creation and transformation in chronological order, comment on the target group testing, and examine the prerequisites needed to prevent a conflict between virtual and physical realities but, instead, to promote their coexistence and mutual reinforcement during the virtually constructed experience of historical events. In the context of the article, interdisciplinary cooperation is considered a prerequisite for creating a successful educational product based on VR technology.

Keywords: *virtual reality, art, culture, embodiment, technology, presence effect*

Virtuālās realitātes tehnoloģija kā rīks vēstures apgūšanā: virtuālās un fiziskās realitātes konflikts un koeksistence

Līga Vēliņa, Mg. Art

Kopsavilkums

Lai veicinātu dialogu starp atmiņu institūcijām un jauniešu auditoriju, daudzsološs paņēmieni ir virtuālajā realitātē (turpmāk VR) veidotas izglītojošas vides, kas sniedz iespēju caur trīsdimensionālas telpas, gaismas, telpiskas skaņas un naratīva kombināciju apgūt sarežģītas vēsturiskas tēmas caur interaktīvu, empātisku pieredzi. Rakstā aplūkots centrālais gadījuma pētījums ir Žaņa Lipkes memoriāla (Turpmāk ŽLM) un mediju mākslinieku Līgas Vēliņas, Ievas Vīksnes, Kaspara Lēvalda un Laura Taubes (no 2020. gada līdz 2024. gadam) izstrādātā VR pieredze *VR Lipkes Bunkurs*, kas ir vērā ņemams, veiksmīgs paraugs Latvijā kā izglītības rīks jauniešu auditorijai vēstures, tumšā mantojuma apgūšanā caur kognitīvu, emocionālu un afektīvu lietotāja iesaisti. Minētajā izstrādes posmā tapuši nozīmīgi pētījumi un publikācijas Latvijas Universitātes projekta *MemoTours* ietvaros, kas balstītas pieredzes *VR Lipkes Bunkurs* kā izglītības rīka testēšanā un izvērtēšanā. Autore kā iesaistītā māksliniece, aprakstot līdzšinējo pētniecisko un empīrisko pieredzi VR izglītības produkta *Lipkes bunkurs* izstrādē, sadarbojoties ar ŽLM pārstāvjiem, hronoloģiski apraksta projekta veidošanas etapus un transformāciju pēc fokusa grupu testēšanas, paralēli aplūkojot kādi ir priekšnoteikumi, lai novērstu virtuālās un fiziskās realitātes savstarpējo konfliktu un veicinātu dabisku koeksistenci virtuāli konstruētā vēstures notikumu pieredzējuma laikā. Raksta kontekstā tiek aktualizēta starpnozaru sadarbība kā priekšnoteikums veiksmīga VR tehnoloģijā veidota izglītības produkta radīšanā.

Atslēgas vārdi: *virtuālā realitāte, izglītība, klātesamība, muzejpedagoģija, tehnoloģijas, starpdisciplināritāte*

Ievads

Līdz ar tehnoloģisko attīstību muzeji caur inovatīviem paņēmieniem meklē jaunus veidus kā reprezentēt kultūras mantojumu un veidot dialogu ar apmeklētāju, tajā skaitā jauniešu auditoriju. Viena no jaunām daudzsološām tehnoloģiskām metodēm ir virtuālās realitātes (Turpmāk - VR) tehnoloģijā veidotas vides, kuras sniedz iespēju caur pirmās personas skatījumu (No ang. val POV), 360° video vai konstruētas trīsdimensionālas telpas, gaismas, telpiskas skaņas, un stāstījuma kombināciju apgūt sarežģītas vēsturiskas tēmas caur interaktīvu, empātisku pieredzi. Asociētais profesors Jorkas Universitātē (Toronto, Kanāda) Sīns Kerajs (Sean Kheraj) 2017. gadā savā zinātniskajā rakstā *The Presence of the Past: The Possibilities of Virtual Reality for History* apraksta virtuālās realitātes tehnoloģiju kā potenciālo pielietojumu vēsturniekiem, uzdodot jautājumu, vai, pielietojot tagadnes tehnoloģiju – VR, iespējams labāk izprast pagātnes notikumus. (Kheraj 2017). VR tehnoloģija plašākai sabiedrībai ir pieejami nesen, tādēļ šāda veida izglītības produktu izstrāde ne tikai Latvijā, bet arī starptautiski ir salīdzinoši jauna prakse¹. Centrālais gadījuma pētījums, kas tiks aplūkots raksta kontekstā ir Žaņa Lipkes memoriāla un mediju mākslinieku Līgas Vēliņas, Ievas Vīksnes, Kaspara Lēvalda un Laura Taubes (no 2020. gada līdz 2024. gadam) izstrādātā VR pieredze *VR Lipkes Bunkurs*, kas ir vērā ņemams paraugs Latvijā kā izglītības rīks jauniešu auditorijai vēstures, tumšā mantojuma² apgūšanā caur kognitīvu, emocionālu un afektīvu lietotāja³ iesaisti. Minētajā laika posmā tapuši nozīmīgi pētījumi un publikācijas projekta *MemoTours*⁴ ietvaros, kur pētnieki PhD Raivis Sīmansons, Mg. hum. Diāna Popova un Mg. hum. Elizabete Grinblate pievērsās *VR Lipkes Bunkura* izvērtējumam un VR tehnoloģijas kā holistiski lietojama netiešās izglītības rīka izpētei vēsturiskā mantojuma interpretācijā. Pētnieku organizēto fokusa

¹Paskaidrojot, virtuālās realitātes tehnoloģijas neseno pieejamību, autore attiecina uz tehnoloģijas pēdējo gadu straujo attīstību, savstarpēji sacenšoties tādiem nozīmīgiem izplatītājiem kā *Sony*, *Google*, *Samsung*, *Htc Vive* un *Oculus*. 2014. gads jāmin kā zīmīgs pavērsiens, kad *Oculus* piedāvā dažādus virtuālās realitātes ierīces patērētājiem par pieejamām budžeta klases cenām. Sākot no šī laika periodā iezīmējās arī sākumposms gan spēļu industrijas produktu pieplūdumam, gan interaktīvu VR pieredžu izstrādei kultūras, mākslas un atmiņu institūcijās - starptautiskā vidē. Kā piemēram, virtuālās realitātes pieredzes kā: *The Dreams of Dalí*, 2016. Salvadorā Dalī muzejā (Florida, ASV), *Slepenā piebūve (Secret Annex)*, 2019. Annes Frankas mājā, Amsterdamā, u.c.

²Tumšais jeb sarežģītais mantojums (*no ang. val Dark Heritage*) apzīmē kultūras mantojums, kas ietver vietas, kas saistās ar katastrofām, cilvēku radītām zvēribām, nāvi, u.c. Jēdziens visbiežāk tiek izmantots arheoloģijā un kultūras mantojuma nozaru pētījumos. Tā pirmsākumi meklējami tumšā tūrisma pētniecībā. (Thomas 2019)

³Apzīmējumu "lietotājs" raksta autore attiecina uz VR tehnoloģijā balstītas vides lietotāju.

⁴Projekts Sarežģītais vēsturiskais mantojums Latvijā: holokausta tūrisma vietas starp piemiņas kultūru, mūsdienīgu tūrisma pieprasījumu un piedāvājumu" (saīsinājums – "MemoTours"). (2020-2023) Finansē Latvijas Zinātnes padome. Finansējuma Nr.: lzp-2019/1- 0241. (Latvijas Universitāte 2019)

grupu rezultāti⁵ apstiprina, ka VR spēj stimulēt ķermeniskos, afektīvos, emocionālos, kognitīvos aspektus, veicinot lielāku saikni un ticamību atspoguļotai vēsturiski smagai tematikai, kā arī veicina jauniešu interesi sarežģītā mantojuma apgūšanā caur mūsdienu tehnoloģijām. (Popova et al. 2023, 314-315).

Autore savā pētnieciskajā darbībā pievēršas paplašinātās realitātes (turpmāk XR⁶) tehnoloģiju pētniecībai Latvijas kultūras un mākslas kontekstā, kas ietver arī stāstniecībā balstītu VR pieredžu izpēti. Raksta centrālais gadījuma pētījums kā veiksmīgs starpnozaru sadarbības projekts, paver iespējas daudzpusīgai izpētei. Autore kā iesaistītā māksliniece VR *Lipkes Bunkurs* izstrādē, ar mērķi paplašināt līdzšinējos ar šo gadījuma pētījumu saistītos pētījumus, raksta kontekstā caur empīrisko un pētniecisko pieredzi sniedz padziļinātu ieskatu vides uzbūves un dizaina veidošanas metodoloģijā un projekta izstrādes hronoloģijā, paralēli kritiski aplūkojot VR tehnoloģijas klātesamības paradoksālo raksturu (Salter 2019, 11), kas ietver virtuālās un fiziskās realitātes savstarpējo konfliktu un koeksistenci virtuāli konstruētā⁷ vēstures notikumu pieredzējuma laikā. Raksta mērķis ir radīt paplašinātāku izpratni par šāda izglītības produkta veidošanas principiem no mākslinieku un pētnieku perspektīvas, kā arī sniegt padziļinātu izpratni par VR vidēm ietvertajiem elementiem, aspektiem un mākslinieciskajiem paņēmieniem, lai fiziskā un virtuālā realitāte neatrastos konflikta attiecībās, bet kļūtu par savstarpēju papildinošu kontinuumu.

Raksta struktūra veidota sākot ar kritisku VR tehnoloģijas un tai raksturīgā klātesamības efekta analīzi, balsoties literatūras analīzē, kas ietver digitālās kultūras teorētiku un mediju pētnieku Džeisona Džeralda (Jason Jerald), Ļeva Manoviča (Lev Manovich), Krisa Saltera (Chris Salter) un Melas Sleiteres (Mel Slater) atzinumus. Tālāk seko strukturizētu, hronoloģisku VR *Lipkes Bunkura* projekta veidošanas posmu apraksts, ietverot vides veidošanā izmantotos gadījuma pētījumus. Tālāk tiek aprakstīta VR vides dizaina transformācija paralēli *MemoTours* pētnieku veikto fokusa grupu testēšanas rezultātiem, paralēli izvērtējot VR *Lipkes Bunkurs* pieredzes uzbūvi un satura atbilstību pētījumā aprakstītajiem

⁵Pēc pirmās VR *Lipkes Bunkurs* pieredzes izstrādes 2021. gada rudenī pētnieki organizēja 4 daļēji strukturizētas fokusa grupas (18 dalībnieki - vecumā no 16 līdz 26 gadiem), lai testētu pieredzi uz jauniešu auditoriju. (Popova et al. 2023, 307).

⁶Paplašinātā realitāte ir jumta termins tehnoloģiju grupai, kas iekļauj papildināto realitāti, virtuālo realitāti un jaukto realitāti. Latviešu valodā šīm tehnoloģiju grupām tiek lietoti saīsinājumi angļu valodā, papildināto realitāti apzīmējot ar - AR (*no ang. val. Augmented Reality*), virtuālo realitāti apzīmējot ar VR (*no ang. val. Virtual Reality*), jaukto realitāti apzīmējot ar MR (*no ang. val. Mixed Reality*), un kopējo tehnoloģiju grupu apzīmējot ar XR (*no ang. val. Extended Reality*).

⁷Autore apzīmējumu "virtuāli konstruēts" attiecina uz VR tehnoloģijās veidotām vidi, kas pieprasa galvai pievienotu displeju, nereti arī kontrolierus vides pieredzējumam. Virtuālā realitāte ir virtuāla, trīsdimensionāla vide, kas rada klātbūtnes sajūtu caur vizuāliem, haptiskiem, audiāliem u.c. stimuliem. (Chandler 2020: 499)

priekšnoteikumiem, kas veicina fiziskās realitātes un virtuālās realitātes veiksmīgu koeksistenci.

Rakstā izteiktie apgalvojumi balstās kvalitatīvajās pētījuma metodēs iekļaujot literatūras avotu deskriptīvu analīzi, tiešus novērojumus, empīrisko pieredzi, kvalitatīvo sekundāro datu analīzi⁸.

Virtuālās tehnoloģijas specifika. Fiziskās un virtuālās realitātes konflikti un koeksistence

Mediju pētnieks Ļevs Manovičs apraksta VR tehnoloģijā veidoto pieredžu ciešo saistību ar kino formu un valodu. Tāpat kā kino tiek izmantota taisnstūrveida kamera, taču atšķirība vērojama tajā, ka VR lietotājs var ietekmēt saturu, mainot galvas pozīciju, tādējādi izstrādātājiem liekot pastiprināti domāt par kopējo telpu visās tās dimensijās no dažādiem skatu punktiem. Manovičs apraksta, ka virtuālajā vidē veidotas pasaules bieži tiek apspriestas kā kino pēctecis un galvenā 21. gadsimta raksturojošā kultūras forma, salīdzinot to ar tradicionālo kino kā 20. gs. raksturojošo formu. (Manovich 2011: 89) Virtuālās kultūras, tehnoloģiju pārsātinātības un tehnoloģisko protēžu (īkdienišķi vienmēr līdzās esošo viedierīču) kontekstā var piekrist Ļ. Manoviča pieņēmumam par VR kā 21. gs. raksturojošu formu, taču jābilst, ka šī tehnoloģija savā izplatībā joprojām nav pārspējusi tradicionālo kino. VR savā attīstībā ir vidus posmā, un joprojām ir dažādi ierobežojoši faktori, kas padara tehnoloģiju nepilnīgu, tādējādi tā netiek lietota sabiedrībā ikdienišķi: neērts, smagais galvai pievienotais displejs (*no ang. val. Head Mounted Display (HMD)*), izšķirtspējas limitācija un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu ierobežojumi pakārtojoties iekārtas veikspējai, u.c. Jauktā vai papildinātā realitāte piedāvā digitālu fiziskās pasaules paplašinājumu, pretēji – VR pieredze ir noslēgta, izolēta no fiziskās pasaules, un, tomēr, vienlaikus, esot virtuālajā realitātē, lietotājs nevar izslēgt fiziskās pasaules esamību sev apkārt. Fiziskajā pasaulē esošie šķēršļi un priekšmetiskā vide, kam lietotājs tīši vai netīši pieskaras, kalpo kā atgādinājums, ka virtuālā vide ir tikai vizuāla ilūzija, jeb iluzors maņu paplašinājums. Un, lai arī iluzors, tomēr, izmantojot pareizos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus un saturu, caur šo maņu un patības paplašinājumu virtuālajā vidē ir iespējams veidot simulācijas, nodot zināšanas, tai skaitā, caur tehnoloģijai raksturīgo ķermenisko klātesamības sajūtu, veicināt empātisku pieredzi.

VR un tai raksturīgais ķermeniskā klātesamības raksturs tiek daudzpusīgi aplūkots un kritizēts pētnieku vidū. Vairums pētnieki kritizē VR tehnoloģijas koncentrēšanos uz galvu un redzi, lielākoties ignorējot

⁸Kvalitatīvie sekundārie dati apzīmē projekta *MemoTours* pētnieku veiktos pieredzes VR *Lipkes Bunkurs* testēšanas rezultātus. (Popova et al. 2023, 307)

pārējās maņas un cilvēka ķermeņa daļas⁹. Piemēram, mediju mākslas pētnieks Kriss Salters to min arī savā rakstā "The Presence Effect: Real Virtuality and the Flux of the Self" (2019), vienlaikus aplūkojot VR klātbūtnes kontekstu un tā paradoksālo raksturu, aprakstot VR kā pārāk cilvēcīgu, uzsverot, ka tehnoloģijai raksturīgie centieni simulēt fizisko realitāti un ķermenisku klātbūtnes sajūtu paradoksālā kārtā var tikt sasniegt tikai ar jaudīgas tehnoloģijas palīdzību. (Salter 2019: 11) Pieņemot paradoksālo iedabu un prasmīgi pielietojot mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus un metodes, klātesamības efekts un ķermeniskums var kļūt par priekšrocību, kas nav raksturīga nevienai citai mūsdienu digitālajai tehnoloģijai. Empātija (saprotama, kā līdzpārdzīvošana, spēja iejusties kāda cita lomā) ir ciešā saistībā ar klātbūtnes un iegremdēšanās jēdzieniem, jo lietotājs var izjust empātiju, ja tas spēj identificēties, būt klātesošs liecinieks notikumā vai stāstā. Mediju mākslas un digitālo tehnoloģiju pētnieku vidū veiksmīgai klātesamības sajūtas sasniegšanai VR tiek izšķirti daudzveidīgi, reizēm atšķirīgi, pat pretēji priekšnosacījumi. Klātbūtne ir virtuālās realitātes galvenais mērķis, iespējams, noteicošais faktors. Tā ir spēja caur pirmās personas skatījumu identificēties ar piešķirto virtuālo ķermeni un lomu. Tas ir objektīvs un subjektīvs stāvoklis attiecībā pret virtuālo vidi. Jo vairāk "sižeta" līnija potenciāli aizvada cilvēku no ikdienas realitātes un piedāvā alternatīvu noslēgtu pasauli, jo lielāka iespēja sasniegt klātesamības sajūtu. (Slater, Wilbur 1997: 604) Vairāk kā desmit gadus vēlāk pētniece Mela Sleitere (Mel Slater) klātbūtnes sajūtai izšķir trīs galvenos priekšnosacījumus: reāllaika atgriezeniskās saites cilpu starp lietotāja darbībām un maņu sistēmām, vizuālā atveidojuma un VR audio atbilstība lietotāja gaidām, un atbilstošu virtuālo aģentu un virtuālās pasaules reakciju uz lietotāja darbībām kā klātbūtnes veicinošu faktoru (Slater, 2009). Tas nozīmē, ka divi no Sleiteras izvirzītajiem priekšnosacījumiem pieprasa haptisku vai savādāku atgriezenisko saiti un mijiedarbību starp vidi un lietotāju, kas kā svarīgu priekšnoteikumu izvirza skatītājam būt aktīvi iesaistītam VR vidē caur interakciju, izslēdzot pasīva vērotājam lomu. Šajā gadījumā tiek izslēgts 360° video kā klātesamību veicinošs medijs, jo tas paredz pasīvu novērošanu. Atšķirībā no Sleiteras, Džeisons Džeralds (Jason Jerald) uzskata, ka uzsverot, ka klātesamība ne vienmēr nozīmē tiešas realitātes atdarināšanu, akcentējot netiešas informācijas nozīmi virtuālajā realitātē, izvirzot pieņēmumu, ka tai pastāvot paralēli tiešai informācijai,

⁹Lai gan lielākoties ir jāpiekrīt Krisa Saltera apgalvojumam, jāmin, ka liela nozīme ir dzirdes kā maņas lietojumam VR vides pieredzējumā, kā arī ir piemēri (visbiežāk mākslas kontekstā), kur VR tehnoloģija tiek savienota ar papildus ierīcēm vai pielāgota fiziskajai priekšmetiskajai videi, kas veicina arī citu maņu paplašinājumu. Kā piemēram, Marenas Dagnijas Jūellas (Maren Dagny Juell) VR pieredze un papildinošā fiziskās realitātes instalācija Rīgas Fotogrāfijas biennāles 2020. gadā izstādē. Mākslinieces darbs primāri bija vēsts uz tausti, tālāk - redzi un dzirdi.

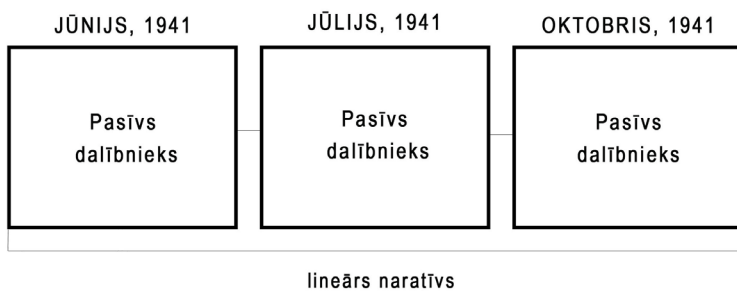
tā var vēl vairāk uzlabot zināšanu apguvi, (Jerald 2015). Tā kontekstā ir nepieciešams domāt par vidi kā kopumu, visu elementu kopveidi, pievēršot uzmanību ne tikai pirmā plāna, bet arī citos plānos esošajiem objektiem, skaņām, jebkāda veida traucēkļiem vai papildus stimulantiem zināšanu apgūvē. Džeralds apraksta arī citas formas priekšnoteikumus klātbūtnes sajūtai: ilūziju būt stabilā telpā, iemiesotību, ilūziju par fizisku interakciju, un sociālo komunikāciju. (Jerald 2015: 47–50). Aprakstot centrālā gadījuma pētījuma, kā arī izrietošo gadījumu pētījumu dizainu, vide tiks izvērtēta vadoties pēc mediju un tehnoloģiju pētnieku Melas Sleiteras un Džeisona Džeralda aprakstītajiem klātesamības priekšnoteikumiem. Lai saprastu veidoto variāciju uzbūvi un atšķirības, rakstā piedāvātas vides struktūras (Skatīt 1. att. un 2. att.), kurās atainota uzbūve un ainu secība, papildus norādot, kurā brīdī lietotājs ir pasīvs vērotājs (par interakciju netiek uzskatītas galvas kustības, tādejādi mainot kadrējumu), un kurā brīdī notiek lietotāja interakcija ar vidi - pārvietošanās, mijiedarbība ar objektiem vidē.

Projekta VR Lipkes Bunkurs aizsākums un transformācijas etapi (2019 - 2024)

Priekšgājējs sarežģītā mantojuma digitalizācijā, izmantojot VR tehnoloģiju kā mācību līdzekli, ir Žaņa Lipkes memoriāls (turpmāk - ŽLM), kas uzsāka savu darbību 2012. gadā Rīgā. Memoriāla darbība vērsta uz sabiedrības izglītošanu par Žaņa Lipkes un viņa ģimenes ieguldījumu – ebreju glābšanā Otrā pasaules kara laikā. Arhitektes Zaigas Gales projektētā memoriāla ēka atrodas blakus Žaņa Lipkes mājai un pagalmam, kur tika būvēts bunkurs, tādejādi memoriālam piešķirot vēl papildus simbolisku nozīmi tā lokācijas kontekstā. "Memoriāla centrā kā ekspozīcijas daļa apskatāma bunkura reprezentācija, atvērta šahta, sniedzot iespēju no bēniņiem redzēt pagrabu. [...] Padarot šo bunkuru apmeklētājiem nepieejamu, tikai apskatāmu no attāluma, memoriāls uzsver, ka tā mērķis nav meklēt identificēšanos ar kādreizējiem bunkura iemītniekiem, bet censties stiprināt vēsturisko apziņu". (Žaņa Lipkes memoriāls, 2024) 2018. gadā Žaņa Lipkes piemiņai pēc Ineses Zanderes romāna *Puika ar suni. Stāsts par nosargātu noslēpumu* tika radīta pirmā spēlfilma latviešu kino – *Tēvs Nakts*, kas veltīta holokausta tēmai.

Meklējot jaunas komunikācijas formas ar muzeja apmeklētāju caur jaunākajām tehnoloģijām, memoriāla pārstāvji piedāvāja savu tēmu 2019. gada Rīgas Starptautiskā Filmu festivāla *RIGA IFF Goes VR* sadaļai, kur pieaicinātie mākslas un tehnoloģiju industrijas pārstāvji veidoja savus risinājumus gan memoriāla, gan citu institūciju piedāvātājam tēmām. Izvēloties ŽLM uzdevumu un apvienojoties komandai: Līgas Vēliņas,

Ievas Vīksnes, Kaspara Lēvalda un Laura Taubes sastāvā, 24 stundās tika izstrādāts prototips – mākslinieciska interpretācija par sarežģītā mantojuma tēmu virtuālajā realitātē – *Dzīvojamā istaba*, kur, izmantojot stāstniecību caur vides pārmaiņām (*no ang. val. environmental storytelling*)¹⁰, tika atspoguļoti 1941. gada dramatiskie notikumi Otrā pasaules kara laikā, Latvijā. VR prototips ietvēra trīs telpas veidolus - 3 ainas, kas reprezentēja trīs mēnešus; jūniju (īsu brīdi pirms nacistiskās Vācijas iebrukuma Latvijā), jūliju (okupāciju) un oktobri (ebreju holokausts Latvijas teritorijā ir izvērsti pilnā apjomā). Telpa kā naratīva nesējs sevī ietvēra telpisku skaņu, gaismu, priekšmetisku vidi un to pārmaiņas dramatisko notikumu ietekmē. Sākotnēji mājīgā dzīvojamā istaba pārtop kopmītnēs, paslēptuvē ar aizklātiem logiem. Pieredzē lietotājs ir pasīvs dalībnieks – vērotājs. Ir svarīgi minēt šo prototipu, jo tobrīd Latvijā nav analogu VR tehnoloģijā veidotu produktu, kas ar stāstniecību caur vidi veicina vēsturisku notikumu apgūšanu.



1. att. VR pieredzes Dzīvojamā istaba shēma

Izstrādājot prototipu, mākslinieki guva iedvesmu no tajā laikā pieejamajiem gadījuma pētījumiem starptautiskā vidē, salīdzinoši nesens radītajām XR pieredzēm: *Ienāc istabā* (Enter the room), 2018 un *Slepenā piebūve* (Secret Annex) (Oculus VR, 2018), kuras piedāvā “bērna skatījumu uz karu”, no pirmās personas skatu punkta. Ir nepieciešams paplašināti aplūkot minētos gadījuma pētījumus, jo tie savā uzbūves formā un koncepcijā ir iedvesmas avoti ne tikai pirmā prototipa radīšanā, bet arī tālākajā *Lipkes Bunkura VR* pieredzes izstrādē. Gadījuma pētījumi tika izvēlēti pēc šīm pazīmēm: to izstrādē lietota kāda no XR tehnoloģijām, kā

¹⁰Stāstniecība caur vidi (*no ang. val. environmental storytelling*) ir spēļu industrijā, tai skaitā interaktīvu VR pieredžu kontekstā lietots termins, kas apzīmē stāstniecību caur vidi un tās priekšmetiem, operējot ar mākslinieciskajiem līdzekļiem, gaismu, skaņu, vides atmosfēru. (Therrien et al. 2019: 8)

metode tiek pielietota stāstniecība caur vidi, to mērķis ir veicināt lietotāja empātiju, to pamatā ir kara traumu tēmu atspoguļojums.

Red Cross veidotā 2018. gada papildinātās realitātes pieredze *Ienāc istabā* piedāvā līdzīgu stāsta veidošanas formu kā VR pieredze *Dzīvojamā istaba*. Atainotā bērnistaba stāsta gaitā pārtop gruvešos, aktualizējot jautājumu par traumu, ko bērns piedzīvo kara apstākļos. Atšķirībā no VR papildinātā realitāte piedāvā pieredzi aplūkot jebkurā vietā, caur viedierīci ielādējot aplikāciju. Šī tehnoloģijas pieejamība tomēr nesniedz tāda līmeņa klātesamības efektu, ko sniedz VR tehnoloģija ar galvai pievienotu displeju kā redzes un patības paplašinājumu. Tomēr, savā uzbūves formā šis ir būtisks piemērs stāstniecībai caur vidi - kā caur vides, telpas pārmaiņām, operējot ar gaismu, skaņu, priekšmetiskās vides izmaiņām ir iespējams nodot vēstījumu.

2018. gadā sabiedrībai pieejama tapa *Slepenā piebūve* (Secret Annex) (Oculus VR, 2018) virtuālajā realitātē, kas sniedz iespēju apskatīt slēptuvi, kur Anne Franka slēpās kopā ar citiem ebrejiem 2. pasaules kara laikā. Virtuālā vide sākas ar iepazīstināšanu ar vēsturisko kontekstu, kam seko nelineāra stāstniecība¹¹, ko kontrolē un virza lietotāja izvēles un interakcija. Ar kontrolieru palīdzību, pieskaroties priekšmetiem, lietotājs var dzirdēt stāstu sievietes balsī, kas reprezentē Anni. Naratora klātbūtne vidē ir veiksmīgs piemērs iepriekšējā nodaļā aprakstītajai sociālās komunikācijas ilūzijai. Personificētas atmiņas, stāstījumi, kas saistās ar telpās izvietotajiem priekšmetiem, veido personisku, emocionālu pieredzi. Vidē tiek kombinētas lietotāja kā pasīva vērotāja un aktīva līdzdalībnieka lomas. VR raksturīgais "pirmās personas skatījums (POV) ir svarīgs elements ieskaujošās pieredzes stāsta kopveidē. Skatītāja imersija jeb iegremdēšana stāstā padara viņu par pilntiesīgu spēlētāju tajā." (Breuleux et al. 2019: 3)

2020. gada pavasarī, pēc hakatonā gūtajiem panākumiem, ŽLM pārstāvjiem un projekta idejas autoram – ŽLM VR kuratoram Raivim Šimansonam uzrunājot māksliniekus (Līgu Vēliņu, Ievu Vīksni, Kasparu Lēvaldu un Lauri Taubi), tika uzsākta pirmais VR pieredzes Lipkes Bunkurs versijas izstrādes process. Pirmajā VR pieredzes versijā, balstoties

¹¹Nelineārā stāstniecība jeb nelineārais naratīvs apzīmē stāstījuma formu, kas nav pakārtota hronoloģiskai secībai. Šāda stāsta forma tiek pielietota literatūrā, kino (Eckel, 2013), spēļu industrijā, tai skaitā tā ir bieži lietota stāsta forma veidojot pieredzes paplašinātās realitātes tehnoloģijās (XR), piemēram virtuālās realitātes vidēs, kur lietotājs ar kontrolieru vai roku izsekošanas tehnoloģiju (ar kustību sensoriem), var virzīties turp un atpakaļ stāstā atkarībā no savas izvēles. Pastāv interaktīvas virtuālās realitātes vides, kur var ietekmēt arī stāsta gaitu un saturu atkarībā no lietotāja izvēlēm. Kā viens no šādas vides piemēriem ir Tribeca Film Festival '19 žūrijas balvu ieguvusi, kā arī Oculus programmas VR For Good pārstāvētā VR pieredze *Atslēga* (The Key) (The Key, 2019).

Maijas Meieres-Ošas veidotajā stāstījumā, - bērna balss, kas reprezentē Žaņa Lipkes dēlu Zigi, lietotāju izved cauri lineārā stāstījumā¹² balstītai pieredzei, 3 ainām: Žaņa Lipkes ģimenes pagalmam ar šķūni, zem kura atradās bunkurs (kā centrālā pieredzei ar interakciju), noslēdzoties ar abstraktu vidi ar centrālo objektu – Lipkes iestādīto koku Izraēlā. Vidējā, interaktīvajā scēnā lietotājs var iepazīties ar bunkurā esošajiem vēsturiskajiem priekšmetiem, pieskaroties tiem ar VR pulti (kontrolieri), dzirdēt personificētu stāstu. Trīsdimensionālais bunkurs tika veidots pēc Žaņa Lipkes dēla - Ziga skices, kas ir vienīgā memoriālā esošā vēsturiskā, vizuālā liecība par bunkura iekārtojumu. Skices oriģināls, kā arī, atsevišķi vidē izvietotie priekšmeti ir apskatāmi memoriāla priekšmetiskajā ekspozīcijā – fiziskajā realitātē, kam ir papildinoša loma radītajai videi. Jāmin, ka VR pieredze tiek eksponēta memoriāla telpā, kurai izmērs ir 3 x 3 m, tādējādi radot priekšstatu arī fiziskajā realitātē par bunkura izmēriem. VR pieredze tika veidota kombinējot lietotāja kā pasīva vērotāja un aktīva līdzdalībnieka lomas (2.att.), ievērojot līdzīgu lietotāja pieredzes uzbūvi, kā iepriekš minētajā piemērā *Slepenā piebūve* (Secret Annex).



2. att. Lipkes Bunkura VR pieredzes 1. versijas shēma

Papildus ierunātajam naratīvam (balss - Ieva Vīksne), vide tika papildināta ar mākslinieku veidotu otrā plāna telpisku skaņas ainavu, iekļaujot dabas skaņas, soļus, trokšņus un citus elementus. Pirmā VR vides versija tika prezentēta 2020. gada oktobrī Žaņa Lipkes memoriālā.

2021. gada rudenī ŽLM sadarbībā ar projekta *MemoTours* pētniekiem veica VR pieredzes izstrādātās versijas testēšanu uz jauniešu auditoriju (vecuma grupā no 16–26 g.). Testēšana tika veikta izmantojot kvalitatīvās pētniecības metodes (fokusu grupu atlasī, un uz lietotāju

¹²Lineārs stāstījums jeb lineārs naratīvs apzīmē stāsta formu, kas atspoguļo notikumus hronoloģiskā secībā. (Chandler 2020: 269)

centrētu metodi - empātisko kartēšanu). VR pieredze tika testēta 4 mēnešu laika periodā uz 4 daļēji strukturētām fokusa grupām, kopā ietverot 18 dalībniekus. Apkopojot rezultātus *Memotours* pētniece, sociālantropoloģe E. Grinblate norāda uz lietotāja pieredzes (No ang. val. User Experience (UX)) nepilnībām, kas attiecināma uz fiziskās realitātes traucēkļiem pieredzes laikā. Kā vienu no tiem - lietotāju periodisku iziešanu no spēles paredzētā laukuma, kā rezultātā, galvai pievienotais displejs pārtrauc vides projicēšanu un atklāj fizisko telpu caur displejā iebūvēto kameru, kas attiecīgi pārtrauc lietotāja virtuālo pieredzi, ietekmē klātesamības sajūtu virtuālajā vidē, kā arī izjauc priekšstatu par atrašanos stabilā telpā. Kā neparedzētu traucēkli jāmin arī starpposmu starp 2. un 3. ainu, kur atsevišķi lietotāji ne vienmēr saprata, ka fiziski ir jāpieliecas ejot cauri tunelim, tādējādi nokļūst ārpus paredzētās vides, radot apmulsumu dalībniekos. Grinblate norāda arī uz lietotāja sagatavotības un instruktāžas nepieciešamību pirms pieredzes. Paralēli nepilnībām tika saņemtas arī komplementāras atsauksmes, ka VR pieredze atšķiras no ierastās muzeja apmeklēšanas un izziņas procesu formas, ar interaktīvās vides un audiālo stāstījumu, rada emocionālu pieredzi, palīdzot labāk, skaidrāk uztvert un saprast jaunas zināšanas un vēsturisko, emocionālo kontekstu. Vienlaikus VR pieredze darbojas kā paplašinājums, papildinot reāllaika pieredzi - ekspozīcijas apmeklējumu fiziskajā realitātē. Iespēja redzēt čemodānu abās vidēs pastiprināja klātbūtnes sajūtu un ticamību stāstam. “Īss telpiskais attālums starp abām čemodāna versijām, kā pētījuma dalībnieki piedzīvoja VR un memoriāla telpās – papildina pagātnes un tagadnes savienojamību.” (Grinblate, 2022: 65–75)

Balstoties uz testēšanas rezultātiem un novērotajām nepilnībām, izstrādājot otro *VR Lipkes bunkurs* pieredzes versiju, tiek izveidota lietotāja instrukcijas sadaļa, paralēli iekārtojot speciāli dizainētu, pielāgotu ekspozīciju. Lai veicinātu stabilitāti un drošību pieredzes laikā, lietotāja pārvietošanās fiziskajā telpā tiek ierobežota ar specializētu dizainera Alda Circeņa (Rīgas Dizaina Fabrika) radītu un ŽLM ekspozīcijai dāvinātu krēslu, kas rotē ap savu asi. Pārvietošanās tiek ierobežota, paralēli domājot, lai tas neierobežo lietotājam nepieciešamās fiziskās kustības interakcijai VR pieredzē. Ar šo praktisko ekspozīcijas papildinājumu tika atrisināta gan stabilitāte fiziskajā telpā, gan ilūzija par atrašanos stabilā telpā virtuālajā realitātē. (Jerald 2015: 47–50). Sadarbībā ŽLM pārstāvjiem tiek

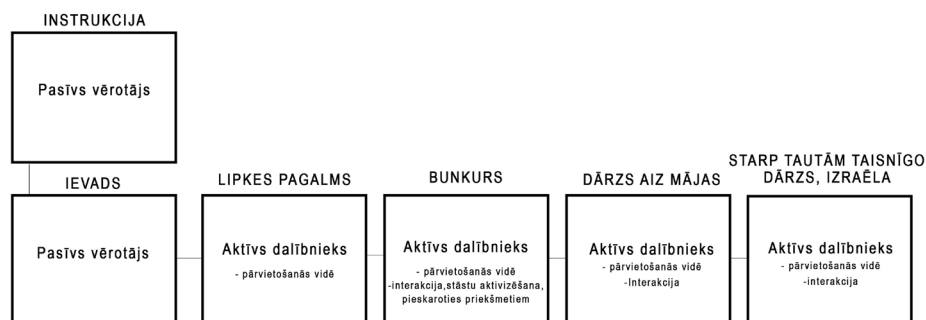
saturiski papildināts VR pieredzes ievads ar personificētu stāstu no Ziga perspektīvas, vienlaikus, ietverot metaforisku portretējumu animācijas formā (iekļaujot vēsturisku Ž. Lipkes dēla fotogrāfiju). Personiskāka iepazīstināšana ar naratoru, tai sekojošais stāstījums pastiprina ilūziju par komunikāciju, veicinot ciešāku un emocionālāku saikni un klātesamības sajūtu vidē. Kā nozīmīgs papildinājums jāmin arī pēdējā ainas detalizēta izstrāde, kas ir metaforiska reprezentācija Žaņa Lipkes iestādītajam piemiņas kokam *Starp tautām taisnīgo dārzā, Izraēlā*. VR Lipkes bunkura 2. versija publiski tika prezentēta 2022. gada 20. oktobrī, Žaņa Lipkes memoriālā. Jāmin, ka šobrīd no ŽLM puses tiek izstrādāta specializēta muzejpedagoģijas programma, kas asistē un paplašina pieredzi un zināšanu iegūvi pirms un pēc VR pieredzes. Muzejpedagoģijas programmu paredzēts saskaņot ar vispārīzglītīgo skolu mācību standartu vēstures apgūšanai un piedāvāt vidusskolām Latvijas skolas somas programmas ietvaros. VR pieredzes kurators Raivis Sīmansons apraksta ŽLM piecu VR pieredzes integrēšanu fiziskā memoriāla apmeklējumā muzejpedagoģijas programmā kā risinājumu Danas Dreimanes aprakstītajai VR mācīšanās pētniecības problemātikai (Sīmansons 2023: 294) - "izpratnes trūcumam par vispārējiem principiem, kas regulē šo procesu, un par to, kā šie principi ir savstarpēji saistīti ar esošajām zināšanām par mācīšanos, mācību stratēģijām un mācību programmām" (Dreimane, 2020: 4)

Secinājumi

VR tehnoloģija caur pirmās personas skatījumu, kā svarīgu elementu sniedz iespēju lietotājam būt līdzdalībniekam, lieciniekam, iegremdēties stāstā, tādējādi paverot iespējas pasniegt vēsturi un citu jomu zināšanas caur līdzdalību un empātisku pieredzi. Latvijā imersīvo tehnoloģiju lietojums muzejpedagoģijā ir jauna prakse, un par aizsākumu sarežģītā mantojuma apgūšanā ar VR tehnoloģijas palīdzību kā pirmo *metu* var uzskatīt 2019. gada *RIGA GOES VR* maratonā mākslinieku L. Vēliņas, I. Viksnes, K. Lēvalda un L. Taubes veidoto pieredzi *Dzīvojamā istaba*. Salīdzinot to ar *Lipkes Bunkurs VR* pieredzes 2. izstrādāto versiju 2022. gadā – tās tematiski runā par vienu laika periodu, un to pamatmērķis ir izglītēt lietotāju, veicināt empātiju, saglabājās lineārā stāstījuma forma un stāstniecība caur vidi un tās pārmaiņām. VR pieredze *Dzīvojamā istaba* tālāk netika attīstīta un palika kā konceptuāls mets, balstoties uz māksliniecisku interpretāciju. Turpretī, no šī meta tālāk izrietošā radītā pieredze *VR Lipkes Bunkurs*, sadarbojoties ar starpnozaru speciālistiem, tai skaitā paplašinoties caur vēsturisku izpēti un sociālantropoģu E. Grinblates, D. Popovas un Dr. Raivja Sīmansona pētījumiem, iegūst pievienoto vērtību kā, funkcionējošs, testēts izglītības palīgrīks sarežģītā kultūrvēsturiskā mantojuma apgūšanā, padarot ŽLM kā priekšgājēju Latvijā sarežģītā mantojuma digitalizācijā ar VR tehnoloģijas palīdzību. Testēšanas rezultātā tika novērstas virtuālās realitātes un fiziskās realitātes konflikts, izveidojot pārdomātu fizisko ekspozīciju, kas atrisināja stabilitāti gan fiziskajā gan virtuālajā vidē. Pievienoto vērtību pieredzei piešķir paralēli izstrādātā muzejpedagoģijas programma, fiziskās ekspozīcijas apmeklējums (iespēja aplūkot priekšmetus fiziskajā realitātē un virtuālajā realitātē). Paralēli, apmeklētājam ir iespēja saskarties ar 3 bunkura reprezentācijām: VR bunkura trīsdimensionālo atveidi, fizisko bunkura ekspozīciju kā atvērtu šahtu memoriāla centrā, un izpratni par faktisko bunkura atrašanās vietu blakus Žaņa Lipkes mājai un pagalmam, iepretim arhitektes Zaigas Gales projektētajai memoriāla ēkai, kuras arhitektūrā un interjera dizainā caur dabisku materiālu, toņu un materialitātes kopainu, un iekārtojumu atbalsojas vēsturiskās nozīmes un simboli.

Personisks, konkrētai mērķauditorijai radīts stāsts ir viens no svarīgākajiem aspektiem empātiskas pieredzes radīšanā. VR Lipkes Bunkura pieredzē iekļautā ilūzija par naratoru kā Žaņa un Johannas Lipkes dēlu - Zigi,

3. att. Lipkes Bunkura VR pieredzes 2. versijas shēma. Vides pārstrāde pēc fokusa grupu testēšanas



un bērnu un jauniešu auditorijai paredzētais stāstījums veicina personiskāku saikni un ilūziju par sociālu komunikāciju. Iespēja būt autentiskā telpā, kas rūpīgi konstruēta pēc vēsturiskajām liecībām un dzirdēt personīgu stāstu, sniedz iespēju būt par postliecinieku (Pospecou, Shult 2015) komplicētu vēsturisku notikumu pieredzējumā.

Aprakstot hronoloģiski *Lipkes VR Bunkura* izstrādes posmus un VR vides dizaina un fiziskās ekspozīcijas transformāciju pēc fokusa grupu testēšanas, skaidri iezīmējas nozaru speciālistu sadarbības nozīme. Virtuālās realitātes pieredze *VR Lipkes Bunkurs* caur kognitīvu, emocionālu un afektīvu dalībnieka iesaisti savā pēdējā versijā pietuvinās mediju pētnieka Džeisona Džeralda aprakstītajiem četriem klātesamības sajūtas veicināšanas priekšnoteikumiem VR vidē, ietverot ilūziju būt stabilā telpā, iemiesotības ilūziju, ilūziju par fizisku interakciju, un sociālās komunikācijas ilūziju. Kā, arī tiek ievēroti Melas Sleiteras izvirzītie priekšnoteikumi, kas pieprasa haptisku vai savādāku atgriezenisko saiti un mijiedarbību starp vidi un lietotāju. Kombinējot pasīva vērotāja un aktīva līdzdalībnieka lomas *VR Lipkes Bunkurs* pietuvinās veiksmīgam piemēram kā apgūt vēsturi caur interaktīvu, empātisku pieredzi.

Atainojot sarežģīto mantojumu caur digitālām tehnoloģijām, būvējot mākslinieku un vēsturnieku interpretētas vides, vienmēr būs balansēšana starp ētikas robežām. Šīs reprezentācijas metožu izvēles ir iesaistīto nozaru pārstāvju pieņemtie savstarpējie kompromisi attiecībā uz saturu pieredzes dizainu un mākslinieciskajiem izteiksmes līdzekļiem. Ētikas robežas un efektivitāti var pārbaudīt fokusa grupu testēšanas rezultātā, vai padarot radīto VR vidi sabiedrībai pieejamu, tādejādi saņemot atgriezenisko saiti. Starpnozaru sadarbība ir priekšnoteikums ne tikai veiksmīga, bet arī saturiski ētiska VR tehnoloģijā veidota izglītības produkta radīšanā, it īpaši ja tas tiek attiecināts uz sarežģītā kultūrvēsturiskā mantojuma apguvi.

Lai gan, veidojot VR vides tiek izmantoti kino medijam raksturīgie elementi jeb kino valoda, kā arī tai ir potenciāls bagātināt audiovizuālo stāstniecību caur tehnoloģijai raksturīgo klātesamības sajūtu, VR savu limitāciju un ierobežojumu dēļ tomēr joprojām nav pārspējusi tradicionālo kino ikdienišķas lietošanas kontekstā. Tādēļ, ir jāņem vērā, ka muzeja apmeklētāji var būt bez iepriekšējās pieredzes - nesagatavoti šādi pieredzei, attiecīgi liela nozīme ir gan sākotnējai instruēšanai, gan pašas VR pieredzes garumam un uzbūves dizainam. Ciešā saistība ar spēļu industriju izmantotajiem

paņēmienu, lai nodrošinātu lietotāja iesaisti, paredz nepieciešamību pievērst uzmanību lietotāja saskarnei un pieredzes uzbūves dizainam. Priekšrocība ir mediētai asistencei pieredzes laikā, ko piedāvā ŽLM.

Šādu VR pieredžu starpdisciplinārais veidols un ciešā saistība ar kino valodu, kino formātu ļauj vides eksponēt kā mākslinieciskus darbus, radošus projektus festivālu, mākslas un kultūras pasākumu ietvaros, sniedzot iespēju gan māksliniekiem, gan iesaistītajiem pētniekiem, institūcijai sasniegt plašāku publicitāti un redzamību.¹³

¹³Latvijā – Rīgas Starptautiskais kino festivāls RIGA IFF ikgadējā festivāla ietvaros piedāvā virtuālās realitātes darbu skati. Starptautiskā kontekstā jāmin, ka, sākot ar 2016. gadu, Venēcijas Starptautiskais kinofestivāls, kas piedāvā VR darbu skati *Venice VR Expanded*. Kā vēl viens no nozīmīgiem izplatīšanas kanāliem ir 2016. gadā VR tehnoloģiju izstrādātāja *Oculus* paspārnē uzsāktā iniciatīva *VR For Good*, kuras pamatmērķis ir veicināt diskusiju, informēt sabiedrību par sociālām problēmām sabiedrībā ar empātiju veicinošu, māksliniecisku VR pieredžu palīdzību. Kopš 2018. gada šī iniciatīva sniedz iespēju izstrādātājiem un māksliniekiem iesniegt savus projektus, kas tematiski, sasniedzot plašu auditoriju visā pasaulē, izmantojot arī plaši pazīstamo *Oculus* pārstāvēt *VR For Good* platformu arī kā tiltu uz XR filmu festivāliem, izstādēm.

Literatūras saraksts

Chandler D., Munday R. (2020) A Dictionary of Media and Communication 31 ed.). Oxford: Oxford University Press, 269., 499. lpp.

Dreimane F. L. (2020) Promocijas darbs. *Mācīšanās taksonomija virtuālajā realitātē*. Rīga: Latvijas Universitāte, 4. lpp.

Grinblate E. (2022) Maģistra darbs. *Pagātnes nākotne: sarežģītā kultūrvēsturiskā mantojuma insitūciju digitalizācija un virtuālās piemiņas prakses*. Rīga: Latvijas Universitāte, 65. – 75. lpp.

Eckel, Julia (2013) Twisted Times – Nonlinearity and Temporal Disorientation in Contemporary Cinema. In: dies. et.al.: (Dis)Orienting Media and Narrative Mazes. Bielefeld: transcript, 274. –291. lpp.

Jerald. J. (2015) The VR Book: Human-Centered Design for Virtual Reality, New York, San Rafael, California: Association for Computing Machinery; M & C, Morgan & Claypool, 47. - 50. lpp.)

Kheraj S. (2017) The Presence of the Past: The Possibilities of Virtual Reality for History. [atsauce: 10.12.2022] Pieejams:<http://activehistory.ca/2017/02/the-presence-of-the-past-the-possibilities-of-virtual-reality-for-history/s-of-virtual-reality-for-history/>

Latvijas Universitāte. (2020-2023) Projekts *Sarežģītais vēsturiskais mantojums Latvijā: holokausta tūrisma vietas starp piemiņas kultūru, mūsdienu tūrisma pieprasījumu un piedāvājumu* (saīsinājums – "MemoTours"). Finansē Latvijas Zinātnes padome. Finansējuma Nr.: lzp-2019/1- 0241. Pieejams:<https://www.lu.lv/zinatne/programmas-un-projekti/nacionalas-programmas-un-projekti/flpp/flpp-2019-gada-konkurss/sarezgits-vesturiskais-mantojums-latvija-holokausta-turisma-vietas-starp-pieminas-kulturu-musdienu-turisma-pieprasijumu-un-piedavajumu/>

Manovich L. (2011) The Language of New Media. Cambridge: Miit Press, 89. lpp.

Oculus VR. (2018, June 12). Introducing 'Anne Frank House VR,' an Immersive Experience that Recreates Amsterdam's Secret Annex and Preserves a Piece of Holocaust History. Meta.Com. Pieejams:<https://www.meta.com/blog/quest/introducing-anne-frankhouse-vr-an-immersive-experience-that-recreates-amsterdams-secret-annexand-preserves-a-piece-of-holocaust-history/>

Popescu, D. I., Schult T. (eds.) (2015) Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era. New York: Palgrave Macmillan

Popova D., Grinblate E., Sīmansons R. (2023) Virtuālās realitātes kā ķermeniski, emocionāli un kognitīvi stimulējoša izglītības rīka nozīme tumšā mantojuma interpretācijā. // *Sarežģītais mantojums: holokausta vietas Latvijā tūrisma un atmiņas kultūras mijiedarbībā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 307. lpp.

Salter C. (2019) The Presence Effect: Virtual Reality, Real Virtuality and the Flux of the Self. // *Virtualities and Realities. New Experiences, Art and Ecologies in Immersive Environments*. Acoustic Space, Nr. 17. Rīga: RIXC Center for New Media Culture: 11. lpp.

Slater, M. (2009). Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*,

Slater, M., & Wilbur, S. (1997). A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments. *Teleoperators and Virtual Environments*, 6(6), 603. lpp. – 616. lpp.

Sīmansons R. Sarežģītās pagātnes komunikācija bērnu un jauniešu auditorijai. *Žaņa Lipkes memoriāla piemērs*. // *Sarežģītais mantojums: holokausta vietas Latvijā tūrisma un atmiņas kultūras mijiedarbībā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 294. lpp.

The Key. (2019) VR pieredzes oficiālā mājas lapa. Pieejams: <https://thekey-vr.com/>

Žaņa Lipkes memoriāls. Mājas lapa. Pieejams: <https://lipke.lv/muzejs/par-memorialu/>

Therrien S., Breuleux Y., de Coninck B. (2019) The World Building Framework for Immersive Storytelling Projects. Canada, Montreal: Université du Québec à Chicoutimi, 3. lpp.

Thomas, S., Herva, VP., Seitsonen, O., Koskinen-Koivisto, E. (2019) Dark Heritage. *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer, Cham. Pieejams: https://doi.org/10.1007/978-3-319-51726-1_3197-1

Van der Steina A, Runce I. (zin. red.) (2023). *Sarežģītais mantojums: holokausta vietas Latvijā tūrisma un atmiņas kultūras mijiedarbībā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds



4. att. "Lipkes Bunkurs" VR pieredzes ekrānuzņēmums. Bunkura iekārtojums. Žaņa Lipkes memoriāla un mākslinieku I. Viksne., L. Vēliņas, L. Taubes, K. Lēvalda īpašums.



5. att. "RIGA IFF Goes VR" hakatona izveidotais prototips sarežģītā mantojuma apgūšanā "Dzīvojamā istaba", 2019. Ekrānuzņēmums. Māksl. īpašums: I. Viksne., L. Vēliņas, L. Taubes, K. Lēvalda īpašums.



6. att "Lipkes Bunkurs" VR pieredzes ekrānuzņēmums. Žaņa Lipkes ģimenes pagalma 3D rekonstrukcija. Ž. Lipkes memoriāla un mākslinieku I. Viksne., L. Vēliņas, L. Taubes, K. Lēvalda īpašums.



7. att. "Lipkes Bunkurs" VR pieredzes prezentācija 2020. gada rudenī Žaņa Lipkes memoriālā. Foto: ŽLM īpašums.



Intergenerational and Transgenerational Postmemory in the Art of Imants Tillers

Diāna Anna Kreicberga, Mg. Art

Summary

Memories play a significant role in forming an individual's sense of identity, establishing collective belonging, and informing future actions. Even though memories are normally associated with lived personal and shared collective experiences, certain memories do not fall under such categorizations. The concept of postmemory, introduced by the literary scholar Marianne Hirsch, aims to describe the inheritance of memories and trauma that are not experienced by the individuals themselves. Instead, acquired through stories and images shared by the previous generations, these experiences are passed on, thus eventually becoming part of people's identities.

This research explores how the use of postmemory provides new interpretative insights into the depiction of memories and trauma in the works of the Australian-Latvian artist Imants Tillers (1950). It reveals the role that postmemory plays in Tillers' conceptual project *The Book of Power* (1981-present) and some of the interpretative possibilities this concept can offer as part of the visual analysis process. Tillers' large-scale paintings *Monaro* (1998), *Tabula Rasa (For My Father)* (2011), *Farewell to Reason* (1996), and *Terra Negata* (2005), which are the focus of the current research, provide fruitful grounds for the examination of intergenerational and transgenerational postmemory in Tillers' art.

Keywords: *Imants Tillers, The Book of Power, postmemory, intergenerational postmemory, transgenerational postmemory*

Starppaaudžu un pārppaaudžu pēcatmiņa Imanta Tillera daiļradē

Diāna Anna Kreicberga, Mg. Art

Kopsavilkums

Atmiņām ir nozīmīga loma personas identitātes veidošanā, kolektīvās piederības nostiprināšanā un nākotnes rīcību noteikšanā. Lai gan atmiņas parasti tiek saistītas ar piedzīvotām individuālām un kolektīvām pieredzēm, ir atmiņu veidi, kas neatbilst šīm prasībām. Literatūrzinātnieces Mariannas Hiršas (Marianne Hirsch) ieviestā "pēcatmiņa" (postmemory) jēdziena mērķis ir aprakstīt atmiņu un traumu pārmantošanu, kuru pamatā nav indivīda paša piedzīvotā pieredze. Tā vietā šīs pārmantotās atmiņas, kas iegūtas caur iepriekšējo paaudžu stāstu starpniecību, tiek netieši pieņemtas, kļūstot par daļu no personas atmiņām par sevi.

Šajā pētījumā tiek aplūkots, kā pēcatmiņas lietojums sniedz jaunas interpretatīvas atziņas par atmiņu un traumu attēlojumu Austrālijas latviešu mākslinieka Imanta Tillera (1950) daiļradē. Pētījumā tiek skatīts, kā pēcatmiņas klātesamība ir saskatāma Tillera konceptuālajā projektā "Spēka grāmata" (*The Book of Power*) (1981-pašlaik) un kādas interpretatīvās iespējas šis jēdziens piedāvā vizuālās analīzes procesā. Analizējot tādas lielformāta darbus kā "Monaro" (1998), "Tabula Rasa (manam tēvam)" (*Tabula Rasa (For My Father)*) (2011), "Ardievas saprātam" (*Farewell to Reason*) (1996) un "Terra Negata" (2005), šie piemēri ļauj saskatīt, kā Tillera darbos atspoguļojas starppaaudžu (intergenerational) un pārppaaudžu (transgenerational) pēcatmiņu klātesamība.

Atslēgas vārdi: *Imants Tillers, Spēka grāmata, pēcatmiņa, starppaaudžu pēcatmiņa, pārppaaudžu pēcatmiņa*

Introduction

Our experiences, ranging from joyful moments and surprises to dire conflicts and painful events, catalyze and create our memories. All of these memories play a role in informing and shaping our sense of identity and defining possibilities for social inclusion within particular communities (Assmann, J. 2008, 114). Since memories require acts of recollection and

communication that influence their remembrance and longevity, both positive and negative memories depend on these social actions.

The intricate interplay between memory and identity forms the basis of this research, which examines the profound impact of inherited memories on the formation of individual and collective identities. Building upon the work of such scholars as Aleida Assmann, Jan Assmann, Ann Rigney, and E. Ann Kaplan this article explores the construction of individual and collective identities through the use of postmemory – a term coined in the 1990s by the literary scholar Marianne Hirsch. Her examination of the vernacular photography archives of Holocaust survivors illustrates how a previous generation's trauma can permeate the consciousness of the subsequent ones (Hirsch 2008, 106-7). This inherited legacy often leaves individuals grappling with a fragmented identity, haunted by a past they did not experience but which profoundly influences their sense of self (Hirsch 1992, 8-9).

The work of the Australian-Latvian conceptual artist Imants Tillers (1950) vividly registers the impact of postmemory on his artistic and philosophical visual explorations. Shaped by the narratives of loss and displacement acquired from his Latvian immigrant parents, Tillers' identity formation has been deeply influenced by their memories (Coulter-Smith 2002, 123; Hart 2006a, 9). Moreover, his assimilation into Australian culture, with its gruesome history of colonialism and indigenous displacement, has further complicated his sense of belonging to its collective identity (McLean 2018, 157-9). In his ongoing conceptual project *The Book of Power* (1981-present), Tillers employs a unique canvasboard system and a particular style of appropriation that is multi-dimensional and involves the recontextualization of imagery to form new, intricate narratives (McLean 2018, 163). His work incorporates references to various artists, poets, and cultural symbols, intertwining elements from his Latvian heritage and the chapters of Australia's colonial history (Coulter-Smith 2018, 131).

Even though Tillers' oeuvre has been analyzed by the art historians Deborah Hart, Graham Coulter-Smith, Ian McLean, Elita Anson, and the anthropologist Howard Morphy, it has not been fully explored in terms of intergenerational and transgenerational postmemory. Scholarly discussions of Tillers' use of imagery from Latvian children's literature and folklore mention the presence of intergenerational postmemory and the intimate communication of memories across three generations in his works, but they do not explicitly employ the concept of postmemory in their analyses. Moreover, the role of transgenerational postmemory, which involves the deliberate conveyance of collective memories through symbols and historical narratives over distant generations, in Tillers' works remains unexplored. Drawing on the relevant academic resources and visual analysis of Tillers' artworks, this article aims to suggest ways in which the concept of postmemory can offer new insights into the representation of memories and trauma in Tillers' works (my Master's thesis "Remembering

the Unknown: Intergenerational and Transgenerational Postmemory in the Works of Imants Tillers" (2022) offers a much more detailed discussion of this subject). By focusing on four of his large-scale paintings, *Monaro* (1998), *Tabula Rasa (For My Father)* (2011), *Farewell to Reason* (1996), and *Terra Negata* (2005), this study sheds light on the manifestations of intergenerational and transgenerational postmemory in Tillers' work, thus providing a more nuanced reading of his complex visual storytelling (Fig. 1-4).

Memories, Trauma, and Visual Storytelling

In recent decades, the intersection of memory and the visual arts has attracted significant scholarly attention, particularly in addressing how personal and collective identities are both shaped by memory-inspired narratives and depicted in such narratives. This section of the article explores some of the recent developments in the field of memory studies that have shaped the application of the concept of postmemory in the visual arts in order to provide a theoretical framework for the visual analysis of intergenerational and transgenerational postmemory in Tillers' works.

The significance of memory in forming individual and shared identities cannot be underestimated. According to the archaeologist Jan Assmann (2008, 109), memory is instrumental in shaping individual and collective awareness. Episodic memory, by its nature fragmentary, not only forms one's self-understanding but also fosters certain social group relationships (e.g., family, community, generation, etc.) (Assmann, J. 2008, 114). Sociologist Barry Schwartz (2016, 9-10) emphasizes that individual memory is rooted in past experiences and emotions, which, over time, may become distorted due to cognitive processes involved in memory recall. Literary scholar Aleida Assmann (2006, 211) further highlights the role of forgetting and remembering in shaping memory, while Ann Rigney (2016, 68) underscores that memory is a dynamic outcome of remembrance acts. The formation of a person's memory involves active remembering that informs one's sense of self and leads to collective inclusion (Assmann, J. 2008, 109; Rigney 2016, 65; Schwartz 2016, 10). Aleida Assmann (2010, 36) argues that memory formation is a social process, where engagement with group identities involves learning and memorizing shared narratives, which does not necessarily require physical experience or embodiment of these events. Collective memory, often mediated through various symbolic means (images, monuments, ceremonies) and institutions (museums, archives, governments), forms a community's sense of self and an individual's belonging to it, which plays an important part in the formation of an idea of a nation in the collective consciousness (Assmann, A. 2006, 216-21).

The concept of "postmemory," introduced by the literary scholar Marianne Hirsch, is particularly relevant in this context. Postmemory aims to describe the acquisition of memories, often traumatic ones, that are passed from one generation to another through vivid recollections, emotionally

charged narratives, and visual representations (Hirsch 1992, 8-9). By focusing on the vernacular photography archives of the Holocaust survivors, Hirsch (1992, 8) observes how the experienced trauma has the potential to become deeply ingrained in the minds of the generation living after the experienced events. Inherited intergenerational memories, often mediated through stories and images, can sometimes overshadow an individual's personal experiences, affecting one's identity formation (Hirsch 2008, 106-7). To overcome inherited trauma, many children of the postmemory generation later in their adult lives turn to creative means, such as fiction, memoir, and visual storytelling, to make sense of their appropriated memories (Hirsch 2008, 107). Hirsch's theory has evolved over the last decades, acknowledging its past situatedness in Western trauma studies and, in turn, recognizing the diverse impacts of collective experiences such as political upheavals or revolutions and the interconnectedness of individual and collective memories (Hirsch 2019, 172-3). The change in Hirsch's conceptualization of postmemory reflects a shift towards understanding how traumatic memories can shape a group's identity across generations, as the transmission of transgenerational memories can be facilitated through various mediums, affecting how groups perceive their history and values.

Visual arts have played an important role in representing, commemorating, and communicating traumatic individual and collective histories. Ann Rigney (2016, 72) argues that visual artworks have the potential to preserve memories and ensure the remembrance of traumatic events in visually captivating ways. Traumatic events were particularly often depicted in such nineteenth century art movements as history painting and romantic nationalism, which emphasized the role of the visual arts in preserving memories through the depiction of historical events. However, these art movements often glorified the past and endorsed dominant political narratives, overlooking personal and emotional experiences of concrete individuals (Wintle 2013, 3-4). In the twentieth century, due to the atrocities experienced by millions in both World Wars, a shift took place in the approach towards representing the past. As the visual arts became a medium for expressing emotions and commemorating experiences, they provided a space for the exploration of trauma as a significant subject matter through aesthetic means (Lamberti 2009, 9-10).

Exploring Postmemory in Tillers' Works

The presence of intergenerational and transgenerational postmemory in Tillers' large-scale paintings *Monaro*, *Tabula Rasa (For My Father)*, *Farewell to Reason*, and *Terra Negata* is the result of the artist's creative pursuits, his engagement with individual and collective memories, and the philosophical explorations guiding his work.

When contextualizing Tillers' works, it is important to address his unique use of appropriation, which helps to establish a complex visual

narrative system in *The Book of Power*. Within this long-term project, the artist has aimed to create an elaborate visual reference system by imperfectly copying and recontextualizing various appropriated sources (fine art imagery, poetry, place names, philosophical texts, and visual symbols found in the works of Western and Aboriginal authors) to establish new and complex visual narratives that become a unified whole (Curnow 1998, 71; Coulter-Smith 2002, 163; Tillers 2018, 27-9). As the canvasboards do not normally reach beyond the size of a traditional A3 canvas, their usage creates a grid-like structure in Tillers' paintings, establishing a common thread in all of the artworks in *The Book of Power*. The visual cohesiveness of the artworks is further strengthened through the use of such media and tools as acrylic and gouache paints, oil sticks, a scalpel, masking tape, a brush, and rags (Curnow 1998, 85).

In his artistic practice, Tillers focuses on such themes as displacement, oppression, loss, diaspora, and identity, which have been inspired by his inheritance of traumatic memories from the previous generations (Hart 2006a, 9; Coulter-Smith 2018, 123). As the artist grew up in a family of Latvian immigrants whose lives had been shaped by their forced departure from their native Latvia during World War II, his childhood was dominated by stories of pain and loss shared by his mother and father (Ansone 2018, 209-11). His formative years were influenced by their trauma, and the inheritance of postmemory shaped his identity as a displaced person, which has played an important role in his art ever since (Ansone 2018, 213). While Tillers' identity was formed by his parents' traumatic memories and the need to preserve his Latvian roots, this past made it difficult for him to develop a sense of belonging to the Australian nation. Tillers' assimilation into Australian culture meant the inheritance of the complex and painful historical legacy of Australian settlers' brutality towards the Aboriginal population and its forced displacement (Kane 2012, 117-8; Stokes 2012, 158). The Australian colonial past and indigenous trauma continue to play an important role in the discussions of the country's past and its collective identity, and Tillers appears to have also acquired a shared traumatic collective memory passed on from one generation of Australians to another.

The analysis of two large-scale paintings, *Monaro* and *Tabula Rasa (For My Father)* reveals the influence of intergenerational postmemory on the artist's appropriation of elements of his Latvian heritage. The painting *Monaro*, named after a region located in the southern part of New South Wales, to which the artist moved in the 1990s, juxtaposes symbols, texts, and images that explore Tillers' identity as an Australian-Latvian (Coulter-Smith 2018, 145). The central element in the artwork – the image of a window depicting a small mountain and stairs reaching into the sky – is surrounded by a sketch of Saint Peter's Church in Riga and the Latvian ethnographic ornaments symbolizing the stellar deity Auseklis (the morning star). These subtle details showcase the artist's familiarity with Latvian symbols acquired during his childhood (Ansone 2018, 257). Furthermore, the artist stenciled

a variety of textual references in his artwork. For example, the phrases “We have decided not to die” and “Reversible destiny” which are repeated on both sides of the painting refer to the thousands of Latvians who were forced into exile due to the war. Through these symbols and texts, Tillers aims to reflect on the idea of destiny and the will of the exiled Latvians to survive and maintain their integrity (Hart 2006b, 64; Tillers 2018, 55), addressing not only his inherited intergenerational postmemory and his parents’ painful past, but also his situatedness in between two vastly different lands.

The painting *Tabula Rasa (For My Father)* further addresses Tillers’ duality and underscores the importance of his father’s memories. Dedicated to Tillers’ father, the painting visualizes his father’s experience of starting a new life in a new country from a clean slate, in Latin – *tabula rasa* (Anson 2018, 211; OED Online 2022). Across the canvasboards, a mountainscape, desert-invoking hues, ornamental elements appropriated from Aboriginal Australian art, and Aboriginal place names position the artwork in the Australian landscape. The painting portrays his father in Australia and the way his memories lingered in his psyche despite the passing of time. His father’s memories and their continual transformation is visualized through the repetition of the words “remember me” and the inclusion of three circles in the artwork. Within these circles, texts in Latvian describing his father’s journeys on foot between cities in Germany are so vaguely present as to appear almost invisible. The inclusion of words and texts in the Latvian language in the visualized Australian landscape can be seen as drawing parallels to the reappearance of memories in the individual’s mind. In this case, memories continuously fade away over time but, when recalled, remind the person of the past and shape their present (Anson 2018, 212-3). The painting aims to bring together the two worlds in which Tillers’ father lived and to recognize the loss of homeland that left Tillers’ father emotionally scarred for life. In the form of intergenerational postmemory, his memories continued living in his son in Australia, affecting his life and creative output (Coulter-Smith 2002, 194).

Thanks to their recourse to transgenerational postmemory, Tillers’ paintings *Farewell to Reason* and *Terra Negata* both tell collective memory narratives and question national identity. At its core, *Farewell to Reason* addresses the historical injustices experienced by Aboriginal Australians (Hart 2006b, 55). The artwork appears as a collage of separate photographs and illustrations that together create a unified painting. There are certain elements in it, however, that stand out: an image of an Aboriginal man, a large white cross, a black-and-white image of an indigenous figure, and textual references “There Is Only One” and “destiny.” The painting commemorates the forced relocation and displacement of indigenous people by the British settlers and critiques the colonial policies that devastated the lives and the culture of the aborigines (Hart 2006c, 55; Stokes 2012, 165). Tillers’ critical inquiry into the country’s colonial legacy stems from his inheritance of transgenerational memories shared and exchanged on a collective level. Tillers uses visual and

textual sources to question the legacy of the “Australian Legend” and its mystique (Stokes 2012, 165). Instead of celebrating the British pioneers’ perseverance in the “new land,” which has been a common narrative throughout the country’s history, Tillers investigates the consequences of their presence and the harm that their conquest has done to the rightful owners of the land – Aboriginal Australians and Torres Strait Islanders.

Australia’s collective memory is further challenged in the painting *Terra Negata*, which addresses the absence of Aboriginal Australians from the dominant public discourse regarding Australia’s past (Healy 2008, 11-5). Tillers engages with multiple visual, textual, and historical sources in order to create a complex visual narrative. For example, he includes in his artwork such heterogeneous elements as a checkered black-and-white skull, a copy of the Aboriginal artist Emily Kame Kngwarreye’s (1910-1996) painting *Big Yam Dreaming* (1995) that fades in and out throughout his painting, inscriptions of 460 indigenous tribal and language groups across the entire canvasboard system, and short texts, such as “Tragedy of a lost tribe” and “The land that did not exist.” *Terra Negata* depicts the collective transgenerational postmemory by visualizing the British colonial ideology, which saw the continent as *terra nullius* – free, ungoverned land (Kaplan 2005, 115; Healy 2008, 11). Tillers visualizes the destruction brought to the continent by the colonizers through the image of the skull, which symbolizes the arrival of the colonizers from the West, and the inclusion of texts expressing the colonial point of view (for example, “null,” “The land that did not exist,” “The unpromised land / without place / without time / without body”). Yet, despite the painful colonial legacy it embodies, the artwork also celebrates and commemorates the perseverance of different Aboriginal groups and cultures (National Gallery of Australia 2017). By including the names of hundreds of tribal and language groups and artworks of significant Aboriginal artists in his work, Tillers emphasizes the long-standing existence of indigenous populations and the cultural diversity that has always been present on the Australian continent.

Tillers’ paintings discussed above showcase the presence of intergenerational and transgenerational postmemory by appropriating visual and conceptual elements that both pay homage to his Latvian heritage and challenge Australia’s colonial legacy. Tillers not only acknowledges his lived past and acquired memories but also creates a dialogue between his personal history and the broader themes of displacement and trauma that are central to his visual inquiries. His artistic engagement with his background is not a mere nostalgic gesture, but a critical exploration of the intersection, representation, and remembrance of personal and collective histories. Moreover, the influence of intergenerational and transgenerational postmemory on Tillers’ work raises important questions about the role of the artist in confronting and representing historical trauma. Through his appropriation and recontextualization of a wide range of images and

narratives, Tillers not just recreates the past but actively engages in a process of historical interpretation and re-evaluation. Thus, his work becomes a space where the past is critically interrogated through the exploration of memory and identity.

Conclusion

Both positive and negative memories hinge on acts of recollection and communication, influencing their remembrance and longevity (Assmann, J. 2008, 114; Assmann, A. 2010, 42-4). Postmemory, the transmission of traumatic memories across generations, extends the lifespan of memories beyond the individual's personal experiences and shapes a person's individual and collective belonging (Hirsch 2019, 172). This article has addressed the role of intergenerational and transgenerational postmemory in visual storytelling, highlighting the differences due to the rootedness in different social relationships. On an intergenerational level, postmemory takes place within family dynamics, profoundly influencing the formation of an individual's identity. On a transgenerational level, traumatic memories are communicated across distant generations through symbols, archives, and historical narratives, significantly contributing to the creation of a collective identity.

The presence of intergenerational postmemory in Tillers' work, such as *Monaro* and *Tabula Rasa (For My Father)*, showcases his exposure to his parents' traumatic memories, which played a significant role in his understanding of his identity as a Latvian and a second-generation immigrant while also fueling his exploration of Latvia's history and emphasizing his physical and emotional distance from it. Transgenerational postmemory in *Farewell to Reason* and *Terra Negata*, which focus on Australia's colonial history, address the trauma experienced by Aboriginal Australians and express the sense of guilt inherited through collective remembrance. Despite their different historical and cultural contexts, these four artworks contribute to *The Book of Power's* overarching narrative, exploring themes of displacement, trauma, oppression, and identity across cultures.

In conclusion, the examination of the influence of individual and collective memories on Tillers' art, has revealed the potential of interdisciplinary art historical research to provide important insights into the complex visual language employed by the artist and to suggest new, fruitful ways of identifying and interpreting intergenerational and transgenerational postmemory in art. By analyzing visual artworks through the lens of postmemory, it is possible to see how this concept can inspire new art historical explorations of artists and artworks that have been directly or indirectly affected by the inheritance of traumatic memories to reach a fuller and more nuanced understanding of the depicted visual narratives.

Bibliography

- Anson, E. (2018) "Finding Out About Latvia," in *Ceļojums uz nekurienu*. Riga: Latvian National Museum of Art/Power Publications, the University of Sydney, 204-269.
- Assmann, A. (2006) "Memory, Individual and Collective," in Goodin, R. E. and Tilly, C. (eds.) *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 210-224.
- Assmann, A. (2010) "Re-Framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past," in Tilmans, K., Van Vree, F. and Winter, J. (eds.) *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 35-50.
- Assmann, J. (2008) "Communicative and Cultural Memory," in Erll, A. and Nünning, A. (eds.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 109-118.
- Coulter-Smith, G. (2002) *The Postmodern Art of Imants Tillers: Appropriation en abyme, 1971-2001*. Southampton/London: Fine Art Research Centre, Southampton Institute & Paul Holberton Publishing.
- Coulter-Smith, G. (2018) "The Evolution of Imants Tillers' Holistic Canvasboard System," in *Ceļojums uz nekurienu*. Riga: Latvian National Museum of Art/Power Publications, the University of Sydney, 102-151.
- Curnow, W. (1998) *Imants Tillers and the 'Book of Power'*. Sydney: Craftsman House/G+B Arts International.
- Hart, D. (2006a) "Introduction: A Work in Progress," in Hart, D. (ed.) *Imants Tillers: One World Many Visions*. Canberra: National Gallery of Australia, 1-17.
- Hart, D. (2006b) "Nature Speaks: When Locality Prevails," in Hart, D. (ed.) *Imants Tillers: One World Many Visions*. Canberra: National Gallery of Australia, 59-83.
- Hart, D. (2006c) "The Diaspora Series: Journey to New Beginnings," in Hart, D. (ed.) *Imants Tillers: One World Many Visions*. Canberra: National Gallery of Australia, 39-57.
- Healy, C. (2008) *Forgetting Aborigines*. Sydney: University of New South Wales Press Ltd.
- Hirsch, M. (1992) "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory," *Discourse* 15(2), 3-29.
- Hirsch, M. (2008) "The Generation of Postmemory," *Poetics Today* 29(1), 103-128.
- Hirsch, M. (2019) "Connective Arts of Postmemory," *Analecta Política* 9(16), 171-6.
- Kane, J. (2012) "Racialism and Democracy: The Legacy of White Australia," in Stokes, G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 117-131.
- Kaplan, E. A. (2005) *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey/London: Rutgers University Press.
- Lamberti, E. (2009) "Introduction," in Lamberti, E. and Fortunati, V. (eds.) *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II*. Leiden: Brill, 1-23.
- McLean, I. (2018) "The Metaphysics of Mimicry: Why Imants Tillers Appropriates Aboriginal Art," in *Ceļojums uz nekurienu*. Riga: Latvian National Museum of Art/Power Publications, the University of Sydney, 154-201.
- Rigney, A. (2016) "Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic," in Tota, A. L. and Hagen, T. (eds.) *Routledge International Handbook of Memory Studies*. New York: Routledge, 65-76.
- Schwartz, B. (2016) "Rethinking the Concept of Collective Memory," in Tota, A. L. and Hagen, T. (eds.) *Routledge International Handbook of Memory Studies*. New York: Routledge, 9-21.
- Stokes, G. (2012) "Citizenship and Aboriginality: Two Conceptions of Identity in Aboriginal Political Thought," in Stokes, G. (ed.) *The Politics of Identity in Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 158-172.
- Tillers, I. (2018) "Journey to Nowhere," in *Ceļojums uz nekurienu*. Riga: Latvian National Museum of Art/Power Publications, the University of Sydney, 24-57.
- Wintle, M. (2013) "Britain, Belgium and the Netherlands and the Historical Imagination in the Nineteenth Century: An Introduction," in Dunthorne, H. and Wintle, M. (eds.) *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Britain and the Low Countries*. Leiden: Brill, 1-17.
- National Gallery of Australia (2017) *Imants Tillers 'Terra Incognita'*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=kTiAalzl2Eg> (Accessed: November 5, 2022).
- Oxford English Dictionary (OED) Online – *Tabula*, n. (2022). Available at: <https://www.oed-com.ezproxy.leidenuniv.nl/view/Entry/196842?redirectedFrom=tabula+rasa> (Accessed: October 5, 2022).

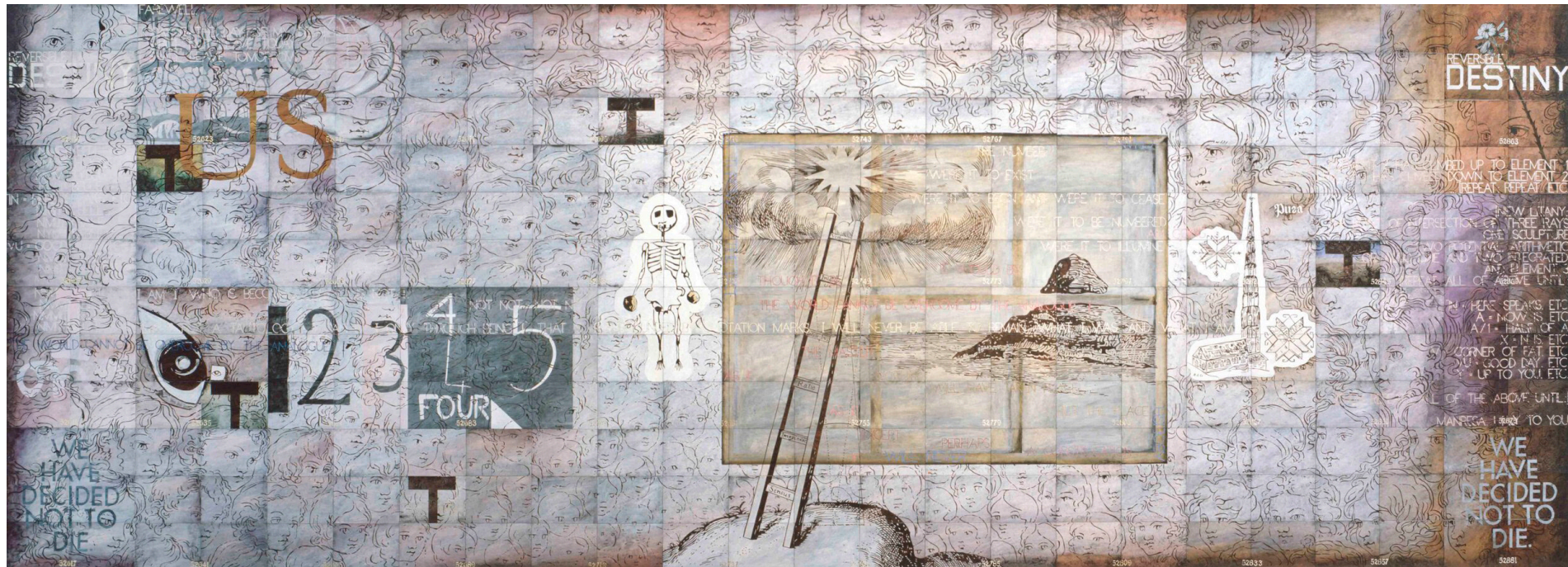


Fig. 1. Tillers, I. (1998). *Monaro*, synthetic polymer paint and gouache on 288 canvasboards, 305 x 853 cm

Collection of the Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
Available at: <https://www.imantstillers.com/selected-works-1990s>

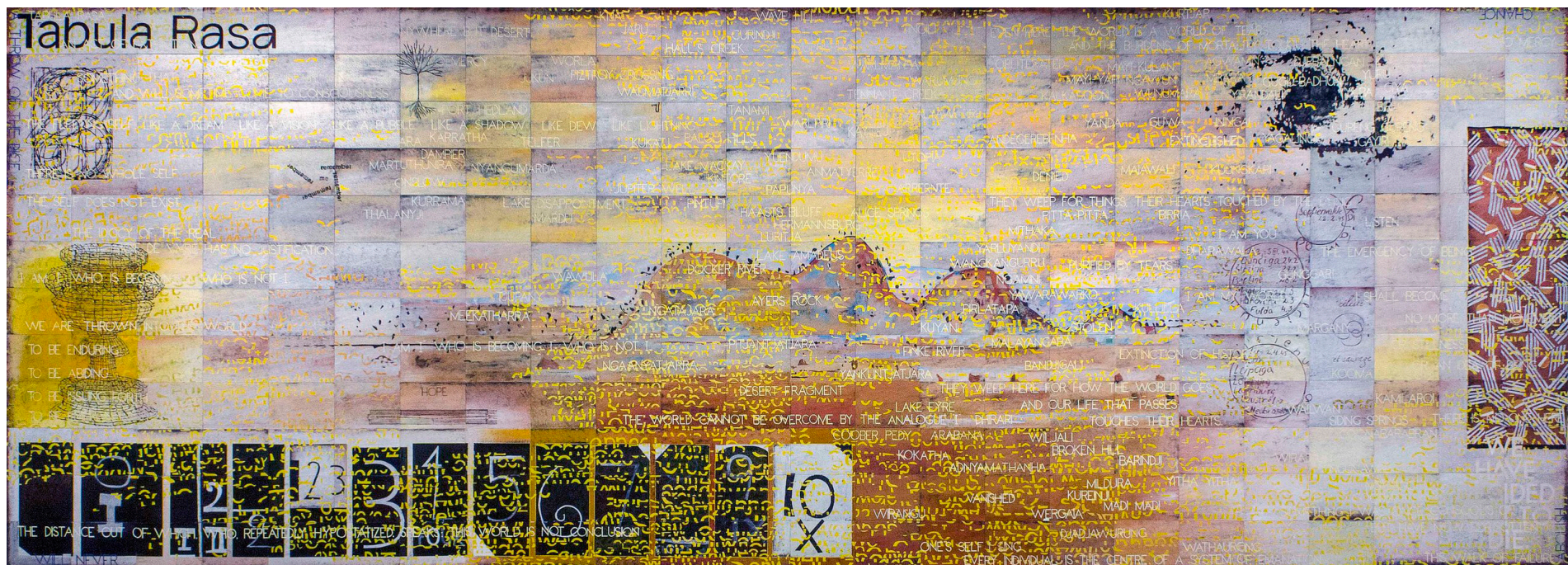


Fig. 2. Tillers, I. (2011) *Tabula Rasa (For My Father)*, synthetic polymer paint, gouache on 288 canvasboards, 304,8 × 853,4 cm

Collection of the Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia
Available at: <https://www.imantstillers.com/2018-from-the-studio-2>

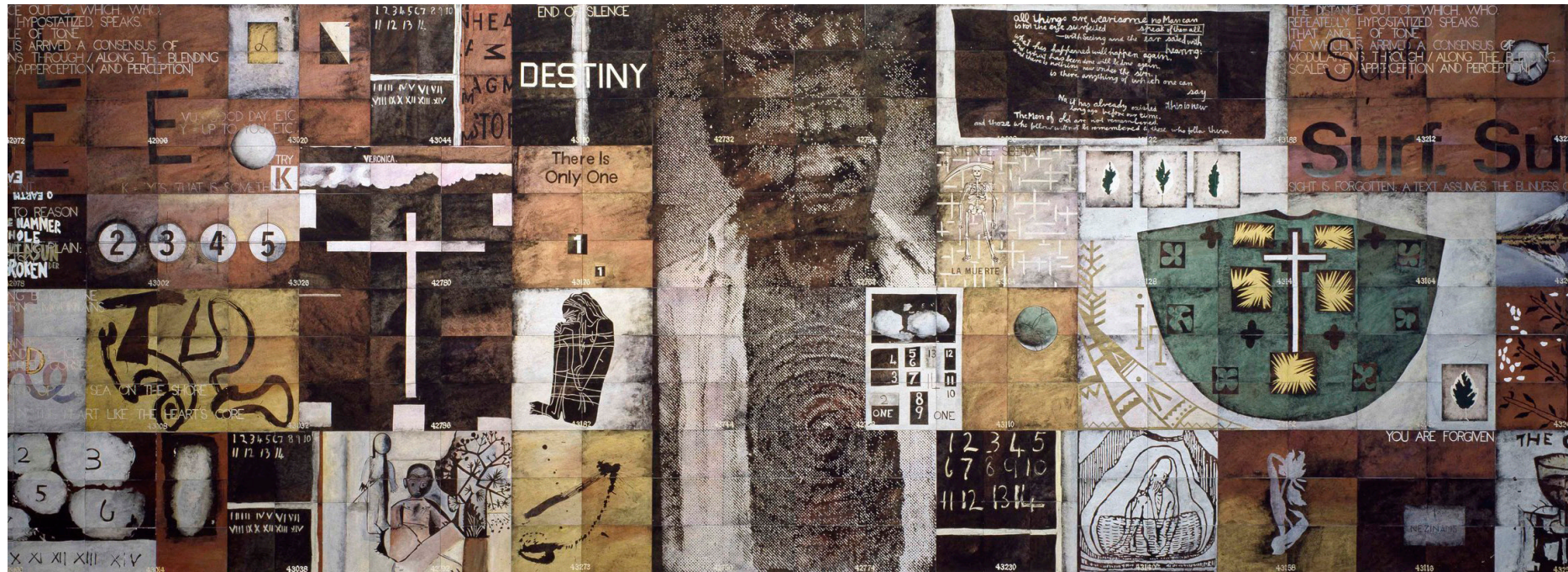


Fig. 3. Tillers, I. (1996) *Farewell to Reason*, oil, oil stick, and synthetic polymer paint on 292 canvasboards, 305 x 915 cm

Collection of the National Gallery of Australia, Canberra, Australia
Available at: <https://www.imantstillers.com/selected-works-1990s>

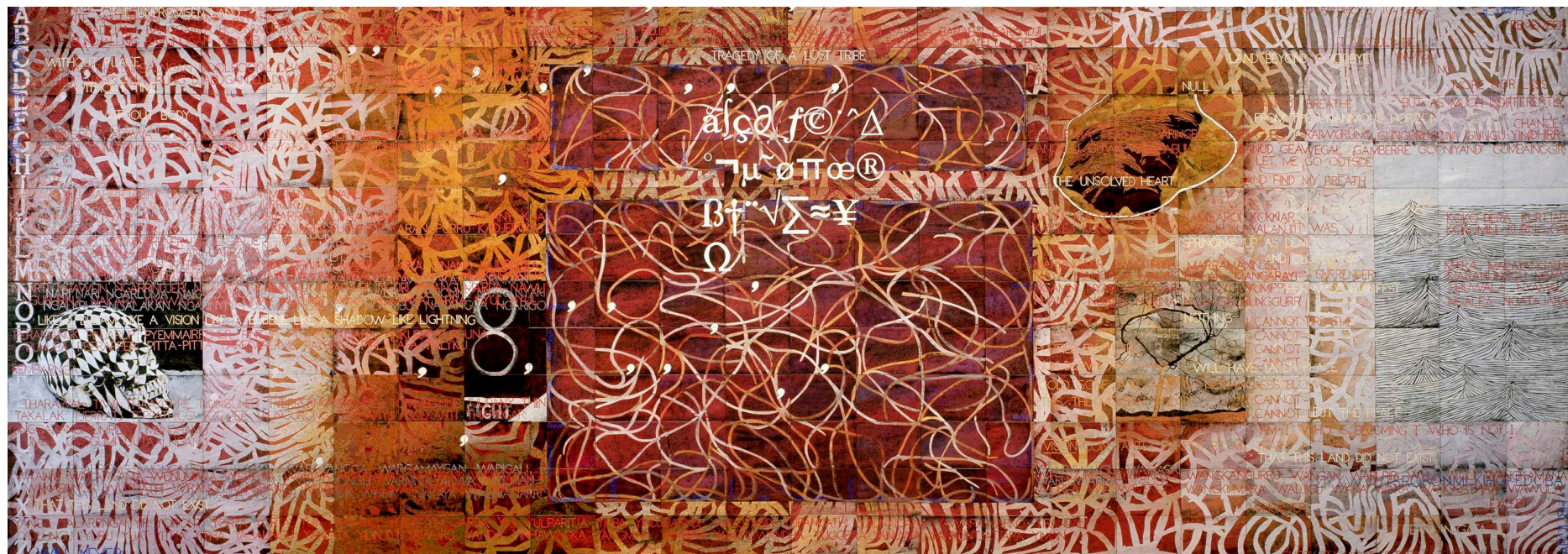


Fig. 4. Tillers, I. (2005) *Terra Negata*, synthetic polymer paint, gouache on 288 canvasboards, 304,8 x 853,4 cm

Collection of the Latvian National Museum of Art, Riga, Latvia
Available at: <https://www.imantstillers.com/selected-works-2010s>



Development of the Riga Worker's Theater: Conflicts and Confrontation

Sanita Duka, Mg. Art

Summary

A conflict between left-wing political groups led to the founding of the Riga Workers' Theater (1926-1934). The concept, repertoire, and goals of the workers' theater were formulated in the course of heated discussions. It was abolished on May 15, 1934, when the prime minister Kārlis Ulmanis carried out a coup d'état and became a dictator. The liquidation of the theatre was meant to deliver a blow to Ulmanis' political rivals. This article outlines the main stages of the creation of the Riga Workers' Theater, paying special attention to the conflicts and confrontations that accompanied it. In order to analyze the role of conflict as a catalyst for creative solutions, the article draws upon Nigel Howard's (1935-2008) metagame, or drama, theory. According to Howard, social, political, economic, and other problems are solved in a strategic game, which explores a range of possible scenarios. The article argues that the creation of the Riga Workers' Theater was made possible thanks to a compromise between the radical leftist aspirations and the moderate centrist agenda. The place for the theater was agreed upon in a confrontation with the Riga City Building Inspectorate. An ambitious construction project envisioned the building of a People's House with a place for the theater in one of its wings. Thanks to the dissolution of the theater, the project was aborted and instead, after the coup, the People's

House became the residence of the paramilitary organization *Aizsargi* (Defenders), who had supported the coup. In the Soviet period, it became the House of Trade Unions. The article concludes that in the case of the Riga Workers' Theater, conflict was a catalyst not only for political changes but also for artistic developments.

Keywords: *Riga Workers' Theater, leftwing modernism, political theater, drama theory*

Rīgas strādnieku teātra (un) skatuves tapšana: virzošie konflikti un konfrontācijas

Sanita Duka, Mg. Art

Kopsavilkums

Rīgas Strādnieku teātris (1926-1934) izveidojās kreisi orientēto politisko grupu konflikta rezultātā. Savukārt, likvidēts tas tika Kārlis Ulmaņa politiskā apvērsuma naktī 1934. gada 15. maijā. Ideja par strādnieku teātra nepieciešamību, mērķiem un māksliniecisko formu veidojās asās diskusijās, bet likvidēšana bija politisko konkurentu devuma nodzēšana. Rakstā īsi apkopotī galvenie Rīgas Strādnieku teātra un skatuves izveides posmi, pievēršot uzmanību konfliktiem un konfrontācijām tās gaitā. Konflikta kā radošu risinājumu katalizatora loma teorētiski analizēta, izmantojot Naidžela Hovarda (Nigel Howard, 1935-2008) metaspēles jeb drāmas teoriju, kur sociālās, politiskās, biznesa vai citas problēmsituācijas risinātas kā stratēģiska spēle, izskatot iespējamus scenārijus. Rakstā argumentēts, ka Rīga Strādnieku teātra izveides priekšnoteikums bija politisko spēku līdzsvara kompromiss, pretstatot radikālajām kreisajām izpausmēm centrisko pozīciju. Cīņa par piemērotu telpu un skatuves izveidi notika konfrontācijā ar Rīgas pilsēta Būvinspekciju. Iedvesma tālākiem plāniem bija ietverta projektā vērienīga Tautas nama būvei, kas paredzēja modernu teātri vienā no korpusiem. Jaunajam Tautas namam uzcelta tika pirmā kārtā, teātra ēka uzcelta netika. Pēc Kārlis Ulmaņa apvērsuma Tautas nams kļuva par Aizsargu namu, padomju laikā – par Arodbiedrību namu. Rakstā secināts, ka konflikts, gan kā politisko procesu, gan skatuviskās darbības virzītājs bija

uzskatāmi klātesošs Rīgas Strādnieku teātra gadījumā.

Atslēgas vārdi: *Rīgas Strādnieku teātris, kreisais modernisms, politiskais teātris, drāmas teorija*

Teātris kā dramaturģiju ietverošs mākslas veids ir tiešā veidā saistīts ar spēju saprast konfliktus, savukārt, politikā viens no uzdevumiem ir vadīt konfliktu risinājumus. Drāma uz skatuves konstruē konfliktu izvēršanos un rod tiem skaidrojumus. Drāma ir konfliktu saprašanas mēģinājums. Teātrī iestudējuma procesā darbības analīze vēršas pie konfliktsituācijām dzīvē, lai rastu piemērus un asociētu dramaturģijas darba notikumus ar iestudējuma dalībnieku dzīves pieredzi. Rīgas Strādnieku teātra (RST) gadījumā repertuārā tika iekļautas lugas, kas attēloja un komentēja aktuālos politiskos notikumus. Iestudējumos tika modelētas reālu notikumu situācijas, jo daudzu repertuārā iekļauto lugu materiāls bija dokumentāls. Teātra dibinātāji, sociāldemokrātiskās organizācijas, skatuvi izmantoja kā politisko tribīni, lai skaidrotu savus politiskos mērķus. Drāmas uz RST skatuves atainoja reālus konfliktus sabiedrībā un pasaules politikā.

Konflikts drāmas teorijā skatīts kā galvenais stāstījuma vai dramatiskās struktūras elements. Naidžels Hovards (Nigel Howard, 1935-2008) drāmas teoriju attīstīja metaspēles un politiskās uzvedības teorijas ietvarā (Howard 1971). “Drāmas un iracionālās izvēles teorijas manifestā” īsi apkopotī praktiskie ieguvumi, ko sniedz šī teorija: “Pielietojot drāmas metaforu reālajai dzīvē, mēs varam to ieraudzīt kā vizualizējamu epizožu sazarojumu. Praktiskais mērķis ir palīdzēt (bieži vien palīdzēt kādam no varoņiem) interpretēt līdz šim notikušo un redzēt, kāda iespējama turpmākā attīstība, kas ir vēlama un kā to var panākt.” (Howard *et al.* 1993, 101) Termins “drāma” lietots vārda “spēle” vietā, jo mēģinājums atrisināt konfliktus notika kā dramaturģiskā analīze. Spēles uzdevums – mainīt savu un/vai citu aktoru uzskatus un vērtības. Vispirms jāapsver katras puses uzskati un mērķi, tad jāizspēlē katras puses argumenti un vēlamais risinājums. Kulminācija iezīmējas uzskatu sadursmē. Pieņemot lēmumus, puses var nonākt pie pozitīva risinājuma, kompromisa vai konflikta jauna statusa.

Rakstā apskatīti kreisās ievirzes partiju konflikti, kas kalpoja kā katalizators idejas par Strādnieku teātri izkristalizēšanai savstarpējās diskusijās. RST īsā laikā no dramatiskās studijas entuziastu kopas izveidojās par profesionālu teātri, kura idejiskā programma paredzēja veidot savu suverēnu māksliniecisko stilu. Teātra un skatuves izveide, kā arī nākotnes vīzijas iemiesojums moderna teātra ēkas projektā bija konfrontāciju virkne.

Teātra māksliniecisko sniegumu organizējošs faktors bija sabiedriski aktīva pozīcija un kreisi-centriskā politiskā nostāja. Repertuārs tika veidots no laikabiedru darbiem, kas skāra aktuālas tēmas un izspēlēja ziņu virsrakstos lasāmus notikumus. Laikmetīgs izrāžu saturs prasīja inovatīvus skatuviskos risinājumus, ko piedāvāja teātra dekoratori Niklāvs Strunke (1894-1966), Herberts Lūkums (1902-1980), Mihails Jo (īstajā vārdā Meijers Joffe, 1895-1960), Arnolds Vilkins (1904-1979) u.c. Iestudējumu vizuālā snieguma izvērtēšanai izmantota formālās analīzes metode un sociālā mākslas vēstures pieeja, kas formālos risinājumus skata nevis kā pašpietiekamus, bet kā mērķtiecīgi veidotus ziņojumus. Rakstā izsekots RST izveidošanas diskusijām un skatuves iekārtojuma gaitai, balstoties uz iepriekšējiem teātra vēstures pētījumiem (Dzene 2010, Kundziņš 1953, 1957, 1972, Rožlapa 1968, Sniedze 2006, Tišheizere 2021, Vanaga 2016, Zeltiņa 2010), rakstā tēmas izpēte papildināta ar salīdzinājumu, kā atšķirās priekšstati par veidojamo strādnieku teātra stilistiku radikāli kreisās un kreisi-centriskās politiskās nostājas ietekmē. Turpinot diskusiju par Tautas nama ieceri un atsaucoties uz speciālistu viedokļiem (Kalniņš, Stranga 1990, Lasmane 1989, Lejnietis 1995, Lejnietis 2023), analizēti neuzceltā teātra korpusa projekti. Metodoloģiskajā pieejā izmantots starpdisciplinārs skatījums par politiski motivētajiem mākslas modernisma procesiem starpkaru Latvijas demokrātijas periodā.

Kreisās kultūras frontes konflikti

Latvijas neatkarīgās valsts demokrātijas periodā politiskā spektra iekrāsojumā dominēja lielāko elektorāta grupu – strādnieku un zemnieku – pārstāvošās partijas, kuru līderi bija Latvijas Sociāldemokrātiskā Strādnieku partija (LSDSP) un Latvijas Zemnieku Savienība (LZS). Strādniecības intereses pārstāvēja kreisi orientēto partiju grupa, kas savā starpā konkurēja un centās arī sadarboties. 1920. gadā tika noslēgta tā sauktā “kreiso kultūras koalīcija” jeb “vienotā kultūras fronte”, kuru kopējie mērķi bija izglītības un kultūras biedrību veidošana (Gavars 2014, 85-99). Kreiso politiķu idejiskās pretrunas pamazām akumulēja iekšējās nesaskaņas starp centriskajiem sociāldemokrātiem un galēji kreisajiem sociālistiem. Ideoloģisko cīņu rezultātā “fronte” pavērsās uz koalīcijas iekšieni.

Par ietekmi organizācijās notika sāncensība, tā sauktā “šturmešana”, lai pārņemtu vadību pastāvošās vai jaundibinātās kultūras un izglītības biedrībās. Kā piemēram, Rīgas Tautas augstskolu (RTA) 1920. gadā dibināja kreisā koalīcija, bet varu pārņēma radikālais spārns. 1924. gada 3. septembra sapulcē sociāldemokrāti “šturmeja” un ieguva visas vietas RTA vadībā, radikālais spārns atstāja sapulces zāli. Koalīcijā notika šķelšanās un pārgrupēšanās, bet konfrontācijā stratēģiski virsroku guva sociāldemokrāti

(Cielēns 1963, 434). Centriski noskaņotās organizācijas, meklēja veidus, kā izvērst darbību, lai uzskatāmi parādītu norobežošanos un artikulētu sava ceļa stratēģiju. Konflikts nokaitējās un atspoguļojās teātrāli – teātra izrāžu veidā.

Viens no darbības virzieniem Tautas augstskolā bija mākslas studija, no kuras atdalījās atsevišķa drāmas studija, kas sāka darbu 1921. gadā. RTA teātra studijas iniciatoru kodols bija Andrejs Kuršinskis (pseidonīms Kurcijs, 1884-1959), Kārlis Dzelzītis (pseidonīms Dzelzs, 1892-1982), Linards Laicens (1883-1938). RTA dramatisko klasi 1921.-1923. gadā vadīja Anna Lāce (dzimusi Liepiņa, 1891-1979). Programmatiskā rakstā Lāce formulēja savu pieteikumu jauna iestudēšanas stila veidošanai, kur vislielākā nozīme ierādīta kolektīvai improvizācijai un katra izrādes dalībnieka atraisīšanai uz pašdarbību. Teātris viņas ieskatā bija kā “eksperimentu kabinets”, kura uzdevums – “iziet uz ielas” un veidot formas, kas iekļaujamas gājienos un tautas svētkos (Lāce 1921, 4). Viņas iestudējumā RTA organizētajos 1921. gada Kultūras svētkos tika izrādīta Leona Paegles luga “Gadsimtu sejas”, kam žanrs ir norādīts “kolektīvainas vēstures perspektīvā” (Paegle 1921). Izrāde sākās svētku dalībnieku gājiena laikā cauri visai Rīgai, no centra uz Mežaparku, kur Saules dārza estrādē notika izrāde. Aktieri gāja ģērbti kostīmos, kas attēloja marksistisko interpretāciju par šķiru cīņas vēsturi, gājiena dalībnieki izkliedza saukļus, izrādes rekvizīti tika vesti ratos. Šis iestudējums, kas izmantoja gājienu izrādes paņēmieni, bija jaunums Rīgas teātru dzīvē.

Kreiso organizāciju paspārnē darbojās arī citas teātra grupas, tai skaitā Rīgas Arod biedrību centrālbiroja (RACB) kluba dramatiskā sekcija, ko dēvēja par “kreiso arodnieku dramstudiju”. 1924. gadā radikāli kreisā virziena piekritēji no RTA pārgrupējās uz arodnieku klubu. Laikā no 1924. līdz 1928. gadam iestudētas tika Leona Paegles “Par un pret” (1924), “Zemes sāls” (1925), Linarda Laicena konstruktīvās spēles “Alfa un auto” (1924), “Kompromiss” (1926), “Krišas dziļumi” (1927), “Karš karam” (1928) u.c. Laicens šo savu darbības periodu poetizēja kā “vajāto teātri”, dodot šādu nosaukumu iestudēto lugu izlasei (Laicens 1933). Režisore Anna Lāce savās atmiņās lietoja šo apzīmējumu, attiecinot to gan uz RTA, gan RACB drāmas studijām (Lāce 1960, 1962, 1967, 1973). Režisore par sava darba stilistiku saka: “Vajātā teātra izrādes līdzinājās mītiņiem, disputiem, lekcijām. Tas bija publicistisks teātris.” (Lāce 1967, 49). Darba svētkos izrādīto RACB kluba studijas iestudējumu foto un kino dokumentācijas liecina, ka tie bija stilistiski veidoti kā aģitējošs teātris, kas ar minimāliem vizuāliem līdzekļiem noraidīja politisku ziņojumu.

“Kreisie arodnieki” organizēja Darba svētkus, kas pēc idejas bija tādi paši kā Kultūras svētki un konkurēja ar tiem. Tā piemēram, 1924. gadā Kultūras

svētki notika 1. jūlijā, savukārt, Darba svētki – 20. jūlijā. Situācija nokaitējās savstarpējos apvainojumos. 1926. gada Kultūras svētkos koalīcija savstarpēji saskaņoja pasākuma programmu (L. 1926, 57). RTA studija izrādīja kolektīvu deklamāciju (Šenlaks 1925), bet RACB sekcija – Leona Paegles pretkara “Šarādi Nr. 7” (Paegle 1956, 737-742). Paegles īsās formas dramaturģijas veids – “šarāde”, jeb vārdu mīkla uz skatuves – paredzēja skatītāju aktīvu iesaisti. Jāuzmin bija vārds vai teikums, ko attēloja vairākās ainās. Pats autors ar piemēru, kur jāuzmin vārds “partija” paskaidrojis iestudējuma principu: “Vārds — partija. Viņā trīs daļas: par-ti-ja. Katru no šīm daļām un beidzot visu vārdu var uz skatuves nospēlēt gluži kā mazu četrceļienu ludziņu. Pirmā ainā, piemēram, var attēlot vēlēšanu sapulci, kur tiek runāts un balsots, pie kam vārds “par” sevišķi izcelts. Otrā ainā saimnieces sauc kopā savas vanaga izkliegtās vistas: “ti-ti-ti”. Sarunā ar viņām var ielikt sabiedrisku vai politisku satīru. Trešā ainā vienas politiskas partijas līderi iet precībās pie otras partijas līderēm ar nolūku dabūt “jā” vārdu un nodibināt kopdzīvi koalīcijā.” (Paegle 1956, 809). “Kopdzīve koalīcijā” izira RACB žurnālā publicētā raksta dēļ, kas bija kā pēdējā lāse, lai saspīlējuma slūžas nāktu vaļā. Tautas augstskolas “dramatstudijnieki” tika izsmieti par Dailes teātra principu, plastikas un kostīmu aizlienēšanu. Toties pozitīvi atspoguļots bija RACB priekšnesums kā “šai kankaru romantikai pilnīgs pretstats ar savu noteiktību un izrēķinātību katrā žestā, savu zilās blūzes apģērbu” (Strādnieku Vienība 1926). Sociāldemokrāti iesniedza pretenziju par savstarpēji nesaskaņotām darbībām koalīcijas ietvaros un norobežojās no radikālā spārna.

No 1924. gada rudens RTA drāmas studijā darbs būtiski izmainījās. Radikāli jauno, revolucionāro ideju vietā nāca profesionāli izsvērtā attieksme, par pedagogiem pieaicināti tika profesionāli režisori, kā piemēram, režiju mācīja Alfrēds Amtmanis-Briedītis (1885-1966), Jānis Plūme (1889-1930), Vilis Segliņš (1882-1961), plastiku – Felicita Ertnerē (1891-1975), skatuves runu – Emīls Mačs (1892-1958), studiju vadīja Jānis Šāberts (1892-1973), kurš aktiermeistarības apmācību balstīja uz psiholoģiskā teātra pieeju (Jākobsona 1931, 449-454). Kā konsolidējošs mērķis tika izvirzīta ideja par pastāvīga strādnieku teātra izveidi.

Diskusijās kaldināta strādnieku teātra ideja

Diskusija par to, kādam jābūt strādnieku teātrim, izvērtās presē. Kā pirmais ideju par strādnieku teātra nodibināšanu izteica Kārlis Dzelzītis, kurš nebija pievienojies radikāli kreisajam klubam, bet turpināja darbu sociāldemokrātu organizācijās (Dzelzītis 1971, 35). Rakstā “Strādnieku teātra vajadzība” viņš iesacīja organizēt teātri, ko strādnieku organizācijas varētu uzturēt pēc abonementu principa. Vajadzību pēc strādnieku teātra,

viņaprāt, pierādījusi skatītāju interese par RTA studijas iestudējumiem, kā arī pieaicināto profesionāļu vadībā izaudzinātie aktieri, kas varētu kļūt par teātra māksliniecisko kodolu (Dzelzs 1924, 85). Iebildumus no “kreiso arodnieku” nometnes izteica Laicens divos rakstos RACB nedēļas žurnālā “Vienība” (Laicens 1924a, 1924b). Laicens pauda uzskatu, ka pieaicināti profesionāļi nevar izveidot jauna veida teātri. Tāds teātris būtu kā “pēc pilsoniskās šnites šūtas frakas, kas jāuzvelk strādniekam, kaut arī viņš tajās izskatās jocīgs”. Laicens uzsvēra, ka teātri ir jārada pašām strādnieku masām, mēģinājumus jāorganizē kā “kollektīvās darbības” pēc “kolleģiāli-kolektīvās metodes”, izrādes jāiestudē kā “dinamiskas konstrukcijas”. Deklarētais manifests paredzēja vadīt šīs “masas” ar autoritāri stingru roku, ko veikt varētu “centrālfigūra, kas būtu režisors vai režisors-konstruktors-plastiķis kopā”. Laicens par stilisiku norāda, ka jaunā veida teātrī skatuves iekārtojums būtu minimāls: “ar vismazākajiem līdzekļiem sasniegt vislabākos rezultātus” (Laicens 1924a). Papildinot un idejisku saukļu pareizumā nostiprinot savu teikto, Laicens sekojošā rakstā piebilst: “Uz strādnieciskā stila [izcēlums autora – S.D.] ceļa viņu vadīs tikai tāds centrs (cik personu, nav no svara), kurš būs teorētiski-idejiskā skaidrībā par strādniecības mākslas uzdevumiem un būtību.” (Laicens 1924b, 448). Laicena piedāvātā vīzija pēc būtības bija režisora vai radošās grupas autorteātris, kas apvienots ar aktieru apmācības studiju. Tas bija tajā laikā izplatīts teātra veids, tieši šādi funkcionēja, piemēram, Dailes teātris. Laicens, formulējot strādnieku teātra principus, atbalso Lāces režijas eksperimentus ar pašdarbības atraisīšanu un kolektīvi veidotu improvizāciju.

Apkopojošu viedokli par strādnieku teātra jautājumu pauda Andrejs Upīts (1877-1970) plašā publikācijā, kurā apskatīja iepriekš dibinātos strādnieku teātrus Latvijā, tai skaitā, arī viņa vadībā veidoto Latvijas Strādnieku teātri Rīgā (1919-1920). Kopsavilkumā viņš norādīja: “Patlaban atkal novērojami daži mēģinājumi nodibināt Strādnieku Teātri. Nu jau ir Tautas Augstskolas, Arodbiedrību Centrālā biroja dramatiskās studijās u. c. kaut cik sagatavotu jaunu skatuves darbinieku, no kuriem ar laiku var izveidoties spējīga mākslinieku trupa Strādnieku teātrim. Šajās studijās tiek arī meklēti jauni ceļi tikpat skatuves iekārtas veidojumā, kā aktieru izteiksmes mākslas formā. Mēģina iztikt bez parastajām naturālistiski gleznieciskajām, bilžainajām dekorācijām, izpalīdzoties ar vienkāršu stilizētu skatuves iekārtu. Aktieru spēlē daudz vairāk vērības piegriež dinamiskajam elementam, dzīvai plastikai, kustību un runas ritmam, kolektīvai spēlei, masu skatiem, ciešākam kontaktam starp izrādītāju un skatītāju.” (A.U. 1924, 432). Upīts raksta noslēgumā secina, ka “patstāvīga un pastāvīga Strādnieku teātra nodibināšana” būtu jāuzskata par mērķi un pie tā jāstrādā, lai arī līdz tam vēl daudz pārvaramu šķēršļu. Visu polemikā iesaistīto autoru domas galvenajā

sakrita – strādnieku teātris ir vajadzīgs, un tas ir reāli sasniedzams mērķis, tomēr pārsprieduma gaisotne bija konfliktu piesātināta.

Administratīvās drāmas par skatuvi

1926. gada vasarā sākās aktīvs darbs pie “patstāvīga un pastāvīga” teātra izveides. Paralēli notika Tautas nama rekonstrukcija, kur bija iecerētas telpas topošajam teātrim. Bijušās kazarmu ēkas Tērbatas ielā 64 pārbūvei tika izstrādāts projekts, kas paredzēja vecā vienstāvu koka nama centrālās telpas galā izveidot skatuvi, bet sānu jomās iekārtot biroju, grāmatu veikalu un kafējnīcu. Būvvalde akceptēja projektu “ar nosacījumu, lai zālē netiktu ierīkota skatuve” (LVVA 3320). Konfrontācijā ar Būvvaldi tika panākts kompromiss. Teātra pirmo pirmizrādi ar Niklāva Strunkes dekorācijām izrādīja uz “paaugstinājuma runu teikšanai”. Skatuve-paaugstinājums bija sekla un neērta, bet tas šajā gadījumā nerādīja pārlietas problēmas, jo iesākuma iecere bija veidot teātra stilistiku ar minimāliem līdzekļiem un nelielu dekorāciju apjomu. Pirmajā sezonā Strādnieku teātris darbojās kā entuziastu kopa, kurai bija viens apmaksāts darbinieks – teātra administrators.

Gatavojoties nākamajai sezonai, risinājums legālas skatuves ierīkošanai bija piebūve pie esošās ēkas. Strādnieku teātra otrās sezonas atklāšana aizkavējās būvdarbu dēļ. 1927. gada 27. oktobrī otrās sezonas atklāšana notika uz jaunās skatuves. Pēc Niklāva Strunkes skicēm dekorāciju veidoja Herberts Līkums. Šis iestudējums pierādīja Strādnieku teātra būtisku izaugsmi un tiekšanos uz profesionālu statusu. Divstāvu apjoma skatuves piebūve deva iespēju veidot modernus iestudējumus.

Jaunās skatuves tehniskai aprīkošanai pavērās darbības lauks dekoratoriem. Katrs jauniestudējums pārspēja iepriekšējo izdomas un tehnisko risinājumu ziņā. Komentāru par skatuves iekārtu atstājusi Rīgas pilsētas Būvinspekcija veiktajā apsekošanas aktā, kur starp aizrādījumiem par ugunsdrošības uzlabojumiem, ir arī atzinums: “Skatuves grīda ir paplašināta (ārpus ailas mūra sienā), t.i. iedodas zālē. Grīdas paplašinājums palielināts ar koka kastēm, resp. kāpieniem zāles pusē (kā Dailes teātrī - bet tikai mazākā apmērā).” (LVVA 3320). Būvinspektors bijis pietiekoši vērīgs, lai pamanītu, ka teorētiskās idejas par skatuves iekārtojuma inovācijām nākušas no Dailes teātrī ieviestajām Jāņa Munča (1886-1955) iecerēm. Aizgūstot idejas arī no politiskajiem teātriem Eiropā un revolucionārajiem meklējumiem Krievijā, RST meklēja savu “suverēno stilu” (Gruzna 1931, 31). Tehniskajos risinājumos pārējās Rīgas skatuves tika pat apsteigta. Piemēram, RST pirmie ieviesa griežamo skatuvi un izmantoja kino projekcijas. Ideja par griežamo skatuvi piederēja Herbertam Līkumam, kurš izrādei “Lidojošais ērglis” (1929) izveidoja “oriģinālas virpuļdurvis” un “darbībā iepīti arī radio

un kinematogrāfs” (P. G. 1929, 393). Lūkums veicis vislielāko ieguldījumu aprīkojot “modernu skatuvi miniatūrā” (RTMM 358335). Pilnā mērā uz griežamās platformas novietotas dekorācijas uzbūvētas “Amnestija” (1931) iestudējumā, kur skatuves iekārtojuma ideju piedāvāja režisors Jurijs Jurovskis, bet realizēja Arnolds Vilkins. “Griežoties skatuvei, režisors skatītāju vadā pa visu cietumu. Rāda biroju, baznīcu, kameras, pagalmu un dunošos koridorus. Tas ir jauns, vēl nebijis eksperiments mūsu teātros.” (RST 1931, 2). Griežamā skatuve iestudējumus padarīja dinamiskākus, ainas varēja ātri nomainīt. Uz nelielās skatuves tika veidoti iespaidīgi uzvedumi ar masu skatos iesaistītiem līdz pat astoņdesmit cilvēkiem. Lai to panāktu, ar podestūras paaugstinājumiem skatuves grīdas plakni “salauza”, kas deva iespēju efektīgi izvietot skulpturālas aktieru grupas. Vairāku līmeņu skatuves platformas īpaši sekmīgi izmantoja Mihails Jo, panākot simultāno dekorāciju, kur ainu pārejas varēja veidot ar izgaismojumu, kā piemēram, iestudējumos “Pargrāfs 218” (1930), “Katlu ugunis” (1931), “Kataras matroži” (1932). Rīgas Strādnieku teātrī dekoratori skatuvi konstruēja kā aktīvu darbības vidi un kolektīvas radīšanas procesā veidoja vizualizāciju izrādes idejas atklāšanai. Dekorācija vairs nebija lugas notikumu vidi pasīvi ilustrējoša, bet kļuva par dramatiskās spēles līdzdalībnieku, kā tas raksturīgi modernisma teātrim 20. gadsimta 20. un 30. gados.

Nākotnes vīzijas teātris

Rīgas Strādnieku teātra nākotnes vīziju iemiesoja jauna Tautas nama projekta vērienīga iecere, kurā bija paredzēts moderns teātris vienā no korpusiem. Meta izstrādāšanu multifunkcionālam kultūras un sporta centram uzticēja arhitektam Ernestam Štālbergam (1883–1958). Būve bija paredzēta gandrīz vesela kvartāla platībā, kā piecstāvu ēku komplekss Tērbatas un Bruņinieku ielas stūrī. Plašs vestibils savienotu parādes durvis no abām ielām. Teātris bija paredzēts kā ēku kompleksa centrs. Lielā teātra zāle ar lokveidīgām amfiteātra sēdvietu rindām un vietām 1200 personām skatuves daļā būtu 23 metrus augsta, kas veidotu ēkas dominantes torni (L. A. B. komisija 1927, 349-352). Tomēr skice netika apstiprināta, to lūdza labot, tomēr noraidīja arī otro versiju. Arī te bija konflikts.

Latvijas Tautas namu biedrība izsludināja starptautisku Rīgas Tautas nama projektu konkursu, kas izziņots caur Latvijas sūtniecībām un konsulātiem (Ilustrēts Žurnāls 1928, 28). Sacensībai pavisam iesūtīti 54 projekti, no kuriem 19 bijuši Latvijas un 35 ārzemju (Ilustrēts Žurnāls 1929, 111). Pēc konkursa projektu izstrādāt uzticēja 3. godalgas ieguvējiem – Rīgas arhitektam Alfrēdam Karram (Alfred Karr, 1886-1949) un inženierim Kurtam Betgem (Kurt Arthur Ernst Bätge, 1888-1963). Šis projekts paredzēja

trīs korpusus – birojiem, teātrim un sporta zālei ar baseinu. Būves aptver iekšpagalmu ar terasi un āra skatuvi sapulču organizēšanai. Teātra ēka bija plānota gar Tērbatas ielu ar atsevišķu parādes ieeju, kas ar plašiem vestibiliem un kāpnēm pirmā un otrā stāva līmenī savienoja divas zāles – mazāku zāli ar mobilām sēdvietām un lielo zāli ar parteri un balkonu, kur skatuvei paredzēts četru stāvu apjoms un orķestra bedre. 1931. gada 13. septembrī Tautas nama pirmais korpus tika svinīgi atklāts. Pamatakmeni tai ielika Rainis, viņš bija arī Strādnieku teātra goda priekšsēdētājs.

Metaforiski Strādnieku teātris līdzinās jaunceltajam Rīgas Tautas namam. Modernisma ēka vizualizēja teātra mākslinieciskās ambīcijas apliecināja vīziju par ilgtermiņā topošu taisnības valsti. Uzceltā korpusa laternas tornītis iezīmēja Rīgas kā debesskrāpju pilsētas virzības pieteikumu tolaik būvnormatīvos pieļauto ēku augstuma ietvaros. Apaļie torņa pamata logi veidoja asociāciju ar okeāna lineru. Būve vērienīgi plānota, veidota starptautiskā arhitektu konkursā, bet tikai daļēji uzcelta. Arī Strādnieku teātris plānots tika dedzīgi, tas sekmīgi lokalizēja tā laika starptautiskās politiskā teātra idejas, bet teātra darbība tika pārtraukta politiskā apvērsuma naktī.

Par anekdoti kļuvis gadījums 1934. gada 15. maija Saeimas sēdē, kur uz sociāldemokrātu deputātu zobgalību “Kad nu, Ulmaņa kungs, Jūs to savu apvērsumu taisīsiet, tad gan lūdzami ar mums tā saudzīgāk apejaties.” – Ulmanis atjokojis: “Protams, protams, cik vien manos spēkos stāvēs!” (Bastjānis 1964, 31). Tomēr jau pēc nedaudzām stundām sākās sociāldemokrātu aresti un tika ieņemts Tautas nams. Kā to norāda vēsturnieks Aivars Stranga: ”Rīga bija jāpakļauj simboliski – sagraujot “sarkano” tautas namu.” (Stranga 1998, 158). Politiski LSDSP bija spīlēs, kur no vienas puses viņiem lojālo elektorātu pārvilināja radikālie sociālisti, no otras – zemniecības pārstāvji, Latvijas Zemnieku savienība. LZS un LSDSP sadarbojās izcīnot Latvijas neatkarību, taču attiecības sabojājās politiskajās cīņās. Sociāldemokrāti izprata Ulmaņa personības ietekmīgumu, tāpēc Satversmes sapulcē (1920-1922) panāca noraidījumu tieši vēlētā prezidentu ar plašām pilnvarām apstiprināšanai. Tomēr abu konkurējošo partiju starpā valdīja savstarpējs labvēlīgums, kā tas redzams no repliku apmaiņas apvērsuma priekšvakarā. LSDSP nozīmīgākus draudus juta no radikāli kreiso partiju puses un vairāk uzmanību vērsa pretstāvēšanai tām. Reizē tā bija cīņa pret PSRS aģentūras graužošo darbību (Niedre, Daugmalis 1999). Sociāldemokrāti uzturēja kreisi ievirzītu publisko retoriku, bet reālajā darbībā skaidri norobežojās no vietējo komunistu “revolūcijas eksporta” idejām, un tas bija nozīmīgi Latvijas demokrātijas funkcionēšanai. Autoritārā apvērsuma tiesiskam attaisnojumam netika veiktas nekādas demokrātijas ilūziju saglabājošas darbības. Tas tika attaisnots pēc principa “fakts rada tiesības” un atspoguļots kā “preventīva” iekšējiem

un ārpolitiskiem draudiem. Prettiesiskā varas nomaiņa radīja precedentu, kas tika atkārtots 1940. gada 17. jūnijā, kam Ulmaņa valdība nepretojās (Stranga 2022). Pēc apvērsuma Tautas nams kļuva par Aizsargu namu. Visām sociāldemokrātiskajām organizācijām, arī Rīgas Strādnieku teātrim darbību turpināt aizliedza.

Raksta sākumā minētais Naidžels Hovards attīstīja klasisko spēļu teoriju, balstoties uz racionalitātes paradoksu, kur spēlētāji, izdarot iracionālas vai naivas izvēles, bieži sasniedz labākus rezultātus. Rīgas Strādnieku teātris tika veidots iracionāli – ar iedvesmu, entuziasmu, konfrontācijām. Drāmas teorijā konfliktējošās puses var nonākt pie pozitīva risinājuma, kompromisa vai konflikta jauna statusa. Realitātē konkurējošo viedokļu nodzēšana bija viena no efektīvākajām konfliktu risināšanas stratēģijām, ko izmantoja un joprojām izmanto autoritārie un totalitārie režīmi.

Jāsecina, ka Rīgas Strādnieku teātris tika veidots un arī likvidēts politisko konfliktu rezultātā. Teātra sadarbība ar Rīgas Tautas augstskolu un Latvijas Tautas namu biedrību deva iespēju izvērst tā darbību kā profesionālam teātrim. Vairāku organizāciju kopdarbībā veidojās ilgtspējīga nākotnes vīzija, ko apliecināja vērienīga Tautas nama būve ar projektā ietvertu modernisma teātrim piemērotu skatuvi. Teātra studija deva iespēju iesaistīties mākslinieciskajā darbā plašam interesentu lokam. Iestudējumi par aktuālām tēmām diskutēja par sabiedriski nozīmīgiem tā laika notikumiem, kas ļauj šo teātri skatīt kā sava laika mākslas aktīvismu. Skatuves vizuālās un tehniskās inovācijas bija nevis pašmērķīgas un formālas, bet gan veidotas ar mērķi uzrunāt savus skatītājus un sludināt kreisi-centriskās politiskās idejas. Minētie faktori veidoja Strādnieku teātra unikalitāti Latvijas teātru vidē. Rakstā sniegtais Rīgas Strādnieku teātra tapšanas un skatuves iekārtojuma raksturojums papildina Latvijas teātra un mākslas vēstures stāstu ar starpdisciplināru skatījumu un paver jaunu ieskatu teātra saistībā ar politiku starpkaru Latvijas demokrātijas periodā.

Bibliogrāfija

- A.U. [Andrejs Upīts] (1924) No latviešu Strādnieku teātra vēstures // *Domas*, Nr. 10, 428. – 432. lpp.
- Bastjānis, V. (1964) *Gala sākums*. Izdevniecība Memento.
- Cielēns, F. (1963) *Laikmetu maiņā: Atmiņas un atziņas*. II sēj. Lidingo.
- Dzelzītis, K. (1971) Atziņas un atmiņas. (2. daļa). // *Treji Vārti*, Nr. 25, 21. – 36. lpp.
- Dzelzītis, K. [Dzelzītis K.] (1924) Strādnieku teātra vajadzība. // *Domas*, Nr. 6, 85. lpp.
- Dzene, L. (2010) Pārējās skatuves 20. un 30. gadi // *Latviešu teātris no pirmssākumiem līdz mūsdienām*, Dzene, L. sast. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 224. – 227. lpp.
- Gavars, P. (2014) Sociāldemokrātu un komunistu kopdarbība un savstarpēja politiskā cīņa Rīgas Tautas augstskolā (1920–1934) // *Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis*, A daļa, Nr. 68 (3/4), 85. – 101. lpp.
- Gruzna, P. (1931) Tālākā ceļa jūtis // *Latvijas Strādnieku teātris: 5 gadu darbības pārskats*. Rīga: Nākotne, 28. – 32.lpp.
- Howard, N. (1971). *Paradoxes of rationality: theory of metagames and political behavior*. Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- Howard, N., Bennett, P., Bryant, J., Bradley, M. (1993) Manifesto for a Theory of Drama and Irrational Choice. *The Journal of the Operational Research Society*, 44 (1), pp. 99 – 103. <https://doi.org/10.2307/2584447>
- Ilustrēts Žurnāls (1928) Hronika: Latvijas Tautas namu biedrība izsludina starptautisku sacensību // *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 1, 28. lpp.
- Ilustrēts Žurnāls (1929) Rīgas Tautas nama žūrijas komisija piešķirusi godalgas // *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 3/4, 111. lpp.
- Jākobsona, E. (1931) No studijas līdz teātrim: Sakarā ar Strādnieku dramstudijas 10 darba gadiem // *Domas*, Nr. 6, 449. – 454.lpp.
- Kalniņš, A., Stranga, A. (1990) Kas tad cēlis šo namu? // *Literatūra un Māksla*, Nr. 7.
- Kundziņš, K. (1953) *Latviešu teātra repertuārs līdz 1940. gadam*. Rīgā: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība.
- Kundziņš, K. (1955) *Latviešu teātra repertuārs līdz 1940. gadam, otrs labots un papildināts izdevums*. Rīgā: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība.
- Kundziņš, K. (1972) *Latviešu teātra vēsture, 2. sējums*. Rīga: Liesma.
- L. (1926) Tautas Augstskolas Kultūras svētki. Teātris. // *Ārpuskolas izglītības kongresu padomes biļetens kultūrdzīves veidošanai*, Nr. 2, 56. – 58.lpp.
- L. A. B. komisija (1927) Rīgas tautas nams // *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 11, 349. – 352. lpp.
- Lasmane, L. (1989) Kas cēlis šo namu // *Arods*, Nr. 25/26.
- Lejnietis, J. (1995) Latvijas laika labākais Tautas nams Rīgā. // *Māksla*, Nr. 2, 73. – 78. lpp.
- Lejnietis, J. (2023) Tautas nams // *Rīgas nākotnes vēsture*. Rīga: Zinātne, 76. – 87. lpp.
- Laicens, L. (1924a) Par strādnieku teātri. // *Vienība*, Nr. 9. *Kopotu raksti, 8. sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 441. – 444. lpp.
- Laicens, L. (1924b) Vēl par strādnieku teātri. // *Vienība*, Nr. 12. *Kopotu raksti, 8. sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 444. – 448. lpp.
- Laicens, L. (1933) *Vajātais teātris. 4 izrādes: Alfa un Auto, Kompromiss, Ķīnas dziļumi, Karš*. Maskava: Prometejs.
- Lāce, A. (1921) Jaunie virzieni teātra mākslā // *Kultūras Svētki (Rīga)*, Nr.1 (03.06.1921), 4. lpp.
- Lāce, A. (1960) Vajātais teātris // *Karogs*, Nr. 2, 121. – 129. lpp.
- Lāce, A. (1962) *Dramaturģija un teātris*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Lāce, A. (1967) Vajātais teātris buržuāziskajā Latvijā // *Māksla*, Nr. 2, 46. – 49. lpp.

Lāce, A. (1973) Rakstu krājums. Rīga: Izdevniecība Liesma.

RTMM (358335) Herberta Lūkuma rokraksts par Rīgas Strādnieku teātra grozāmo skatuvi (ar zīmējumu). 1980. g. 20 III 1 lapa ar zīmuli, 22x35,5cm. Rakstniecības un mūzikas muzejs, H.Lūk. R2/19.

LVVA (3320-3321) Gruntsgabalu Tērbatas 64 un Bruņinieku 29/31, Rīgā dokumentācija. Latvijas Valsts vēstures arhīvs. Lietas Nr. 3320, Nr. 3321.

Niedre, O., Daugmalis, V. (1999) *Arhīvi apsūdz: Slepens karš pret Latviju. Komunistiskās partijas darbība 1920. – 1940. gadā.* Rīga: Totalitārisma seku dokumentēšanas centrs.

Paegle, L. (1921) *Gadsimtu secas: 4 kolektīvainas vēstures perspektīvā ar prologu.* Rīgā: Kultūras Bals.

Paegle, L. (1924) Kas ir skatuves šarāde un kā to uzvest // *Vienība*, Nr. 17. *Kopotie raksti, 2. sējums*, 809. lpp.

Paegle, L. (1956) Šarāde Nr. 7 // *Kopotie raksti, 2. sējums*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība, 737. – 742. lpp.

P. G. [Pāvils Gruzna] (1929) Strādnieku teātris nobeidza savu sezonu // *Domas*, Nr. 5, 393. lpp.

Rožlapa, D. (1968) *Dekorāciju attīstība latviešu dramatiskajos teātros Rīgā līdz 1940. gadam.* Mākslas zinātņu neklātienes nodaļas diplomdarbs. Rīgā: Valsts Mākslas akadēmija.

RST (1931) Amnestija, programmiņa. Rīga: Nākotne.

Sniedze, E. sast. (2006) *Latviešu teātra hronika, 1919 – 1944.* Rīga: Zinātne.

Stranga, A. (1998) *LSDSP un 1934. gada 15. maija valsts apvērsums: demokrātijas likteņi Latvijā.* Rīga: [autora izdevums].

Stranga, A. (2022) *Latvija: neatkarības pēdējais cēliens 1939. gada 23. augusts – 1940. gada 17. jūnijs.* Rīga: Mansards.

Strādnieku Vienība (1926) Kultūras svētkos // *Strādnieku Vienība*, Nr. 1.

Šenlanks, B. (1925) *Lielpilsēta: daudz balsīga runa.* No vācu valodas tulkojis Kurcijs, A. Rīga: Kultūras Bals.

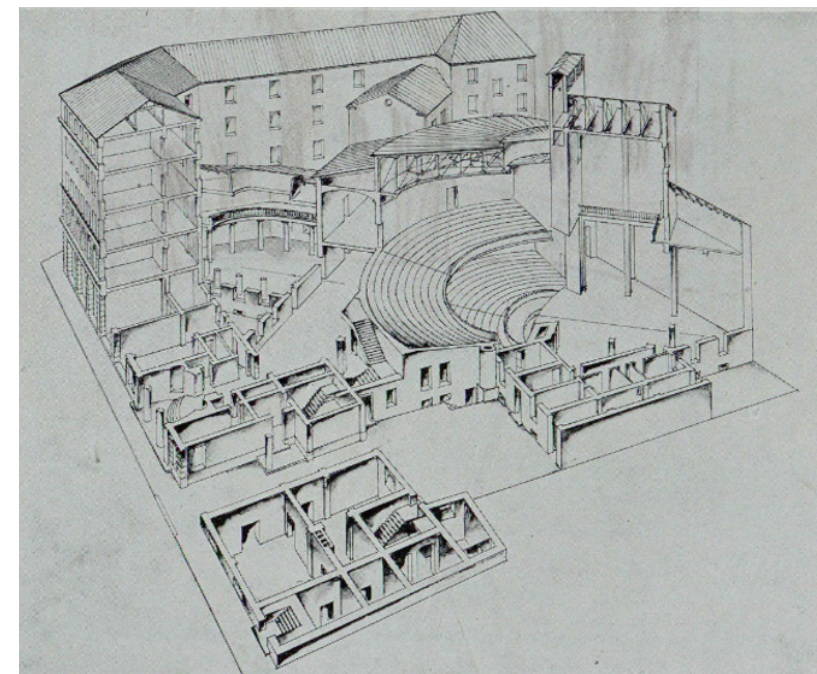
Tišheizere, E. (2021) Niklāvs Strunke un teātris. Minējumi un versijas // *Niklāvs Strunke*, Slava, L. sast. Rīga: Neputns, 530. – 609. lpp.

Vanaga, A. (2016) “Kreisā” scenogrāfija Rīgā // *Latvijas mākslas vēsture, V sējums, Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods, 1915–1940.* Kļaviņš, E. red. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 380. – 386. lpp.

Zeltiņa, G. (2010) Strādnieku teātris // *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām.* Zeltiņa, G., red. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 228. – 235. lpp.



1. att. Rīgas Tautas nama projekts. Korpusu kreisajā pusē bija plānots kā teātra ēka. Arhitekti Alfrēds Karrs (Alfred Karr, 1886-1949) un Kurts Betge (Kurt Arthur Ernst Bätge, 1888-1963). Latvijas nacionālā bibliotēka R0339-33.



2. att. Rīgas Tautas nama projekta skice. Teātra zāle plānota ēku kompleksa centrā, skatuves daļa no ārpuses veido ēkas dominantes torni. Arhitekts Ernests Štālbergs (1883–1958). Ilustrēts Žurnāls 1928. Nr. 11, 352.lpp.



Bonds Across Differences: Taring Padi's Art of Propaganda

Muehl, Sebastian, PhD

Summary

This article analyses entanglements between transcultural, transnational, and transversal aspects in the work of Taring Padi. I explore the pictorial motifs and iconographies in the art collective's paintings and cardboard sculptures in order to highlight the role of conflict in the formation of new cultural constructions in the context of conjunctures between propaganda art and transcultural migrations of forms. Taring Padi stood in the eye of the storm of an anti-Semitism scandal that shook the last *documenta* in Kassel. On the one hand, this article critically examines the group's controversial role in one of the most hotly debated art shows in recent years. On the other, it argues for the need to establish a broader analytical framework for the cultural, political, and ideological contextualization of Taring Padi's work. In particular, the current article examines the group's "wayang kurdu", or cardboard puppets, which are located at the intersection of collaborative sculpture, political activism and a traditional vocabulary of Southeast Asian popular art.

Keywords: *propaganda art, political iconology, public art, documenta, transversality, collaborative sculpture*

Introduction

At the very moment when Taring Padi's gigantic banner painting *People's Justice* was unveiled at *documenta fifteen*, in June 2022, it became clear that the Indonesian art collective would soon be in the eye of the storm of the debate on anti-Semitism that shook the renowned art exhibition. Even though *Documenta* is often considered to be not just an art show, but a forum for the global art community, its fifteenth edition was mired in conflict. Curated by the Jakarta based art collective *ruangrupa*, the exhibition turned its host city of Kassel once again into a hotspot for global art and cultural discourse. While its organizers did their best to build a transcultural platform for collectiveness, sharing, and mutual exchange, the exhibition became fractured by the political conflicts of the day. Although not a big name on the global map of art, Taring Padi was one of the main points of controversy and contention. The artists were invited by their compatriot fellow curators not only to present popular historiographies and political visions typical of Indonesia's leftist counterculture, such as *People's Justice*, but also to stage a fully-fledged retrospective of their artistic oeuvre, showcasing works from the past twenty-two years of the group's existence. The exhibition comprised the collective's works in a variety of formats and media, including banner paintings, woodcut posters, and cardboard sculptures, some of them dating back to the late 1990s. The works on display were loosely grouped around the collective's core principles "educate, agitate, organize", which are an ideological foundation and a call to action of the political left. Taring Padi's works, deeply rooted both in the cultural traditions of Indonesia and in a globally recognizable imaginary of international solidarity and socialist liberation movements, were shown at different venues across the city, such as Hallenbad Ost and Friedrichsplatz, and in exotic sites like the C&A shopping centre façade. Of all the works by Taring Padi represented at the exhibition in Kassel, *People's Justice* was the most controversial and hotly debated one: after its belated instalment days after the official opening, anti-Semitic images were discovered in the painting, including depictions of Jewish Mossad agents as pigs. The images led to a public outcry against the display of the artwork, and as a result, the painting was first covered and then dismantled. Nonetheless, the controversy surrounding the exhibition would outlast the hundred days of the show.¹

¹ Allegations of anti-Semitism at *documenta* were not restricted to Taring Padi and began to circulate months before the exhibition opened. A scientific advisory panel set up by *documenta* at a later date concluded that in fact several works on display had anti-Semitic content and the problem was not restricted to Taring Padi's *People's Justice*. Most notably, the advisory board criticised the inclusion in the exhibition of the historical propaganda films by Subversive Films, titled *Tokyo Reels*, and called upon the *documenta* organizers to remove them, which *documenta* refused to do. From the countless media contributions to the controversies instigated by the fifteenth edition of *documenta*, I would like to single out only the following two: Andreas Fanizadeh, "Größenwahn und Niedertracht. Antisemitismus auf der *documenta fifteen*", *die tageszeitung*, June 25, 2022, <https://taz.de/Antisemitismus-auf-der-documenta-fifteen/15860742/> [All web pages below were last accessed on February 15, 2024]; Hito Steyerl, "Context is Everything, Except When It Comes to Germany", &&&, June 4, 2022, <https://tripleampersand.org/context-everything-except-comes-germany/>.

In the sections that follow, I am in fact not going to address the charge of anti-Semitism at *documenta fifteen*, nor will I discuss the controversial motifs depicted in *People's Justice* since both issues have been treated extensively in popular media and academic-oriented debates, which have done as much to clarify the situation with Taring Padi's painting as to obfuscate it.² However, the story of Taring Padi can't be told without reference to the *documenta* controversy because cultural, institutional, and audience-related positioning is of paramount importance in the context of globalized image circulation and reception. Neglecting the charge of anti-Semitism would diminish the value of any analysis of Taring Padi's work. Consequently, I will examine some of the collective's works – mostly the so-called “wayang kurdus”, or cardboard puppets – by situating them in the historical and cultural context of post-1998 Indonesia, while at the same time bringing some of Taring Padi's pictorial narratives into conversation with the politically controversial iconographic models the group has been criticized for. The “wayang kurdus”, which were also shown at *documenta fifteen*, tell, in fact, a rather ambiguous story. They are part of the group's socially and politically engaged practice, and their pictorial motifs merge a transcultural imaginary with a transnational audience address in order to build bonds across differences and to establish connections in multiplicity. In this sense, the “wayang kurdus” offer an interesting gateway towards a better understanding of the group's overall work, and in particular of its political, cultural, and ideological foundations. Far from neglecting a problematic dimension of their work, the following aims to contribute to a better, and hopefully more nuanced, understanding of the specificities and limits of Taring Padi's politico-aesthetic approach.

Spectres of history

Taring Padi is officially called the Institute of People Oriented Culture Taring Padi (Supartono 2011, 5). A collective of art workers and social activists, the group was founded in Yogyakarta, Indonesia, in the wake of the political protests and riots that shook the country in the late 1990s (Ibid., 5). The name “Taring Padi” translates as Rice Teeth, or Rice Fangs, and points to the labour of rice harvesting. It emphasises the group's solidarity with the Indonesian working class, poor urban communities, and particularly with Indonesia's large population of peasants, whose struggles are symbolically evoked by the group's name, as it points to the leaves of

² Taring Padi later apologized and explained the genesis of the anti-Semitic motifs on the banner, stating that the painting was a collaborative work dating back to 2002, and involved “many members of our collective”. “The imagery that we use is never intended as hatred directed at a particular ethnic or religious group, but as a critique of militarism and state violence.” Cf. “Statement by Taring Padi on Dismantling *People's Justice* at *documenta fifteen*”, June 25, 2022, <https://www.taringpadi.com/updates/?lang=en>.

rice plants, which are sharp “as teeth” and would often cut the hands of rice farmers. Since their early days, the group has positioned itself as a civil rights and art workers' collective, with most of its members being former students of the renowned Indonesia Institute of the Arts in Yogyakarta. Around twenty to thirty of the early members of the group initially came together at an abandoned building of the Art Academy's predecessor institution, the Akademi Seni Rupa Indonesia in Yogyakarta, where they squatted a few years before officially founding the group (Sinaga 2011, 19). Indonesia had been a highly authoritarian and policed state until 1998, and unofficial gatherings were often subject to state persecution and control. Not least in order to avoid strong official ties and hierarchies, the group runs without a director, spokesperson, or head committee. Instead of committing to institutionalized structures, its members focus on radical collaborative practice, collective authorship, and a continuous collaboration with local communities. As a result of such community-based practices, Taring Padi's actual composition and the number of its members has, of course, often changed over the years (Ibid., 2011, 20).

After its formation in 1998, the group became involved in the work of the Indonesian political activists, protest groups, and civil rights organizations. At that time, Indonesia was shaken by a large wave of protests directed against the regime of General Suharto, who had ruled the country for more than three decades (1967–1998), a historical period called “The New Order”. Due to the violent events of 1998, Suharto eventually resigned as president of Indonesia in May 1998. Indonesia, which is currently the fourth most populous country in the world and one of the biggest global economies, was also the first nation to throw off its colonial shackles and gain independence after World War II, which gave impetus to the decolonisation movement in the Global South (Reybrouck 2024, 8). After independence, Indonesia established a liberal parliamentary democracy, which, unfortunately, was rather short-lived. Already in 1959, its political system was transformed into a so-called “Guided Democracy” in which political power was shared by the country's influential military and the Nationalist, Islamic, and Communist parties, which represented the main ideological currents in the state. In the mid-1960s, however, a period of political and economic deterioration and the steadily rising support for the communist party tipped the precarious balance of powers established by the “Guided Democracy”. After the military's takeover in 1965, which followed an alleged communist plot known as the “30 September Movement” (Melvin 2018, 3), General Suharto seized power and removed from office the long-term serving first president of Indonesia, Sukarno, who officially resigned in 1967.

A cardboard puppet activism

History is unredeemed in Taring Padi's vision of the politics of the day. The activist stance and the ideological agenda implicit in the practices of this civil rights art workers' group are fuelled by the attempt to reconsider Indonesia's troubled and violent history, the social and political struggles that have riven it apart, and the spectres of injustice and inequality that keep haunting its politics, giving "antimilitarism, anti-neoliberalism, and workers and peasants' movements to women's liberation and environmental issues" (Spartono 2011, 5) an expression in the here-and-now. In particular, in its works the collective addresses the traumatic events that are at the root of Indonesia's deepest societal fractures and divides, and which the country has never really come to terms with. The events of 1965 brought a right-wing nationalist government to power, which instituted decades-long censorship and committed countless human rights violations, including the persecution, abduction, and physical extermination of its political enemies. Indeed, the seizure of power by the military was immediately followed by one of the most horrific atrocities of the 20th century, the "Indonesian mass killings" of 1965–66, in which approximately 500,000 to 1 million people were killed in a nation-wide campaign (Melvin 2018, 1). The military-backed purge initially targeted members of the communist party of Indonesia (KPI) but later extended to alleged party sympathizers and leftists across the country, whereby the killings were based on a logic of "associative guilt" and "collective retribution" (Robinson 2018, 7). Para-military militias, death squads, and armed civilians also attempted to exterminate entire ethnic groups, most notably a Chinese minority.³ Over the course of thirty years of Suharto's regime, the perpetrators were for the most part never brought to court (Ibid., 5). Instead, public memory was politically erased, and it was only when the so-called "reformasi" period began after the 1998 civil rights protests and Suharto's resignation that a number of human rights groups and anti-corruption projects were formed to investigate the crimes of the regime, and to seek truth and reconciliation. Eventually, when Taring Padi was founded in 1998, it was only one of the many civil rights groups that were formed around this time, and that called for democratic and social reforms, accountability for state corruption and past crimes, and a process of "transitional justice" that would do justice to the countless victims of decades of state violence.

³ The Indonesian mass killings are widely considered a genocide and politicide. From the more recent studies on the subject, I would like to single out Melvin (2018) and Robinson (2018). Indirectly, the Indonesian mass killings were also part of a broader geopolitical campaign to fight communism in Southeast Asia during the Cold War, hence the military initiating the killings was at least partly supported in its actions by Western countries, most notably the US and its CIA. In 2012 and 2014, Joshua Oppenheimer released the documentaries *The Act of Killing* and *The Look of Silence*, which are considered among the best investigative projects about the events.

Taring Padi's pictorial motifs and narratives must be seen within the historical framework outlined above. Convinced that Indonesian history is a continuous struggle against social injustice and state authoritarianism, Taring Padi attempts to offer visual justice in their pictorial works. Taring Padi draws on past artistic movements, which it views as resources to be permanently re-appropriated and actualized through a process of transcultural migrations of forms that build transversal political narratives. While the collective refers to movements that traditionally align with the cause of the working class – most often through representations of "the people" – it is of course socialist realism, and muralism, which are at the core of their work. Interestingly, however, their pictorial motifs and narratives also refer to avant-garde traditions rooted in Dadaism, Surrealism, and Expressionism. One of the group's pivotal paintings exhibited at *documenta fifteen* was titled *Sekarang Mereka, Besok Kita*, which translates as "First they came for them, then they came for us", which is a direct reference to the German pastor Martin Niemöller's anti-fascist poem "First they came...", written shortly after his release from a World War II concentration camp in 1946 (see fig. 1).

Taring Padi's cardboard puppets primarily draw on a regional artisanal tradition widespread across Indonesia. "Wayang", or shadow puppet theatre, can be traced back to the 1st millennium on Java Island and is considered Intangible Heritage of Humanity (see fig. 2).⁴ Most probably originating from Java Island, "wayang" is practised especially widely in Indonesia, but it is also popular in other parts of Southeast Asia, including Malaysia, Thailand, and Cambodia. It is best understood as a form of popular theatre, even though in Taring Padi's interpretations the cardboard puppets appear in the form of collaborative sculpture with political and performative elements that generate "use value". The group builds full-size cardboard puppets depicting human figures, often in a strongly stereotyped manner, as well as animal figures, thereby paying tribute to the recurring zoomorphic motifs in Indonesia's "wayang" culture. Clearly, these animal figures are deployed to give expression to political stereotypes and they function as a form of political satire, or grotesque, for they simplify in order to give form to more complex or intangible forces. The "stinking pig" (see fig. 3) is a telling example of such creative re-appropriations of traditional "wayang" iconography, as it is widely used in "wayang" culture, but also appears time and again in the group's artistic work. One of the members of the collective, Muhammad "Ucup" Yusuf, claims: "The pig symbolizes greed. If we paint a dog, it is an instrument of violence, brutality, etc. The rat, on the other hand, is a symbol of corruption. This is a visual language that is very typical in Indonesia."⁵

⁴ Cf. UNESCO Intangible Heritage, Wayang puppet theatre, <https://ich.unesco.org/en/RL/wayang-puppet-theatre-00065>.

⁵ "Dengan babi kita menggambarkan tentang kerakusan. Jika kita menggambar anjing, itu alat kekerasan, kekejaman, simbol-simbol seperti itu. Kalau tikus, itu simbol korupsi. Itu simbol-simbol yang di Indonesia sendiri sangat wajar." Ayu Purwaningsih, "Taring Padi: Kami Lihat Kisruh Ini Sebagai Proses Belajar", *Deutsche Welle Indonesia*, July 1, 2022, <https://www.dw.com/id/curhat-taring-padi-soal-antisemitisme-dalam-karya-seni/a-62316970>.

Taring Padi's cardboard figures have often originated in the workshops that involve local communities in the Yogyakarta region, but since the group has also become part of transnational networks over the course of the years, workshops are also being held in local contexts worldwide, not least as part of community programmes of art institutions and museums (see fig. 4). Division of labour is the key to the understanding of these workshops as it situates intersubjectivity at the core of the production of the collective's works. As practical tools, the cardboards are then presented in political protests and street actions, whereby they blend "artistic form" with "social form", giving expression to a specific form of "arte útil". As the group states, they are "a pragmatic and interactive medium to support activist groups in their struggles [...] to voice protest and demands, 'double up' the number of participants, add colour and animation, protect participants from the weather, and act as a buffer against physical aggression. [...] They bring wayang's communicative and entertaining qualities to street and political action" (see fig. 5).⁶

Bonds across differences, connections in multiplicity?

In his book *Heritage and Debt*, David Joselit analyses the ways in which global contemporary art addresses and redresses modernity's long-lasting history of cultural dispossessions of the Global South, mostly by powerfully framing modern art history through the lens of an opposition of allegedly authentic and derivative artistic vocabularies and forms. In this respect, global contemporary art designates a shift from the modern logic of art's formal inventiveness and intrinsic normativity: "Fundamental to globalization [...] is a highly consequential cultural recalibration: The West 'regains' its heritage as a particular rather than universal set of traditions, while the global South reasserts its dynamic traditions as contemporary" (Joselit 2020, xviii). Within this framework, redistribution of power and subversion of traditional hierarchies are of great importance, as they help to situate global contemporary art at the heart of cultural difference production and meaning-making.

Taring Padi's works can be reassessed if we situate them in the context of the global redistribution of power and hierarchies and the transformation of transcultural signification effected by global contemporary art. When looking at their cardboards, woodprints, or banners, it is of course possible to spot references there to the visual vocabularies of such modernist artists as

⁶ Cf. the contextualizing statement "Contextualization of Taring Padi's works (as of: August 25, 2022)", issued by *documenta*, August 25, 2022, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/taring-padi/>.

George Grosz, Käthe Kollwitz, or Diego Riviera; however, these references are not simply derivative copies of the iconographies used by the modernist masters, but authentic inscriptions in their own visual language. Transcultural mediation is likewise always already at the service of the political meaning-making in Taring Padi's works, as they carry various ethical and political values and ideals, which become vessels for the construction of new political articulations and actions. Taring Padi state that their work should be seen as a "call for solidarity", as the struggle for justice has to take place "at the planetary level",⁷ where one can share and learn from each other's experiences. We might thus frame Taring Padi's practice by the concept of transversal politics. Transversality refers to what is commonly understood as the construction of political hegemonies based on "chains of equivalences" (Laclau, Mouffe 1985, 144). It puts into equivalence common political goals, aiming at a unification of heterogeneous political groups – not least on a transnational level – to build collective identities functioning as vessels to mediate, symbolize, and distribute social experience across borders. This is how Taring Padi deploys their visual vocabularies: to construct transversal bonds across differences and connections in multiplicity. Yet, it is also clear that a rather binary scheme is at the ideological core of what the artists put into practice. Their pictorial narratives must ultimately be seen as practical implementations of a rather ahistorical social antagonism, for they are "dividing characters into the oppressed and the oppressor."⁸ With an ongoing failure of the global community to recognize the history of political violence and social injustices in Indonesia, and with the events of 1965–66 "remain[ing] virtually unknown internationally" (Robinson 2018, 4f.), it is clear that the visual vocabularies of Taring Padi offer powerful resources for collective identity formation and the political subjectivations for the many. It should be noted, however, that while grouping discursive and symbolic elements around the binary opposition of antagonistic social forces, e.g., "us" versus "them", or the people versus a given elite, Taring Padi implies that those elements can constantly be reversed in different local contexts, thus maintaining the fiction of a general antagonistic political space. When such visual narratives meet globally distributed publics, they are of course offering an effective form of audience address. Nevertheless, Taring Padi's visual propaganda produces symbolic others – excluding those who are not part of the given "we".

⁷Ibid.

⁸Ibid.

Bibliography

documenta (2022) “Contextualization of Taring Padi’s works (as of: August 25, 2022)”, August 25, 2022. URL: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/taring-padi/>.

Joselit, D. (2020) *Heritage and Debt. Art in Globalization*, The MIT Press, Cambridge, Mass.

Laclau, E., Mouffe, Ch. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London.

Melvin, J. (2018) *The Army and the Indonesian Genocide. Mechanics of Mass Murder*, Routledge, New York and Abingdon.

Purwaningsih, A (2022) “Taring Padi: Kami Lihat Kisruh Ini Sebagai Proses Belajar”, Deutsche Welle Indonesia, July 1, 2022. URL: <https://www.dw.com/id/curhat-taring-padi-soal-antisemitisme-dalam-karya-seni/a-62316970>.

Reybrouck, D. (2024) *Revolusi. Indonesia and the Birth of the Modern World*, Penguin Random House, New York.

Robinson, G. (2018) *The Killing Season. A History of the Indonesian Massacres, 1965–66*, Princeton University Press, Princeton.

Sinaga, D. (2011) “Taring Padi: Not for the Sake of Art Discourse”, in: *Taring Padi – Seni Membongkar Tirani*, Lumbung Press, Yogyakarta, pp. 19–32.

Supartono, A. (2011) “Introduction”, in: *Taring Padi – Seni Membongkar Tirani*, Lumbung Press, Yogyakarta, pp. 5–16.

Taring Padi (2022) “Statement by Taring Padi on Dismantling People’s Justice at documenta fifteen”, June 25, 2022. URL: <https://www.taringpadi.com/updates/?lang=en>.

UNESCO (2008) *Intangible Heritage, Wayang puppet theatre*. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/wayang-puppet-theatre-00063>.



Fig. 1. Taring Padi, “Sekarang Mereka, Besok Kita”, 2021. Courtesy of Taring Padi.



Fig. 2. “Wayang Kulit Purwa”, Shadow puppet representing Kumbakarna, Tropenmuseum Amsterdam, before 1914. Wikimedia Commons, CC 3.0.



Fig. 3. “Wayang kurdis” at *documenta fifteen*, 2022 Photo: Sebastian Muehl.



Fig. 4. Production of “wayang kardus” at Taring Padi’s studio. Courtesy of Taring Padi.



Fig. 5. Carnival remembering four years of the Lapindo mud tragedy, East Java, 2010. Courtesy of Taring Padi.



The Road to Free Artistic Expression: Clash of Views in the Official Soviet Art Criticism in the 1950s – 1960s

Iveta Feldmane, Mg. art

Summary

The aim of this paper is to show that in the mid-1950s a critique of the fine arts in the style of socialist realism started to undermine the socialist realist method in art criticism in Latvia. The late 1950s and early 1960s saw the appearance of such unorthodox terms as "innovation", "associative imagery", "individuality", and "synthesis" in some official reports on the state of the arts, in speeches by art professionals, and in the press, which signaled a shift towards a liberalization of the art scene in Soviet Latvia. The current paper draws upon the relevant materials of the State Archives of Latvia, including transcripts of the congresses of the Latvian Artists' Union, minutes of meetings of the Latvian Artists' Union painters and art historians, as well as the Union members' personal files, and articles in periodicals. The study has revealed that, despite the outbursts and clashes of unconventional opinions in the Latvian professional art circles in the given period, a truly liberated approach to art criticism was still a long way off, not least thanks to the self-censorship of art critics and historians, and the public at large was still mostly loyal to the Soviet ideology.

Keywords: *art criticism, socialist realism, Soviet period, Latvian art, Herberts Dubins*

Ievads

Mākslinieciskā jaunrade un radošā brīvība šķietami ir nedalamāmi jēdzieni, tomēr vēsture pierāda, ka mākslas brīvības pastāvēšana totalitāras varas apstākļos ir apdraudēta vai pat neiespējama. Ja sabiedrības locekļu spēja domāt un izteikties kritiski ir demokrātiskas sabiedrības pazīme, vai padomju Latvijā maz eksistēja vērā ņemama mākslas kritika, vai par tādu var uzlūkot „obligāto tekstu“ savirknējumus padomju periodikā? Cits, iespējams, nenogludinātāks vēsturiskās informācijas avots, kas dokumentē mākslas procesus un to izvērtējumu, ir Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) kongresu runu stanogrammas un sanāksmju protokoli, taču autoru veiktajos personiskajos pierakstos vai vēstulēs var atklāties cenzūras neskarts notikums vai viedoklis. Šāda „pētnieka veiksmē“ bija Latvijas mākslas akadēmijas (LMA) Informācijas centra (IC) materiālu vidū atrastais 1969. gadā publicētais rakstu krājums „Darbs un estētiskā audzināšana“. Tajā uzmanību piesaistīja ar roku rakstīta piezīme kāda raksta ievadā: „Laimīgajai“ Silvijai* no „nelaimīgā“ mākslas zinātnieka, kuru nepublicē un citādi vajā“. Paraksts - Herberts Dubins. Tālāk sekoja mākslas zinātnieka, kas tolaik jau nopietni pievērsās tādai modernai disciplīnai kā dizains, raksts „Rūpniecisko izstrādājumu un mākslas darbu estētiskās īpatnības“¹ (Дубин 1969, 59) Par ko un kāpēc mākslas zinātnieks varēja tikt „vajāts“? Kādas idejas un spriedumi par mākslu pagājušā gadsimta 50. un 60. gados sniedzās tālāk par oficiālo, valdošās ideoloģijas tīrāžēto retoriku? Rakstā tiks atspoguļotas dažas sociālistiskā reālisma daiļrades metodes iekšējās pretrunas, kas jau šīs metodes ieviešanas fāzē radīja augstas metodes kritikai un vēlāk arī brīvākai interpretācijai. Raksta mērķis ir palūkoties tuvāk, kāda bija mākslas kritika Hruščova atkušņa periodā, pievērsoties dažiem piemēriem: mākslas vēsturnieku Jāņa Pujāta (1925-1988), Miķeļa Ivanova (1927-1991) publikācijām un runām, kā arī Herberta Dubina (1919-1993) kritiskās domas izpausmēm, sperot soli ārpus ierastās retorikas. Pielietojot salīdzinošo un intrerpretatīvo metodi, tika pētīti Latvijas Valsts arhīva (LVA) materiāli, tostarp Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) kongresu stenogrammas, LMS gleznotāju sekcijas un mākslas vēsturnieku sekcijas sapulču protokoli un dalībnieku personīgās lietas, kā arī publikācijas periodikā. Var secināt, ka, neskatoties uz to, ka viedokļu sadursmes mākslas profesionāļu aprindās nereti uzplaisnāja, tomēr līdz atbrīvotai mākslai vēl bija ejams garš ceļš un publiski paustā nostāja lielākoties palika padomju ideoloģijai draudzīga, ko ietekmēja arī mākslas kritiķu un vēsturnieku vidū valdošā pašcenzūra.

¹ Дубин, Г. (1969) Эстетические свойства промышленных изделий и произведений искусства // Труд и эстетическое воспитание. Рига: Знание 59. стр.

* Pagaidām autorei nav izdevies identificēt šo personu

Ceļā uz atbrīvotu mākslu. Viedokļu sadursmes 20.gs. 50. - 60. gadu oficiālajā padomju Latvijas mākslas kritikā

Iveta Feldmane, Mg. art

Kopsavilkums

Līdz ar politisko atkusni, kurš Padomju Savienībā aizsākās pēc 1956. gada, padomju Latvijas mākslā sociālistiskā reālisma modernizēšanas procesa ietvaros tika uzsākts ceļš uz mākslas atbrīvošanu no ideoloģiskā diktāta, uz faktisku radošo brīvību. Raksta mērķis ir parādīt, ka pakāpeniska sociālistiskā reālisma metodes *drupināšana* iesākās jau pagājušā gadsimta 50. gadu vidū, kas oficiālajā retorikā izpaudās kā sociālistiskā reālisma ietvaros tapušās tēlotājmākslas kritika. Neskatoties uz to, ka apskatāmajā laika periodā publikāciju mākslas teorijas laukā aizvien bija maz, dažos oficiālajos ziņojumos, mākslas profesionāļu runās un preses slejās varēja novērot aizplīvurotu metodes kritiku un tādu jēdzienu aktualizēšanu kā *novatorisms*, *asociatīvā tēlainība*, *individualitāte un sintēze*. Tēmas kontekstā tika pievērsta uzmanība vairākām tā laika mākslas vidē redzamām personībām: mākslas vēsturniekiem Jānim Pujātam (1925-1988), Miķelim Ivanovam (1927-1991) un Herbertam Dubinam (1919-1993). Lai rastu pietiekami objektīvu skatījumu, tika pētīti Latvijas Valsts arhīva materiāli, tostarp Latvijas Mākslinieku savienības (LMS) kongresu stenogrammas, LMS gleznotāju sekcijas un mākslas vēsturnieku sekcijas sapulču protokoli un dalībnieku personīgās lietas, kā arī publikācijas periodikā. Var secināt, ka, neskatoties uz to, ka viedokļu sadursmes mākslas profesionāļu aprindās nereti uzplaisnāja, tomēr līdz atbrīvotai mākslai vēl bija ejams garš ceļš un publiski paustā nostāja lielākoties palika padomju ideoloģijai draudzīga, ko ietekmēja arī mākslas kritiķu un vēsturnieku vidū valdošā pašcenzūra.

Atslēgas vārdi: *padomju periods, mākslas kritika, sociālistiskais reālisms, Herberts Dubins*

Mākslas zinātnieku neatliekamie uzdevumi*

Padomju periodā galvenais mākslas kritiķa uzdevums bija sekot tam, vai mākslinieku jaunrade, izstāžu saturs un kvalitāte, plašāki procesi mākslā atbilst Padomju sociālistisko republiku savienības (PSRS) komunistiskās partijas ideoloģiskajam kursam. Mākslas kritika varēja balstīties tikai un vienīgi sociālistiskā reālisma teorētiskajā paradigmā, kas ietvēra gan stila estētiku, gan formulēja mākslinieciskās jaurades metodi. Vienlaikus tika uzsvērta mākslas kritikas audzinošā loma, gan vēršoties pie māksliniekiem, gan skatītājiem. Kritika nodarbojās ar mākslinieku profesionālā snieguma kvalitātes jautājumiem un sniedza norādes ne vien attiecībā uz tēmu izvēli, bet arī regulēja „radošo disciplīnu“.² Tajā pašā laikā oficiālajā padomju retorikā, sekojot sauklim „māksla pieder tautai“, tika uzsvērts, ka „sociālismā tieši padomju cilvēks ir galvenais mākslas soģis un tiesnesis“³ (Reid 2016, 273). Divu jēdzienu – „sociālistisks“ un „reālisms“ – apvienojums, neizbēgami, ir pretrunīgs, jo pirmais attiecas uz valsts politiskās iekārtas veidu, tātad ir ideoloģijas iekrāsots, turpretim „reālisms“ mākslas un literatūras kontekstā nozīmē stila virzienu, tātad saistāms ar estētisko pasaules uztveri. Lai gan sociālistiskā reālisma ideologi šo „specifisko“ reālismu tēlotājmākslā balstīja krievu reālisma glezniecības, konkrētāk – *peredvižņiku* tradīcijā –, Rietumu mākslā reālisma virziens aizsākās kā modernitātes un laikmetīguma auglis 19. gs. vidū, tiecoties mākslā atveidot dzīves īstenību bez jebkādas idealizācijas un nereti piesīrot mākslas darbam sociālu vai politisku zemtekstu.* Tā kā marksisma ideoloģijas centrā ir ideja, ka materiālo vērtību radīšana ir primāra citu cilvēka sociālo aktivitāšu vidū un tas izceļ strādnieku šķiras dominējošo lomu sabiedrības attīstībā, šis grūti tveramais un ideoloģiski konstruētais jēdziens „šķiriskums“ (līdzās tautiskumam un partejiskumam) ir viena no sociālistiskā reālisma galvenajām pazīmēm. Tāpēc prasība „būt šķiriskam“ padomju periodā attiecās arī uz humanitārā darba veicējiem visās mākslas nozarēs, tostarp mākslas kritiķiem.

Mākslas kritikas procesa attīstību padomju Latvijā kopš 20. gs. 40. gadu vidus līdz pat 80. gadu vidum rakstā „Mākslas kritika padomju Latvijā: dvēseļu inženierijas metamorfozes“ atspoguļojusi mākslas zinātniece Stella Pelše (Pelše 2009)⁴. Viens no pirmajiem piemēriem, kur

*Nosaukums aizgūts no laikrakstā „Literatūra un Māksla“ publicētā Miķeļa Ivanova raksta. Ivanovs, M. Mākslas zinātnieku neatliekamie uzdevumi. Literatūra un Māksla.

**Par reālisma manifestu glezniecībā tiek uzskatīts Gistava Kurbē darbs „Akmeņkaļi“ (1849)

²b/a (1956) *Pašlaik galvenais – radošā disciplīna* // Literatūra un Māksla, Nr.36.

³Reid, S.E. (2016) *(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw* // Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989). Ed. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. P. 273. pieejams: <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.25>, Skatīts: 04.01.2024.

⁴Pelše, S. (2009) *Mākslas kritika padomju Latvijā: dvēseļu inženierijas metamorfozes*//Padomjzemes mitoloģija. – Rīga: LNMM. Muzeja raksti 1, 117. – 131. lpp.

izskanējis meģinājums formulēt padomju mākslas kritikas uzdevumus, uz ko atsauca arī Stella Pelše, ir mākslas zinātnieka Miķeļa Ivanova izteikums laikrakstā „Literatūra un māksla“: „Mākslas vēsturnieks un kritiķis ir radošā makslineka labākais draugs, kas ne tikai saredz vērtīgāko mākslas darbā, bet atsedz arī kļūdas un parāda, kā tās novērst.“ (Ivanovs 1953)⁵. Tātad „ideālais mākslas kritiķis“ ne vien saskata, vai mākslas darbs atbilst ārēji definētām prasībām, bet arī pamato šīs prasības teorētiski. Teorētiskā pieeja nozīmēja katrā mākslas darbā saskatīt un izvērtēt tā atbilstību sociālistiskā reālisma estētikai. Tomēr realitātē šī sadarbība nenoritēja tik gludi. Piemēram, kaismīgais orators, Latvijas PSR Mākslinieku savienības (LMS) Jauno mākslinieku sekcijas vadītājs gleznotājs Leo Kokle (1924-1964) savā runā no LMS 3. kongresa tribīnes 1956. gada martā norādīja uz profesionālas mākslas kritikas trūkumu, uz to, ka kritiskajiem rakstiem par mākslu tiek atvēlēta nepietiekama vieta un uzmanība drukātajos medijos, ka mākslas kritiķiem trūkst „elementāru zināšanu mākslas vēsturē, ir vāja izpratne par jaunākajām tendencēm mākslas teorijā un estētiskās domas novitātēs.“ (LV_LVA_F230)⁶ Lielu daļu atbildības par nepietiekamu ieguldījumu mākslas propagandas jomā Miķelis Ivanovs uzveļ laikrakstiem un žurnāliem: „Ja netiks panākts lūzums preses pašreizējā vienaldzībā pret tēlotāju mākslu, zudīs svarīgs faktors mūsu cilvēku estētiskās audzināšanas darbā.“ (Ivanovs 1956)⁷ Atklāta argumentētu viedokļu sadursme oficiālajā mākslas kritikā faktiski nenotika. Padomju perioda mākslas kritikas problemātisms slēpās galvenokārt globālā visas mākslas nozares angažētībā, kur patiesi kritiķi viedoklis palika vai nu splēpts, vai izteikts stipri aizplīvuroti. Padomju sistēmā mākslās un citās humanitārajās jomās strādājošie neizbēgami apkalpoja ideoloģiju, tādējādi apzināti vai piespiedu kartā piedaloties melu producēšanā un izplatīšanā, kur „organizēti meli (..) ir adekvāts ierocis cīņā pret patiesību“ (Arendt 1961)⁸. Gadījumos, kad kritika iestājās pret štapiem, vienveidību vai šauri izprastu reālismu, šo māksliniecisko problēmu risinājumi faktiski atdūrās pret sociālistiskā reālisma metodes iekšējām pretrunām.

Sociālistiskais reālisms kā „neiespējamā misija“***

Termins „sociālistiskais reālisms“ staļiniskajā Krievijā parādās 1932. gadā laikraksta „Literaturnaja gazeta“ lappusēs un kā literatūrkritikas

⁵Ivanovs, M. *Mākslas zinātnieku neatliekamie uzdevumi* // Literatūra un Māksla, 1953, Nr. 17.

⁶Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 5. lieta 43. – 44.lpp.

⁷Ivanovs, M. (1956) *Mākslu – visiem!* // Literatūra un Māksla, Nr. 25.

⁸Arendt, H. (1961) *Between Past and Future*, p. 232.

***Nosaukumā pārfrazēts literatūras pētnieces Ridžainas Roģinas (Régine Robin) apzīmējums – „neiespējamā estētika“, ar ko viņa raksturo sociālistisko reālismu.

metode Pirmajā Vissavienības Rakstnieku kongresā 1934. gada augustā tika formulēta sociālistiskā reālisma pamatbūtība, kas pamatos palika nemainīga līdz par 80. gadu nogalei. Sociālistiskā reālisma apoloģēts Maksims Gorkijs raksturoja metodi kā dziļi humānu, indivīda esamībai labvēlīgu un uz progresu vērstu. (Gūtmane 2019)⁹ Šī literatūras un literatūrkritikas metode tika pasludināta par universālu un obligātu visās mākslas nozarēs, tādējādi literatūra kā „zinātne par cilvēku“ apliecināja savas vadošās pozīcijas visu mākslas jomu hierarhijā. Sociālistiskā reālisma kā vienīgā pareizā mākslinieciskā izpausmes veida ieviešana bija daļa no padomju varas īstenotās kultūras revolūcijas arī okupētajā Latvijā. Tā ietvaros konstruētā metode – sociālistiskais reālisms – balstījās marksistiskajā estētikā, kur īpaši nozīmīgs ir ietekmes aspekts, citiem vārdiem, kā un cik efektīvi māksla spēj iedarboties uz masām. Sekošana nospraustajam partijas kursam mākslā nozīmēja pakļauties institucionālai uzraudzībai un cenzūrai, kā arī, neizbēgami, pašcenzūrai.

Sociālistiskā reālisma ietvaros bija jātop ideoloģiski uzlādētam saturam, kas precīzi (burtiski) reprezentē realitāti, taču patiesībā tas funkcionēja kā „viltus ziņu“ ģenerators, jo pastāvēja acīmredzama plaisa starp gaišās nākotnes vīziju un tagadnes realitāti. Tieši satura *burtiskums* raksturo visas mākslas formas sociālistiskā reālisma paradigmā. Literatūras pētniece Ridžaina Robina (Régine Robin) saskata šajā apstākļi fundamentālu pretrunu un sociālistisko reālismu dēvē par *neiespējamo estētiku*. Analizējot pagājušā gadsimta 30. gadu romānus padomju Krievijā, viņa konstatē, ka „tas ir iesprostots monoloģismā, kur jēga tiek nemitīgi cenzēta, iesaldēta, fiksēta iepriekš eksistējošās, konstruētās un uzspiestās nozīmēs. Valodu nevar pilnībā normalizēt un neitralizēt, jo polifonisms slēpjas pašā valodā. Sapnis par vispārēju monoloģismu ir utopija. Nozīme nevar būt viengabalaina doktrīna.“¹⁰ (Robin 282. - 283.) Ja mākslu uzlūko kā valodu, kas ietver formu, zīmju un simbolu daudzbalstību, tad arī sociālistiskā reālisma ietvaros tapušās vizuālās mākslas monoloģisms ir utopija.

Sociālistiskā pakāpeniska dekanonizācija jeb kanona paplašināšanas gadi aizsākās Hruščova atkušņa periodā (1953-1962), bet ap 1963. gadu padomju mākslas praksē un kritikā iezīmējās divas noietnes: konservatīvie sociālistiskā reālisma aizstāvji un liberālākas pieejas piekritēji jeb tie, kas

⁹Gūtmane, Z. (2019) *Totalitārisma trauma izpausmes baltijas prozā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 207. - 208.lpp.

¹⁰Robin, R. (1992) *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford: Stanford University Press, P. 282 - 283.

¹¹Reid, S.E. Reid (2016) *(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw* // *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Ed. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. P. 268. pieejams: <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.25>, Skatīts: 04.01.2024.

atbalstīja laikmetīgāku reālisma stilu. (Reid 2016, 273)¹¹ Latvijas kontekstā šis nošķīrums gan ir visai nosacīts, jo būtībā liberālāka pieeja nozīmēja tā paša sociālistiskā reālisma metodes robežu paplašināšanu, saglabājot satura obligāto idejiskumu. Lai gan liberālāka pieeja atbalstīja jaunu formu meklējumus mākslā, no „ortodoksālu“ puses tā tika kritizēta, izvērsot formālisma apkarošanas kampaņas.

Atkušņa perioda teksti un notikumi

Tuvojoties kārtējai Republikāniskai vai Vissavienības mākslas izstādei, presē regulāri tika publicēti raksti, kuros oficiālo mākslas institūciju pārstāvji sniedza atskaiti sabiedrībai, kā notiek sagatavošanās darbi, kāda ir mākslinieku gatavība izstādei, kāda „radošā disciplīna“ jāievēro. Šādu kontroles un vadības funkciju realizēja Mākslinieku savienība (MS). Mēnesi pirms kārtējās republikāniskās izstādes 1954. gada laikraksta „Literatūra un Māksla“ 25. numurā mākslas zinātnieks Miķelis Ivanovs norāda uz „dažiem trūkumiem, kļūdām un nepilnībām latviešu padomju glezniecībā.“ (Ivanovs 1954)¹² Viņaprāt, „bezkonfliktu teorijai“ padomju literūrā un mākslā ir pielikts punkts, tāpēc jātop mākslai, kurā tiktu risināti četri konfliktu tipi: sadzīves, morāles, darba un audzināšanas konflikti. Krieviem esot, bet latviešu mākslā nav. Ivanovs raksta: „Mūsu mākslinieki vēro padomju īstenību caur rožainām brillēm. Viņiem piemīt bailes no asu konfliktu risinājumiem (..)“ (Ivanovs 1954) Konflikta attainojums mākslas darbā pieprasītu no mākslinieka attiecīga naratīva konstruēšanu, no kā tālaika mākslinieki lielākoties izvairījās. Autors kritizē arī „ainavu plūdus“, jo šis žanrs ir nostabilizējies kā vadošais latviešu padomju mākslinieku darbu izstādēs. Viņš atgādina, ka „par šādu stāvokli mākslinieki ir rāti un kaunināti gan presē, gan izstāžu iztirzājumos, gan konferencēs.“ (Ivanovs 1954)¹³ Ainau meistaram Konrādam Ubānam (1893-1981) Ivanovs pārmet grūtsirdību un noslēgtību, šauru darbu tematiku, nespēju „pārvarēt“ savu individualitāti. Ivanovs, aizslēpjoties aiz individuālisma un subjektīvisma kritikas, būtībā noliedz individuāla rokraksta vērtību mākslā kā tādu, jo „padomju māksliniekam, kas strādā ar sociālistiskā reālisma metodi, par šo jautājumu vispār nav jālauza galva, jo dzīves īstenības patiesa attainošana ir stimulēta, kas pakļauj šim uzdevumam arī māksliniecisko individualitāti.“¹⁵ (Ivanovs 1954)

¹²Ivanovs, M. (1954) *Daži trūkumi mūsu glezniecībā*//*Literatūra un māksla*. Nr. 25.

¹³Turpat – Nr.25.

¹⁴Turpat – Nr.25.

¹⁵Turpat – Nr.25.

Visaptveroša kampaņa padomju Latvijas mākslinieku profesionālā snieguma kvalitātes uzlabošanā, kas nozīmēja arī atbildīgo personu vizītes mākslinieku darbnīcās, izvērtās pirms 1957. gadā Maskavā gaidāmās Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 40. gadadienai veltītās Vissavienības mākslas izstādes. Pēc mākslas vēsturnieka Jāņa Pujāta sniegtā pārskata Mākslinieku savienības biedriem par padomju Latvijas tēlotājmākslas attīstību 15 gados un tam sekojošās diskusijas, laikrakstā „Literatūra un Māksla“ tika publicēts raksts „Novatorisms mākslā“¹⁶, kurā Pujāts runā par nepieciešamību pacelt sociālistisko reālismu jaunā kvalitātē. Pujāts pauž pārmetumu, ka reālisms, tostarp socreālisms, tiek izprasts pārāk šauri, ka tā ir „no vistas apvāršņiem skatīta reālisma izpratne“.¹⁷ Īsts novatorisms, viņaprāt, nevar attiekties tikai uz mākslas darba saturu, bet tam ir jāizsauc „radikālas izmaiņas arī formā – zīmējumā, krāsu un gaismēnas valodā, telpas koncepcijā, ritma uztverē, faktūrā, pat formātā un tehnikā“.¹⁸ Līdz šim par nozīmīgāko formveides elementu sociālistiskā reālisma glezniecībā tika izcelts skaidrs, nepārprotams zīmējums, taču šie Pujāta pieminētie formālie paņēmieni visnotaļ attiecas un pieļauj ievērojami plašāku izteiksmes brīvību mākslas darbā. Paužot marksistisku pozīciju, Jānis Pujāts atzīmē trīs leģitīmus „vēsturiskos avotus“, uz kuriem, viņaprāt, balstās Padomju Latvijas māksla. Tai vistuvākās esot 19.gs. beigū un 20.gs. sākuma latviešu profesionālās mākslas reālistiskās tradīcijas, tautas lietišķās mākslas zelta fonds un pasaules mākslinieciskās kultūras dižais mantojums (Pujāts 1956).¹⁹

Padomju perioda kultūras un mākslas pētniece Sjužena Reida (Susan E. Reid) uzskata, ka Hruščova atkušņa laikā padomju sociālistiskā reālisma koncepcija tika „apstrīdēta, sašķelta un paplašināta, daļēji pateicoties saskarei ar citu sociālistisko valstu mākslu un māksliniekiem.“ (Reid 2016, 268)²⁰ Padomju varas nolūki kultūras apmaiņas veicināšanā pamatā bija sasīti ar Hruščova sāktu mierīgas koeksistences nodrošināšanu atiecībās ar Rietumu pasauli, šo sakaru rezultātā visā Padomju Savienībā pieauga Rietumu kultūras ietekme. (Gūtmane 2019, 232) PSRS galvaspilsētā Maskavā notika pirmās lielformāta izstādes ar ārzemju mākslas klātbūtni padomju savienībā. Vairāki Hruščova atkušņa laika mākslas dzīves notikumi izraisīja plašu rezonansi sabiedrībā un ievērojami sašūpoja *padomju mākslas kuģi*.

¹⁶Pujāts, J. (1956) *Novatorisms mākslā* // Literatūra un Māksla. Nr.23.

¹⁷Turpat – Nr.23.

¹⁸Turpat – Nr.23.

¹⁹Turpat – Nr.23.

²⁰Reid, S.E. (2016) *(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw* // Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989). Ed. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. P. 268. pieejams: <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.25>, Skatīts: 20.01.2024.

Par tādiem kļuva Pablo Pikaso (1881-1973) retrospektīve Maskavā 1956. gadā, Sestais Vispasaules jaunatnes un studentu festivāls 1957. gadā, kā arī bezprecedenta izstāde – „Sociālistisko valstu māksla“ Maskavā 1958. gada nogalē. Šie notikumi bija valstiski un institucionāli atbalstīti, taču vienlaikus modri uzraudzīti, jo *kultūras apmaiņa* nozīmēja limitētu (ierobežotu) piekļuvi ārzemju idejām, dzīvesveidam un mākslai. (Reid 2016, 272) Tomēr padomju publikai radās iespēja pirmo reizi iepazīt ārvalstu laikmetīgo mākslu, bet mākslas profesionāļiem – savstarpēji komunicēt un palūkoties ārpus sociālistiskā reālisma dogmas.

1956. gada Pablo Pikaso mākslas retrospekcija izaicināja padomju publikas izpratni par labi nolasāmu figuratīvu glezniecību. Pateicoties tam, ka Pikaso bija PSRS atzīts Rietumu komunist, šāda izstāde kļuva iespējama. Tās iniciators rakstnieks Iļa Erenburgs**** jau vairākas desmitgades bija saskarsmē ar Parīzes avangarda māksliniekiem un uzturēja ciešu draudzību ar Pablo Pikaso. Padomju mākslas kritika kubismam raksturīgo formu ģeometrizāciju Pikaso darbos publikai traktēja nevis kā kubisma paņēmieni, bet gan kā cita veida reālismu, kurā „formu asās kontūras veido optisku ilūziju un pauž portretējamā iekšējās pasaules dzīles.“²¹ Lai gan to nevar uzskatīt par vispārēju tendenci, tomēr kubisms, kas līdz šim padomju ideologu izpratnē bija apkarojams „imperiālistiskā modernisma“ virziens, paradoksālā kārtā ieguva tiesības pastāvēt kā paplašināta reālisma forma sociālistiskā reālisma ietvaros. T.s. *skarbā stila* uznāciens piecdesmito gadu nogalē to apliecina.

1957. gada izstādei „Sociālistisko valstu māksla“ bija jāatspēko Venēcijas bienāle, kur „nodibinājusies neierobežota abstraktās mākslas diktatūra“ (..) un izstādes virszudēvums bija demonstrēt sociālistiskās mākslas pārkumu. Tā bija pirmā šāda mēroga starptautiska mākslas skate sociālisma zemēs, kurā tika pārstāvētas divpadsmit sociālistiskā bloka valstis no Austrumeiropas un Āzijas. Katra nacionālā delegācija veidoja savu, brīvi izvēlētu mākslas darbu atlasu. PSRS ekspozīcijas daļu šajā izstādē pārstāvēja arī Latvijas PSR ar Edgara Iltnera *skarbā stila* paraugu „Vīri nāk“ (1957). Izstādes norisi laikrakstā „Padomju Jaunatne“ atspoguļoja Herberts Dubins, rakstot, ka „Apmeklētāju daudzums un aktivitāte apstiprina sociālistiskās mākslas emocionālo pārkumu par Venēcijā izstādītajiem darbiem.“²² Herberts Dubins kā mākslas un vēlāk arī dizaina pētnieks padziļināti interesējās par mākslas procesiem ārpus PSRS robežām. Līdz šim vēl nesistematizētie Herberta Dubina dokumenti, rokraksti, pašrocīgi vāktā

****Iļa Erenburgs (1891-1967), rakstnieks, no 1910. - 1920. gadam uzturēja ciešu saikni ar Parīzes avangarda māksliniekiem. Novēles „Atkusnis“ (1954) autors. Tās nosaukums kļuva par apzīmējumu Hruščova liberalizācijas periodam Padomju savienībā pēc Staļina nāves 1953. gadā.

²¹Golomstock, I., Sinyavski, A. (1960) *Picasso*, Moscow: Iskusstvo, P.24-28. 22

²²Dubins, H. (1957) Starptautiskā mākslas izstāde Maskavā // Padomju jaunatne, 15.03.

periodika par mākslas, estētikas un dizaina jautājumiem patlaban atrodas Latvijas Valsts arhīvā²³, kur tie nonāca 2002. gadā pēc tam, kad Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā kļuva par šauru.

Herberta Dubina lieta

Mākslas zinātnieka Herberta Dubina personība noteikti ir pelnījusi plašāku uzmanību. Šī raksta ietvaros mēģināts ieskicēt viņa devuma mērogu, kas visticamāk vēl nav novērtēts. LMS Mākslas vēsturnieku sekcijā Herbertu Dubinu uzņēma 1962. gada 4. novembrī, pamatojoties uz izvērstu lektora darbu, rakstiem presē un grāmatas „Eiropas sociālistisko valstu māksla“ manuskripta izstrādi. (LVA_230)²⁴ Neilgi pirms tam laikrakstā „Literatūra un māksla“ tika publicēts Dubina raksts „Par reālistiskā tēla plašumu stāiglezniecībā“²⁵, kur paustās idejas izraisīja viņošanās mākslas vidē arī ārpus Latvijas PSR robežām, kas rezultējās ar pretraktu žurnālā „Isskustvo“ 1962. gada pirmajā numurā. Herberta Dubina brīvā teorētiskā refleksija par sociālistiskā reālisma tēlveides principiem, ko autors plaši ilustrēja ar piemēriem no padomju mākslas, radīja asāku domu apmaiņu arī LMS Mākslas vēsturnieku un kritiķu sekcijas sanāksmēs. Šajā rakstā Herbertu Dubinu galvenokārt interesē vispārēji mākslas estētikas jautājumi, lai gan formāli, protams, notiek sociālistiskā reālisma metodes analīze. Dubins soli pa solim iztirzā dažādas padomju cilvēka tēla veidošanas stratēģijas un parāda, kā katrs no šīs stratēģijas aspektiem, tos pārspilējot, var mazināt vai pilnībā atņemt mākslas darbam tā estētisko vērtību. Piemēram, pārlieku lielā aizraušanās ar tēla priekšmetisko detatizāciju un psiholoģisko raksturojumu var novest pie naturālisma, sirsnīgā vienkāršība draud ar seklumu, tukšu anekdotismu vai uzmācošu didaktismu, priecīgie, možie un aizrautīgie tēli pārspilējumā riskē būt vienpusīgi. Romantiskie sapņotāji un „pēc jaunām tālēm alkstošie“ var kļūt salkani un sentimentāli. Rakstā Herberts Dubins pozitīvā gaismā izceļ Aleksandra Deinekas (1899-1969) veidotos padomju cilvēka tēlus, kas, viņaprāt, iemieso modernās sabiedrības tehnoloģisko un intelektuālo progresu, kur „enerģiskais, lietišķais, nosacītais, koloristiski vienvēidīgais raksturo tēlā to dinamisko, neaptveramo, straujo, trauksmaino, kas ir tik zīmīgs mūsu dienām.“²⁶ (Dubins 1961) Vēršanās pret vienvēidību un seklu plakātiskumu padomju mākslā, ko Herberts Dubins saskatīja visnotaļ plaši akceptētā sociālistiskā reālisma glezniecībā, viņa *analītiskā*

²³Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 3. apraksts, 497. lieta.

²⁴Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 209. lieta.

²⁵Dubins H. (1961) *Par reālistiskā tēla plašumu stāiglezniecībā* // Literatūra un Māksla, Nr.28.

²⁶Dubins H.(1961) *Par reālistiskā tēla plašumu stāiglezniecībā* // Literatūra un māksla, Nr. 28. 3.- 4. lpp.

brīvdomība izraisīja Dubina daļēju izstumšanu no oficiālās mākslas kritikas vides. Herberts Dubins lasīja svešvalodās, lieliski pārvaldīja vācu valodu. Tas neapšaubāmi ļāva viņam operatīvāk iepazīt jaunākās idejas arī ārvalstu mākslas un kultūras periodikā. Viņa arhīvā atrodami sociālistisko valstu preses izdevumi, tostarp Austrumvācijas mākslas žurnāls „Bildende Kunst“. Dubina paustā doma, ka modernizēts sociālistiskais reālisms ir laikmeta nepieciešamība un liecina par sabiedrības progresu, sasauca ar minētā žurnāla lappusēs publicēto mākslas zinātnieka Volkanga Hūta (Wolfgang Hütt) polemiku „Reālisms un modernitāte“, kurā viņš izsaka domu, ka „modernā industriālā sabiedrība ir transformējusi cilvēka apziņu, un tas pieprasa jaunas mākslinieciskās izteiksmes formas.“ (Reid 2016, 291)²⁷ Arī Dubins uzsvēra intelektualitātes pieaugumu sabiedriskajā dzīvē un zinātnē, kā rezultātā būtiski izmainās arī īstenības uztvere. Intelektualitātes iespaidu tēlotājmākslā viņš saskatīja kā jaunu mākslas formu saplūšanu (ar to saprotot stājmākslas un monumentālās mākslas savstarpēju sintēzi) un jaunu materiālu izmantošanu tēlotājmākslā: „par materiāliem izteiksmes līdzekļiem kļūst nitrolaka, plastmasa un citas sintētiskas vielas (.), tas saista mākslu un tehniku un rada pamatus pilnīgi jaunām, vēl konkrēti nenosakāmām tēlotājmākslas un zinātnes robežparādībām.“ (Dubins 1961)²⁸ Arī padomju cilvēka tēla radīšana Dubina izpratnē pieļāva asociatīvas domāšanas klātbūtni, kur „grafiskais, lakoniskais un nosacītais (.), nav ne aizraušanās, paviršības vai vienpusības, bet gan šī „intelektuālā“ tēla struktūras elementi“ (Dubins 1961)²⁹ Nevar noliegt, ka aicinājums uz tāda veida glezniecību, kas izsauc asociācijas, kas liek ne vien **skatīties**, lai ieraudzītu jau gatavu vēstījumu, bet arī *domāt*, neiekļāvās tradicionālajā mākslas kritikas retorikā, kāda dominēja pagājušā gadsimta sešdesmitajos gados.

Nobeigums

Padomju perioda mākslas žurnālistikas, kritikas un teorijas pētniecība ir nozīmīga gan kā mākslas notikumu un izstāžu arhīvs, gan kā publiskās retorikas spogulis, – cik tālu to ir iespējams nolasīt un interpretēt kritiski. *Dubultā koda* nolasījuma stratēģija šodien ir spēkā arī atiecībā uz padomju perioda izstāžu recenzijām un publikācijām, kurās tiek risināti mākslas teorijas jautājumi, sociālistiskā reālisma robežas vai tēlveides principi. Lai

²⁷Reid, S.E.(2016) *(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw* // Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989). Ed. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. P.291. pieejams: <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.25>, Skatīts: 20.01.2024.

²⁸Dubins H.(1961) *Par reālistiskā tēla plašumu stāiglezniecībā* // Literatūra un māksla, Nr. 28. 3.- 4. lpp.

²⁹Turpat – 4. lpp.

gan t.s. Hruščova atkusnī radās apstākļi salīdzinoši lielākai vārda un radošai brīvībai, tomēr oficiālā prese aizvien uzturēja audzinošu, didaktisku toni, kur nebija vieta brīvai polemikai. Sociālistiskā reālisma metodoloģiskās pretrunas rodamas apstākļi, ka reālisms (kurš nevar būt nedz sociālistisks, nedz kapitālistisks) nav reālisms, ja tas, kas tiek atveidots, nav paties, bet tā vietā tiek producēts ideoloģiski *vēlams reālisms*.

Sociālistiskā reālisma metodes dekanonizācija tika realizēta iekļaujot tādus mākslinieciskos paņēmienus, kas bija raksturīgi Rietumu modernisma stilēm, šo jauno formveidi dēvējot par paplašinātu sociālistisko reālismu, tādējādi var pieņemt, ka Hruščova atkušņa laika modernizētais socreālisms, kā to argumentē arī britu pētniece Sjūzena Reida, ir īpaša modernisma forma Padomju Savienībā. Jāatzīmē, ka šis termins nebūt nav jauns – mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš sociālistiskā reālismā mutācijās nodala gan socmodernismu, gan socpostmodernismu. (Kļaviņš 2009, 103)

Pārlapojot arhīva materiālus, LMS sapulču protokolus var secināt, ka Padomju perioda mākslas kritika vienmēr ir atradusies sarežģītā situācijā, saņemot pārmetumus gan no mākslinieku vidus, gan vadošus norādījumus un iejaukšanos no padomju funkcionāru puses. Daudziem bija jāsamierinās ar puspatiesības paušanu, taču, kā vienā no LMS Mākslas vēsturnieku sekcijas sanāksmēm izteicās Herberts Dubins: „Mēs esam mācīti runāt dogmatiski. Tik asi nevar apgalvot vienu vai citu patiesību, jābūt plašākam un dialektiskākam skatījumam.” (LVA_F230)

Sociālistiskā reālisma ietvaros tapusi māksla aizvien ir problemātiska, gan no uztveres, gan pētniecības viedokļa, jo līdzās metodoloģiskajiem un teorētiskajiem izaicinājumiem, ar kādiem saskaras pētnieks raugoties uz padomju mākslas mantojumu un padomju okupācijas periodu kopumā, aizvien ir klātesošas arī subjektīvas konotācijas ar laiku, ar atmiņām un faktiski piedzīvoto padomju realitāti, kuras ēnā, diemžēl, atrodamiem joprojām.

Literatūras saraksts

- b/a (1956) Pašlaik galvenais – radošā disciplīna // *Literatūra un Māksla*, Nr.36.
- Dubins, H. (1957) Starptautiskā mākslas izstāde Maskavā // *Padomju jaunatne*, Nr. 52
- Dubins H.(1961) Par reālistiskā tēla plašumu stēģlezniecībā // *Literatūra un māksla*, Nr. 28.
- Дубин, Г. (1969) Эстетические свойства промышленных изделий и произведений искусства // Труды и эстетическое воспитание. Рига: Знание
- Golomstock, I., Sinyavski, A. (1960) *Picasso*, Moscow: Iskusstvo
- Gūtmane, Z. (2019) *Totalitārisma traumu izpausmes Baltijas prozā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Hannah, Arendt (1961) *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*: New York: The Viking Press
- Ivanovs, M. (1953) Mākslas zinātnieku neatliekamie uzdevumi // *Literatūra un Māksla*, Nr. 17.
- Ivanovs, M. (1954) Daži trūkumi mūsu glezniecībā // *Literatūra un māksla*. Nr. 25.
- Ivanovs, M. (1956) Mākslu – visiem! // *Literatūra un Māksla*, Nr. 25.
- Kļaviņš, E (2009) Socreālisma mutācijas: socmodernisms un socpostmodernisms // *Padomjzemes mitoloģija*. – Rīga: LNMM. Muzeja raksti 1.
- Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 3. apraksts, 497. lieta.
- Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 209. lieta.
- Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 5. lieta 43. – 44.lpp.
- Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 212. lieta 78.lpp.
- Latvijas Valsts arhīvs. 230. fonds, 1. apraksts, 211. lieta, 4.lpp.
- Pelše, S. (2009) Mākslas kritika padomju Latvijā: dvēseļu inženierijas metamorfozes // *Padomjzemes mitoloģija*. – Rīga: LNMM. Muzeja raksti 1.
- Reid, S.E. (2016) (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw // *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Ed. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. pieejams: <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.25>, Skatīts: 04.01.2024.
- Robin, R. (1992) *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford: Stanford University Press



Visual Resistance to The Everyday: Mapping Conflict in Punk Aesthetics

Karolina Rimkutė, Mg. art

Summary

Punk is commonly recognized by its provocative and confrontational aesthetics used as a form of emancipation – it signifies and precipitates a conflict with dominant hegemonies by refusing representation and disrupting its systemisation. Thus, instead of researching punk with a fixed-object approach, an approach that is opposed to its fluidity, this study examines both the countercultural aesthetics of punk subculture and its disruptive, conflictual relations with changing hegemonic power structures. In this approach, conflict theory views punk aesthetics as a form of resistance interconnected with the dominant culture. To unfold the complexity of conflictual punk aesthetics, the study examines punk heterotopias, which create infrastructures for this oppositional culture. Aesthetics here is crucial as it expresses the resistance to the everyday. However, the ongoing co-optation of punk aesthetics by the dominant cultural discourses dilutes its message and converts the visual tools of resistance used by punk artists into non-threatening commodities. Thus, anti-representational tactics are pivotal to challenging the threat of co-optation. Conflict also arises between punk aesthetics and mainstream art due to punk's resistance to hierarchical systems and its support for amateurism and propagandistic objectives. This study of punk's conflictual relations with different power structures contributes to the search for new methodologies for researching conflictual aesthetics and mapping their dimensions.

Keywords: *Punk, anti-representation, heterotopia, disruption, conflictual aesthetics*

The current study uses the umbrella term *autonomous heterotopia* for various public and private spaces associated with punk, including parks, music venues, (sub)cultural community centres and squats¹, all of which can operate both as pop-up and as long-term spaces. As Michel Foucault writes in his essay “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, a heterotopia is a real place, but somewhat other; which exists, but doesn't quite fit in the dominant culture (Foucault, 1986, 24). According to Foucault, what distinguishes heterotopias from other spaces is their relational, rather than monolithic, character (Foucault, 1986, 26), which is perfectly true about punk spaces, too, as punk itself is ever-changing in relation to its sociocultural context. Moreover, Foucault's concept of heterotopia is echoed by the poet, musicologist and philosopher Peter Lamborn Wilson, who discusses anarchist heterotopias in his 1985 work “T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone” (written under the pseudonym of Hakim Bey). The concept of temporary autonomous zones has inspired many protest actions, such as “Reclaim the Streets”, “Carnival Against Capitalism”, “The Occupy Movement”, etc. (Grindon, 2004, 147-148) As a writer who most often published texts in DIY underground zines (Rabinowitz, 2019, 163-165), Wilson was known to punks, who, having a strong anarchist streak, embraced his historical anarchist heterotopias, creating autonomous community spaces for themselves and like-minded individuals^{2,3}. Therefore, it could be argued that these spaces have provided support structures for the infrastructures of resistance. According to the critical theorist and artist Jefferey Shantz, by creating autonomous zones, punks have significantly broadened the DIY ethos, which provides alternative cultural and economic infrastructures in music, art, publishing, food and education (Shantz, 2012, 125).

Although the general purpose of punk heterotopias is to disrupt the dominant socio-political or cultural norms, the aesthetics underpinning punk projects may vary greatly in relation to the environment. For example, during the second half of the Cold War in Europe, where punk emerged in the mid-1970s – early 1980s, the aesthetics was shaped not only by the different capabilities of punk practitioners but also by the targets of their critique. While Western punk emerged in reaction to the perceived cultural and

¹Squats are spaces of alternative living, usually described as spaces used without the owner's consent. As a tactic, squatting can be used to achieve better living conditions for individuals outside social movements, or as a structure for acts of resistance by various social movements. It is often viewed as an example of counter-cultural activity or a manifestation of the DIY culture. However, some individuals squat only for economic reasons. This study narrows the terms „squat“ and „squatting“ to practices having a political or cultural dimension, which covers most, but not all, models of squatting.

²This is not to say that Wilson's works inspired punks to undertake these actions, rather, punks had already been creating autonomous zones which Wilson describes.

³This is not to be confused with isolating communities – autonomous punk heterotopias are usually located in urban neighbourhoods and are semi-open to community involvement because the purpose is to disrupt the controlled urban order.

political stagnation of the post-war world, Eastern European punk was often linked to anti-totalitarian resistance movements. In Eastern Europe, punks relied on underground DIY networks and a supportive local community to create their forms of cultural expression. Despite certain differences in emphasis, the punk movements in both Eastern and Western Europe shared a similar anti-establishment ideology, which opposed conformism and state oppression. While Western punks highlighted the precariousness of life and unstable socioeconomic conditions, Eastern punks drew attention to the failing socialist project and harsh restrictions of everyday life. In short, while in the West a popular slogan among punks was “No Future”⁴, Eastern punks had “Too Much Future”⁵. Creating and sustaining punk heterotopias in the East was a challenging undertaking. As in the West, punks gathered in specific public squares or street alleys, where they were very vulnerable to policing. Safer spaces were usually communal flats or artists’ studios (Ucar, 2014, 5). Punks were often welcomed and supported by other oppositional groups, e.g., in East Germany, most punk concerts took place in churches⁶.

However, the state security institutions in the East viewed punks as the most dangerous oppositional group due to their disregard for societal norms. Thanks to East punks’ indifference to ordinary human comforts, short of sentencing them to prison, confining them to a psychiatric institution or forcing them to serve in the army, there was little the government could do to force such individuals to conform⁷ [Fig. 1]. Interestingly, according to the cultural anthropologist Mark Yoffe and the historian of music Dave Laing, the Baltic states and the Caucasus became the “breeding” places of punk in the Soviet Union (Yoffe, Laing, 2005, 8), which is also echoed by the philosopher Can Batucan, who notes that some Lithuanian and Estonian punk bands used to come to play in Leningrad and were “more developed” (Batucan, 2017, 9). All of the researchers mentioned above argue that this happened because the Baltic and Caucasian regions were situated at a remove from the centre of power, i.e. Moscow or Leningrad. Moreover, punks in these regions could have smuggled music records and instruments from abroad more easily (Yoffe, Laing, 2005, 8; Batucan, 2017, 10). Punk subculture also greatly contributed to these regions’ cultural identity and their peoples’ struggle for independence by actively disrupting state control with their conflictual, anti-establishment and non-conformist aesthetic.

⁴The slogan popularised by the band’s “Sex Pistols” 1977 song called “No Future”, criticizing the economic stagnation in Britain in the 1970s.

⁵The slogan became popular when describing the differences between the Eastern and Western punks during the Cold War. This slogan was first seen at the exhibition called “OSTPUNK! – TOO MUCH FUTURE: Punk in GDR 1979 – 1989” in 2005 at the cultural centre „Künstlerhaus Bethanien“, Berlin.

⁶During 1983 – 1986 Stasi had a list of 16 churches where punk concerts were usually held (Ucar, 2014, 3)

After the breakdown of the Soviet Union, which has also been characterised as a state capitalist regime, Eastern Europe was full of empty abandoned buildings due to the mass privatization of formally state-owned buildings. It was in this time that punks introduced the practice of political or cultural squatting to most of Eastern Europe, because for punks squats are a fundamental aspect of their autonomous ways of living and a form of visible resistance to dominant urban politics. However, in recent decades urban authorities have co-opted cultural production in squats as part of the gentrification process and used it to revamp the city image as inclusive of authentic subcultural spaces that are supposed to attract city dwellers and visitors. Sociologist Lynn Owens traces the beginning of squat co-optation specifically to Germany, where many cities used the so-called “breeding lands” politics to redesign those urban spaces where squats used to be by making them perform new cultural functions (Owens, 2013, 194) [Fig. 2]. The existence of alternative communities and squats also became very attractive to businesses investing in gentrification.

However, not all Eastern European countries have developed strong squatting traditions. In the Baltic states, for example, squatting is not as widespread as in some other European countries. In Lithuania, the golden age for squatting was in the early 1990s. It was a transitional period from the state-run to the free-market economy characterised by massive privatization and severe housing shortage, yet at the same time, due to financial instability and unclear rules regarding municipal property, many buildings were left vacant. According to the sociologist Jolanta Aidukaitė, most squats lasted between two to twelve years. Some held concerts and art exhibitions, while others participated in the restoration of architectural heritage. The media covered some of the squats as quirky art spaces, but never recognized them as squats (Aidukaitė, 2016, 68). Arguably, most squats remained invisible to the mainstream society precisely because they sought to remain invisible. The Užupis squat in Vilnius, active between 1993-2002 and mostly occupied by art students, was a rare well-known squat, which held various musical performances and art exhibitions [Fig. 3], which were covered by the local media (but not the squat itself). Aidukaitė argues that the squatters did not want publicity as they wanted to avoid eviction (Aidukaitė, 2016,

⁷The state security view on punks is described similarly in Tim Mohr’s book *Burning Down the House: Punk Rock, Revolution, and the Fall of Berlin Wall* (2019) and in Gabrielle É. Hibbert’s honours thesis, “Alternative Notions of Dissent: Punk Rock’s Significance in the Soviet Union and East Germany” (2017). Also, it is worth noting that the term “punk” was introduced to the KGB only a year after it was introduced to the Stasi in the GDR, and the German and Soviet security agencies’ attitudes towards the subculture were very similar. More about the KGB views on punks and other subcultures during the 1980s can be found in Boris von Faust’s Master’s thesis, “Banned in the USSR: Counterculture, State Media, and Public Opinion During The Soviet Union’s Final Decade” (2014).

68). She also argues that the relative public visibility of the squat brought gentrification to the surrounding neighbourhood (Aidukaitė, 2016, 68), which at the time was one of the poorest neighbourhoods in Vilnius, but since then has become the most expensive one, promoted as an “artists’ republic, sometimes compared to Montmartre in Paris or Christiania in Copenhagen.”⁸ In 2002, the squat itself was institutionalised as an art gallery, and the squatters were evicted (Aidukaitė, 2016, 76). Although currently some punk squats and other heterotopias still exist, they tend to be secretive and receive little public attention. Co-opting squat aesthetics sometimes leads to punk heterotopias being appropriated by commercial venues and punk iconography being used for commercial purposes. One notable example is the bar “Keulė rūkė” situated in a gentrified railway station neighbourhood in Vilnius [Fig. 3]. The bar, which plays an active role in the gentrification process, appropriates the precarious DIY aesthetic and uses the imagery of political or cultural criticism, yet in its rendition the imagery appears clichéd and thus devoid of its original critical force. Clearly, the bar employs these seemingly countercultural strategies for business purposes rather than for any authentic political agenda.

As punks tend to resist their aesthetic being reduced to a comfortable simulacrum, they tend to remain secretive, and sometimes they destroy the decor of their heterotopias right before evictions. Such an antirepresentational tactic is used to protect not only their heterotopias but also their entire movement. Punks tend to resist any self-identification, because, as the cultural anthropologist Tomasz Sikora contends, representation is inseparable from a politics of recognition (Sikora, 2016, 64). Paradoxically, it requires the recognition of difference while at the same time erasing said difference. Canonization of a countercultural movement usually also means its commodification in popular culture. Because the punk movement refuses assimilation in mainstream culture, it tends to work outside the representational regimes. Their disruption of signifying chains could also be understood as a Deleuzian *becoming-minority* to disrupt the given representational regimes⁹. Rejection of categorisation and resistance to representation as a system of power could be seen as a form of iconoclasm. Punks’ transgressions and the flux of aesthetic renewal punk brings could

⁸ „Užupio Respublika“, in: The official development agency of the City of Vilnius “Go Vilnius”, [interactive] [accessed 2024.02.04] <https://www.govilnius.lt/aplankykite/lankytnos-vietos/uzupio-respublika>

⁹ Gilles Deleuze and Felix Guattari’s concept of *becoming-minority* refers to the politics of minority that does not seek to establish a certain ideology or political identity, but rather to be open to becoming a minority. The decision to identify as a minority is a political act: “It is certainly not by using a minor language as a dialect, by regionalizing or ghettoizing, that one becomes revolutionary; rather, by using a number of minority elements, by connecting, conjugating them, one invents a specific, unforeseen, autonomous becoming.” (Deleuze, Guattari, 1987, 127)

also be viewed as deterritorialization and then – reterritorialization. Thus, the act of constant aesthetic reterritorialization is central to punk’s capacity for political or cultural disruption. In other words, punk heterotopias remain a pivotal requirement for the movement’s existence, which, even if only aesthetic, is still viewed as resistance to whatever cultural or socio-political forces may currently dominate in a particular place.

Conflict also characterises the relations between punk aesthetics and mainstream art. Many researchers claim that punks had strong connections with their local art scenes both in Western and Eastern Europe during the Cold War by either studying in art schools and academies or working under the auspices of artists, galleries and art institutions¹⁰. There are several reasons for the somewhat paradoxical interconnections between the punk subculture and mainstream art. Most importantly, as punk is innately performative and has a strong visual presence, encouraging artistic creativity, it may have allowed Eastern Europeans in the time of the Cold War to gain easier access to certain media and to create a more politically expressive artistic community. Yet the relationship between the punk subculture and the world of mainstream art was not without friction. The Lithuanian artist Gintaras Sodeika remembers the worried organisers of the 1988 festival “AN 88” which was attended by punks. (Michelkevičius, Šapoka, 2014, 161) while the art historian Kęstutis Šapoka describes the 1980s punk events as more radical “than later artistic happenings in galleries” (Diržys, Šapoka, 2014, 22). After the collapse of the Soviet Union, punks continued to engage in experimental art events. The artist Gediminas Urbonas shares his memories of punks’ guarding the art space “Jutempus” during performances and inviting visiting artists to their own spaces in the 1990s (Michelkevičius, Šapoka, 2014, 168, 197). Later, punks started hosting various art projects in their own newly created punk heterotopias¹¹ and performing at local art biennales, particularly if the projects embraced DIY and collaboration between artists, which is a practice typical of relational art¹². Yet, punk art did not become part of established art history. Although punk’s immersion in the local art scene is undeniable, punk rebels against any establishment

¹⁰In Eastern Europe, these claims are supported by the Latvian sociologist Janis Daugavietis in his conference presentation “Soviet time born Latvian punk”(2017); the Hungarian cultural academic Anna Szemere in her book *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary* (2001); the Polish culture critic Agata Pyzik in her publication “On The One Hand The State Is Funding You and Enabling Your Existence, On The Other Hand, Your Whole Shtick Is To Rebel Against It” (2016). In the West, this topic is more widely researched, and a great number of researchers and punks from the UK, the USA and Sweden have mentioned punks’ ties with local art schools in the book *Post-Punk: Then and Now* (2016), edited by Gavin Butt.

¹¹Art Historian Lina Michelkevičė mentions art projects taking place in a punk space at an abandoned factory “Elnias” in Siauliai (Michelkevičius, Šapoka, 2014, 441)

¹²Artist Redas Diržys mentions the first art biennial in Alytus in 2005 as establishing a very significant contact between alternative and mainstream art and music as a punk music festival took place as part of the art biennial (Michelkevičius, Šapoka, 2014, 472)

and considers its art as anti-art.

According to the art historian Marie Arleth Skov, there are two main approaches to punk: seeing it either as a closed autarky or as a movement that disrupts institutional spaces (Skov, 2018, 5). The latter approach appears justified because punk is inherently anti-institutional, similar to the situationist movement, which also chooses not to participate in the institutions its members question and critique. Yet the situationist movement is a legitimate art movement established by the same institutions it has rebelled against. This raises questions about how art institutions perceive punks and how the conflict between punk and the art establishment differs from that between the situationist movement and institutional art. The punk action which occurred in 2008 in the ex-squat Užupis gallery in Vilnius may serve as a good example of the disruption of institutional art. “LUNI”, an independent leftist academic collective, organized a lecture on radical art by the Lithuanian artist Redas Diržys. Just after Diržys read Filippo Tommaso Marinetti’s “Manifesto of Futurism”, inviting “the destructive gesture of the anarchists” (Marinetti, 1909, 3), two punks intruded with two buckets of excrement and splashed it on the lecturer, audience and surroundings [Fig. 5]. The punks saw their intervention as radical art, inspired by the performance artist Aleksandr Brener (Diržys, 2008), who called upon artists “not to sit and talk about radical art, but to do it” (Diržys, Šapoka, 2014, 25). However, the academic audience called the police (Butkutė, 2008). Shortly after the event, “LUNI” members questioned the purpose of this disruption and concluded that this was a case of incitement of hate towards leftists, and the punks’ act was compared to neo-Nazis’ incitement of hatred towards other ethnicities (En Arche, 2008).

A few years later, some academics reconsidered this event. In 2010, the art historian Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė started questioning whether the punks’ action was just an act of tactical vandalism or a case of aesthetic iconoclasm. According to Gaižutytė-Filipavičienė, the main reason it cannot count as a legitimate artistic act or an instance of institutional criticism is that it was not conceptual enough and the collective which the punks had decided to disrupt was not a serious hegemonic institution (Gaižutytė-Filipavičienė, 2010, 187). However, from the punks’ perspective, it was precisely “LUNI” they wanted to disrupt due to its alleged support of elitism in radical activities and lack of interest in collaborating with non-academic activist circles (Niekas Niekada, 2008). It is worth noting that the space where the intervention occurred had a potent symbolic meaning as an institutionalised ex-squat. In 2014, Šapoka briefly mentioned the action, describing it as a latter strain of the dehierchization of creative activities in Lithuania between the

late 1980s and early 1990s (Diržys, Šapoka, 2014, 22, 25). Despite there not being a consensus on how to view this action, it keeps being mentioned in contemporary Lithuanian art history texts. Interestingly, while the art world is concerned with the categorisation of the event, a possible legitimisation of this action would turn it into another co-opted piece of aesthetic iconoclasm and thus render it harmless, rather than disruptive.

In summary, due to the relational character of punk aesthetics, its visual expression depends greatly on the dominant cultural and/or socio-political surroundings. Even punk heterotopias, apart from acting as spaces for an alternative culture, also act as aesthetic instruments to disrupt various structures of power – from governmental politics and gentrification processes to hierarchies in the local art scene. Despite the continuing co-optation of rebellious aesthetics by the existing power structures which seek to neutralize its original radical meaning, punk aesthetics tends to be fluid and to use anti-representational strategies which hinder attempts to systemize and canonize it. Furthermore, punk’s tactic acts as a form of iconoclasm which attempts to disrupt representational regimes. Punks’ active participation in local art scenes also tends to be playfully disruptive because it rejects established and institutionalised rules and hierarchies. While creative expression in punk heterotopias is usually practised in the form of closed autarky, in art institutions it manifests itself as a series of whimsical collisions with the established artistic norms which question various power structures within a given culture. Mapping conflicts between anarchic artistic expression and institutionalised art forms and practices in punk aesthetics reveals the complexity of its development and, thus, paves the way for a more adequate understanding of the relational nature of punk’s conflictual aesthetics and its usage both in various resistance actions and in the co-optive dominant culture.

Bibliography

Articles in periodicals:

- Aidukaitė, J., (2016) Giving meaning to abandoned buildings // *Baltic Worlds*, Nr. pp. 1–2, pp. 68-79.
- Batucan, C., (2017) Soviet Punk and Post-punk: Notchnoi Prospekt and its Philosophical Interpretation // *Unearthing The Music* (EU project), pp.1-19.
- Foucault, M. (1986) Of Other Spaces // *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, pp. 22-27.
- Gaižutytė-Filipavičienė, Ž., (2010) Destruktyvioji meno recepcija: vandalai ar šiuolaikiniai ikonoklastai? // *Menas kaip socialinis diskursas*, *Acta Academiae Artium Vilnensis* 58, pp. 183-202.
- Grindon, G., (2004) Carnival against capital: a comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey // *Anarchist Studies*, pp. 147-161.
- Marinetti, F. T., (1909) The Founding and Manifesto of Futurism // *Le Figaro*, Paris (cited from
- Rainey, L., Poggi, Ch., Wittman, L., (2009) *Futurism. An Anthology*, Yale University Press, New Haven & London, pp. 49-54.
- Puar, J., (2012) Precarity Talk: A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović // *Precarity and Performance: Special Consortium Issue*, The MIT Press, pp. 163-177.
- Skov, M. A., (2018) The Art of the Enfants Terribles: Infantilism and Dilettantism in Punk Art // *RIHA Journal* 0201, pp. 1-32.
- Ucar, T., (2014) Transformation of an Uprising: Conflict Between GDR and Punks // *ART180*, pp. 1-6.

Books and Book Chapters:

- Butt, G., (2016), *Post-punk: Then and Now*, Repeater Books, London
- Deleuze, G., Guattari, F., (1987) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London
- Diržys, R., Šapoka, K., (2014) *Alytaus avangardizmas: nuo gatvės meno iki visuotinio psichodarbinių (meno) streiko*, Kitos knygos
- Michelkevičius V., Šapoka, K., (2014) *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos 2: Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014 m., Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga (LTMKS)*, Vilnius
- Mohr, T., (2019) *Burning down the house: Punk Rock, Revolution, and the Fall of Berlin Wall*, Algonquin Books of Chapel Hill
- Owens, L. (2013) *Have squat, will travel // Squatting Europe* Kollektive, *Squatting in Europe: Radical Spaces, Urban Struggles*, New York: Minor Compositions, pp. 185-208.
- Rabinowitz, J., (2019) *Blame It On Blake: a memoir of dead languages, gender vagrancy*, Burroughs, Ginsberg, Corso & Car // Amazon Digital Services LLC - KDP Print US
- Sikora, T., (2016) *Articulation beyond Representation, or, What's Queer about Queer narratives? // Queer Stories of Europe*, ed. Verdins K., Ozolins J., Cambridge Scholars Publishing, pp. 64-80.
- Shantz, J., (2012) *Spaces of Learning: The Anarchist Free Skool // Anarchist Pedagogies: Collective Actions, Theories, and Critical Reflections on Education*, ed. Haworth R. H., PM Press, pp. 124-144.
- Szemere, A., (2001) *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*, The Pennsylvania State University Press
- Yoffe, M., Laing, D. (2005) *History of Soviet and Russian Rock Music // Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World: Locations*, ed. John Shepherd, J., London, pp. 1-45.

Other academic sources:

- Daugavietis, J., (2017) *Soviet Time Born Latvian Punk* // paper for 3rd International Conference, Kaunas
- Faust, B., *Banned in the USSR: Counterculture, State Media, and Public Opinion During The Soviet Union's Final Decade* // Master's Thesis, The State University of New Jersey
- Hibbert, G. E., (2017) *Alternative Notions of Dissent: Punk Rock's Significance in the Soviet Union and East Germany* // Undergraduate Honours Thesis, Nr. 1064

Digital Sources:

- Butkutė, E., (2008) *Menininkams ant galvų – pora kibirų srutų*. 15Min. [Online]. Available from: <https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/nusikaltimaiirnelaimes/menininkams-ant-galvu-pora-kibiru-srutu-59-6125> [Accessed 04.02.2024]
- Diržys, R., (2008) *Radikalių priemonių ribos ir prasmė: dvi istorijos*. Luni Wiki. [Online]. Available from: http://wiki.luni.lt/index2543.html?title=Redas_Dir%C5%BEys_Radikali%C5%B3_priemoni%C5%B3_ribos_ir_prasm%C4%97:_dvi_istorijos [Accessed 04.02.2024]
- En Arche, (2008) *Kas žiaugiasi išpuoliu prieš Laisvąjį universitetą?* Anarchija.lt. [Online]. Available from: <http://www.anarchija.lt/aktyvizmas/665-kas-dziaugiasi-ispuoliu-pries-laisvaji-universiteta> [Accessed 04.02.2024]
- Niekas Niekada, (2008) *Kas žiaugiasi išpuoliu prieš Laisvąjį universitetą?* Hardcore.lt. [Online]. Available from: <https://phorum.hardcore.lt/read.php?1,220320,220498#msg-220498> [Accessed 04.02.2024]
- The Official Development Agency of the City of Vilnius Go Vilnius. Užupio Respublika. [Online]. Available from: <https://www.govilnius.lt/aplankykite/lankytinos-vietos/uzupio-respublika> [Accessed 04.02.2024]



Fig. 1. Mugshot of a punk, Vilnius city department of the KGB archives, 1984-1986.

Berlin's squats are at your service

J. Arthur White - news@thelocal.de
Published: 4 Apr, 2014 CET. Updated: Fri 4 Apr 2014 14:58 CET



Abstand, where The Local's reporter was pelted with an orange and lots of lettuce. Photo: J. Arth

Fig. 2. Associative screenshot.



Fig. 4. Exterior of the bar "Keulė Rūkė", screenshot from a video commercial "Walkable Vilnius" made by the official development agency of the City of Vilnius "Go Vilnius", 2019.



Fig. 3. Punk band "WC News" performing at the Užupis squat backyard, 1994-1995, from Domininkas Kunčinas' personal archives.



Fig. 5. Participants in the lecture washing themselves, author unknown.



Conflict in the Art of Biruta Delle

Guntars Gritāns

Summary

Since the 1960s, Biruta Delle's paintings have come to occupy a very important place in the canon of Latvian art. The artist's extraordinary life path, whose trajectory reminds one of the plots of Shakespeare's plays, has been extensively researched. We learn about Delle's life both from her autobiography *My Way* and from her interviews and documentaries about her. Even though these sources do not mention the role of conflict in her art directly, my research, including an interview with Delle, allows me to conclude that conflict has been an abiding presence in her work since the beginning of her creative activity. The current study, which highlights the role of conflict in Delle's art, provides new important insights into the artist's work.

Keywords: *Delle, conflict, painting, Soviet art, LNNM (Latvian National Art Museum)*

Konflikta klātbūtne gleznotājas Birutas Delles mākslā

Guntars Gritāns

Kopsavilkums

Birutas Delles glezniecība Latvijas mākslas vidē ieņem savu stabilu, unikālu vietu jau no pāgājušā gadsimta 60. gadiem. Mākslinieces neordinārais dzīves ceļš, par kuru viņa runā gan savā autobiogrāfijā "Mans ceļš", vairākās intervijās un dokumentālajās filmās par sevi, profesionāliem mākslas pētniekiem, kā arī Delles daiļrades cienītājiem nereti liek runāt par mākslinieces dzīvi kā tādu, kas līdzinās angļu dramaturga Viljama Šekspīra drāmām. Konflikts un tā pazīmes Delles personīgajā vērtējumā nekad nav minēts tieši. Tomēr, iepazīstoties ar avotiem un autoram intervējot mākslinieci, iegūtie rezultāti, atziņas tomēr liek runāt un apgalvot, ka konflikta fenomens Delles daiļradē faktiski ir bijis klātesošs jau radošās darbības sākumā. Nepieslienoties ne vienai mākslinieku grupai vai virzienam, ejot savu savrupu ceļu, Delles personība tomēr ik pa laikam lika un liek viņas personību un mākslu interpretēt konflikta fenomena kontekstā. Konkrētajā pētījumā autora izvirzītās hipotēzes jebkurā gadījumā vairāk uzlūkojamas kā subjektīvs pieņēmums, taču tajā pašā laikā, iepazīstoties ar mākslinieci un analizējot viņas radošo darbību, iegūtās atziņas ļauj paskatīties un Delles mākslu no jauna skatpunkta.

Atslēgas vārdi: *Delle, konflikts, glezniecība, padomju māksla, LNMM (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs)*

Neskatoties uz to, ka Birutas Delles (1944) mākslinieciskās aktivitātes un to analīze publiskajā telpā gandrīz vienmēr ir guvušas plašu rezonansi, tomēr tāda plaša, izsmeljoša monogrāfija par mākslinieci līdz šim vēl nav uzrakstīta. No esošās literatūras, pirmkārt, ir jāmin mākslas zinātnieces un galerijas “Daugava” vadītājas Andas Treijas sastādītais albums “Biruta Delle” 2013. gadā, kur līdzās gleznu reprodukcijām ir arī sniegts samērā plašs pārskats par mākslinieces galvenajiem daiļrades vadmotīviem. Dokumentālajā kino žanrā savu interpretāciju par Delles mākslu ir sniegusi režisore Ilona Brūvere 2006. gadā filmā “Dominante”. Savukārt viena no pēdējām ir 2021. gadā uzņemtā Andreja Verhoustinska filma, kas balansē starp dokumentālā un mākslas filmas robežām. Tāpat Delles mākslas norišu analizētājiem kā viens no avotiem ir kalpojusi pašas mākslinieces 2007. gadā sarakstītā autobiogrāfija “Mans ceļš”. Plašs izziņas materiāls ir publicistikā: intervijas ar Delli, izstāžu apskati un kritikas presē, kā arī sociālajos tīklos. Intervijās pētījuma autoram, kurās savas pārdomas par mākslu un mākslinieka dzīves principiem Delle ir pastāstījusi savu redzējumu, – iegūtā informācija ir bijusi arī viens no pamatavotiem par konflikta jēdziena esības klātbūtni mākslinieces dzīvē un daiļradē. Tāpat konkrētajā pētījumā Delles daiļrades norises vairāk ir skatītas tieši padomju perioda kontekstā, jo tieši pagājušā gadsimta pēdējais ceturksnis ir tas periods, kad izveidojās gan mākslinieces rokraksts, gan tēmu un sižetu kopums. Delles glezniecības attīstības interpretācija padomju perioda 2. puses kontekstā ir ļoti būtisks arguments, jo tieši šajā laikā, kuru vēsturnieki klasificē kā stagnācijas (Bleiere 2015), un kur padomju režīmam bieži vien bija arī pakļauti mākslinieki. Raugoties no šāda skatpunkta, tad Delles gadījums nav izņēmums, jo pieslieties socreālisma virzienam glezniecībā māksliniecei nebija pieņemami. Līdz šim padomju mākslas un kultūras aktivitātēm pētnieki ir veltījuši jau vairākas monogrāfijas, kā arī ir veidojuši izstādes. Šeit noteikti minama arī 2023. gadā veidotā LNMM “Mūra nojaukšana. Latvijas māksla 1985 – 1991”, kur arī bija eksponēta Delles glezna “Mana Latvija”.

Nereti mākslinieki, kurus radošās darbības sākums attiecināms tieši uz padomju periodu un tā izvīzītajiem noteikumiem, ir centušie paši atrast sev vistuvāko terminu jeb apzīmējumu savas esībai un aktivitātēm attiecīgajā laikā. Tā, piemēram, gleznotāja Anita Kreituse (1954) ļoti bieži lieto frāzi “paralēlā pasaule”, tādējādi cenšoties paskaidrot, ka ir vēlējusies radīt savu individuālo, nedaudz nereālo dzīves telpu padomju realitātes apstākļos. Savukārt gleznotājs un ilgadējais Rundāles pils direktors Imants Lancmanis (1941) savu mākslu ir nodēvējis par “konceptuālo romantismu”. 2023. gada LNMM izstādē “Imanta Lancmaņa māksla” šo faktoru uzsvēra arī kuratore, mākslas zinātniece Helēna Demakova (Demakova 2022).



1. att. Biruta Delle “Mana Latvija” (1982) Foto: Guntars Gritāns.

Atgriežoties pie Birutas Delles personības un viņas mākslas darbu interpretācijas, vēl ir jāuzsver tas, ka nav iespējams aplūkot mākslinieces darbošanos tikai padomju perioda kontekstā. Delle pieder pie tiem māksliniekiem, kuriem aktīvajā darbībā nemēdz būt pauzes vai tā pārtrūkst no viņiem neatkarīgu apstākļu dēļ, jo faktiski visa dzīve tiek pakārtota tikai un vienīgi mākslai, radošajai darbībai. Par to vēstī arī 2024. gada 27. janvārī atklātā LNMM izstāde, kas veltīta mākslinieces 80. gadu Jubilejai – “Gleznot katru dienu” (Vējš, 2024). Tāpēc gleznotājas daiļrades interpretācija un konflikta esamība tajā kā viena no tās katalizatoriem tiks skatīta gan padomju perioda kontekstā, gan laikā, kuru dēvējam kā postpadomju Latvijas periodu pēc 1990. gada 4. maija Neatkarības deklarācijas pasludināšanas. Konkrētā

raksta mērķis ir parādīt, apskatīt Birutas Delles mākslas izpausmes un īpatnības, kas norisinājās un turpina attīstīties konflikta jēdziena kontekstā. Un, lai arī mākslas pētniecībā ir jau nostiprinājušās vispārpieņemtās atziņas par Delles daiļradi (franču postimpresionista Pola Sezāna (1839 – 1906) ietekme, dabas studiju nozīme u.c.), iespējams, šāda jauna, konflikta teorijas kontekstā Delles glezniecības interpretācija, var radīt arī inovatīvas atziņas un pieņēmumus. Autors savā pētījumā ir izmantojis ikonogrāfisko un vēsturiskās metodes, rakstveida avotus, kā arī personīgās intervijas ar mākslinieci.

Konflikta jēdziena definīcija piedāvā ne tikai pretējo interešu un uzskatu sadursmi, strīdus, bet arī cilvēka dzīves pretrunu mākslinieciskās atklāsmes formas literatūrā un mākslā (Baldunčiks, Pokrotniece 2005). Respektīvi, apgalvojums par mākslinieka pasaules uztveri, kas var būt pretrunā ar vispār pieņemtajām sabiedrības normām, var izraisīt šo konflikta esamību. Kas attiecas uz Delli kā mākslinieci, tad tāda īsti publiski zināma konflikta (arī padomju režīma apstākļos) īsti nekad nav bijis. Tajā pašā laikā mākslinieces dzīve, par ko viņa rakstīja pati savā autobiogrāfijā un stāstīja intervijās, nereti liek domāt par tādu cilvēku, kuru nodēvē par “autsideru” (*outsider* – ang., ārpusnieks – lat.). Jo īpaši tas attiecināms uz Delles darbošanos pagājušā gadsimta 70. un 80. gados. Publiski zināma informācija ir par notikumu, kad bija jāatstāj studijas Mākslas akadēmijā. Fakts, kuru tad ļoti precīzi var nodēvēt par konfliktsituāciju, jo jaunās mākslinieces redzējums par mākslu tobrīd nesakrīt ar kādu no akadēmijas profesoriem (Delle, 2007). Viss pārējais, īpaši jau atsevišķi fakti no privātās dzīves (Delles gadījumā tā nav nošķirta no profesionālās), top zināmi publiskajā telpā jau pēc 1990. gada. Neraugoties uz nestandarta situāciju padomju māksliniekam – nav augstākās izglītības –, mākslas kritika tomēr jauno mākslinieci pamana samērā ātri un, raksturojot viņas mākslu, visbiežāk tiek pielikts tik ļoti aprobētais termins “sava ceļa gājēja” (Treija, 2013). Tāpēc vēl jo svarīgāk ir izprast tos aspektus, kas liek runāt par konfliktsituācijām mākslinieces daiļradē, kā to vērtē viņa pati un, pats galvenais, vai visas šīs pazīmes, kad ir nolasāmas konflikta situācijas, ir Delles māksliniecisko darbību veicinošas, ir visu šo procesu katalizators. Tāpat svarīga ir ne tikai fakta konstatācija, kad konflikts ir bijis impulss mākslas attīstībā, bet vai ir konkrēti mākslas darbi un kādas ir to formālās pazīmes, kas liek runāt par konflikta situāciju tajos. Iedziļinoties Delles pārdomās un, jo sevišķi, tajās intervijās, kuras māksliniece ir sniegusi pētījuma autoram, nereti atsevišķus Delles izteikumus var interpretēt arī kā zināmas pretrunas (Gritāns 2018). Nesaskaņas starp to, ko māksliniece vēlas, pasakot to publiski, bet īstenībā nav nojaušama pārlicība, ka tā būtu viņas vēlamā realitāte. Nenoliedzami, ka uz šo problēmu var arī lūkoties no psiholoģijas zinātnes viedokļa, taču

konkrētajā gadījumā uzdevums paliek tikai konstatēt radošo procesu virzību, kuru veicina konflikta esamība. Piedāvājot konflikta teoriju kā ļoti būtisku lielumu Delles radošajā darbībā, tomēr vairāk ir jāsliecas domāt par tādām situācijām, kad šis konflikts māksliniekam ir pašam ar sevi, nespēju realizēt to, ko viņš jūt savā iztēlē. Par to gleznotāja diezgan precīzi pasaka Brūveres filmā: “es jau nesaku, ka man patīk gleznot, bet negleznot es arī nevaru” (Brūvere 2006), vai intervijā 2018. gadā “kā var patīkt, ka nekas nesanāk?” (Gritāns 2018). Tāpat interesanta ir Delles atziņa par mākslas zinātniekiem, kuri “redz visu, tikai ne mākslu”, kas vienas sarunas ietvaros attīstās līdz frāzei “vai tu nevarētu mēģināt kaut ko uzrakstīt?” (Gritāns 2018).

Mākslas norišu pētnieku redzeslokā ir nonākusi arī pagājušā gadsimta 60. gadu jauniešu pulcēšanās kulta vieta, kafejnīca Rīgā, Valņu ielā – “Sputnik”, tautā saukta par “Kazu”. Pēc savas aiziešanas no mākslas akadēmijas Delle to vēlāk savās atmiņās nodēvēja par “otro augstskolu”. Rakstītie avoti, individuālā un kolektīvā atmiņa par šo vietu ir leģendām apvīta: nostāsti par tur valdošo brīvības garu, intelektuālajām sarunām par tobrīd aktuālo mākslā, mūzikā un literatūrā gala rezultātā tiešām ir radījušas zināmu mītu par šo vietu. Tāpēc arī Dellei nereti tiek piedēvēts brīvdomātājas gars. Un, pat ja zināma taisnība šajā apgalvojumā ir, tomēr par tādu izteiktu nonkonformisti Delli nodēvēt nevar, jo, vismaz viņa pati, par to nekad nav izteikusies šādā kontekstā. Vairāku autoru atmiņu grāmatā “Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gadsimta 60. un 70. gadi”, ko sastādījis Eižens Valpēteris savas atmiņas par tur pavadīto laiku pastāsta arī Delle (Valpēteris 2010). Tomēr nekur nepavīd ideja par izešanu uz atklātu konfliktu ar pastāvošo iekārtu, drīzāk vairumam no visiem “Kazas” apmeklētājiem, Delli ieskaitot, tā bija vēlēšanās kaut kādā alternatīvā ceļā uzināt to jauno, kas ir pasaulē un dzīvot savu izdomāto, “ideālo” dzīvi. Tāpat ticams ir dzejnieka Aivara Neibarta (1939 – 2001) viedoklis, ka “mēs visi bijām ne jau kaut kādi mākslas ģēniji, bet gan mūsu jaunības ģēniji” (Valpēteris 2010). Var pieņemt to, ka Delle gadījumā var runāt arī par zināmu naivumu, lai viņa vispār aizdomātos par atklātu konfliktu ar varu, jo galvenais bija un palika gleznošana un sevis realizēšana. Tāpat arī kopējā “Kazas” vide tik viendabīga nebija, ko autoram intervijā uzsvēra arī mākslas vēsturnieks un gleznotājs Imants Lancmanis, nodēvēdams šo vietu par “pat par ļoti neromantisku” (Gritāns 2023).

Īpašs periods Dellei bija laikā no 1977. līdz 1987. gadam, kad viņa vadīja savu mākslas studiju, sauktu par “Zemūdeni”. Tajā glezniecību apguva jaunieši, kuri to darīja ārpus Mākslas akadēmijas. Un, lai arī bija atnākusi speciāla komisija apskatīt, kā šī iestāde darbojas, nekādas represijas vai darbības, kas ietekmētu studijas darbību, nesejoja. Iespējams, šim faktam varētu arī nepievērst īpašu uzmanību, tomēr tagad, palūkojoties uz šo fenomenu jau no attālākas gadu distances, var rasties jautājumi un šaubas.

Kā tas iespējams, ka šāda, faktiski privāta darbība, tika atļauta? Situācija, ka studiju vada mākslinieks bez augstākās izglītības, padomju realitātei bija gana netipiska. Savā autobiogrāfijā un intervijās par laulību ar otro vīru Pēteri Kamparu (1930–1993), protams, viņa runā par dzīvesbiedra darbošanās Valsts drošības komitejā. Tāpēc, ļoti iespējams, ka tieši ar vīra gādību un ietekmi attiecīgajās iestādēs šādas Delles pedagoģiskās aktivitātes varēja turpināties. “Zemūdenes” studija faktiski ir vienīgais ar mākslas profesiju saistītais darbs Delles biogrāfijā, pārējie – izteikti gadījuma darbi: sētniece, apkopēja u.c. Padomju izglītības sistēmā, kur liela loma bija visvisādiem pulciņiem skolās un pionieru namos, par profesionālajām mākslas un mūzikas skolām nerunājot, Delles studijas darbība ir bijis neierasts precedents padomju izglītības sistēmā. Fakts, kas liek uzdot jautājumu, taču paliekot bez konkrētām atbildēm.

Atkārtojot par Sezāna mākslas ietekmi Delles gleznās, šaubu nav, ka tas tā ir bijis, to nenoliedz arī pati māksliniece, tajā pašā laikā uzsverot, ka uz šo faktu nevajag ieciklēties, jo tam esot bijusi pārejoša nozīme. Ja ir jāreflektē par konflikta esību tieši Delles glezniecībā, tad jāsaprot, ka mākslinieci vienmēr ir nodarbinājusi cita problēma: pastāv varbūtība atkāpties no dabas kā galvenā inspirācijas avota un tās studijām. Un ar to nav jāsaprot burtiski daba izpausme ainavas žanrā, jo sevi kā izteiktu ainavisti Delle arī nav pozicionējusi (Brūvere 2006). Māksliniece par šo fenomenu vairāk runā tādā filosofiskā kontekstā. Nevērsties pret dabu nozīmē nemelot savā mākslā, jo tā to jaunajai māksliniecei mācīja un norādīja viņas pirmais un ļoti respektētais skolotājs Ansis Stunda (1892–1976). Māksla nav jā sacer, bet savai glezniecības attīstībai jā mēģinās ir no dabas. Delle ir teikusi, ka “daba nav koša, tā ir harmoniska. Izdomāta krāsa ir meli” (Treija 2013). Piemēram, pret sirreālisma virzienu glezniecībā viņas attieksme ir noraidoša, lai arī vienu brīdi tādas tendences ir novērojamas, piemēram, vienā no zināmākajiem darbiem “Kurš olīvu dārzā bij lieks?”, kur stāsts par franču pretošanās kustību tiek pasniegts kā nedaudz apoliptisks un nereāls.

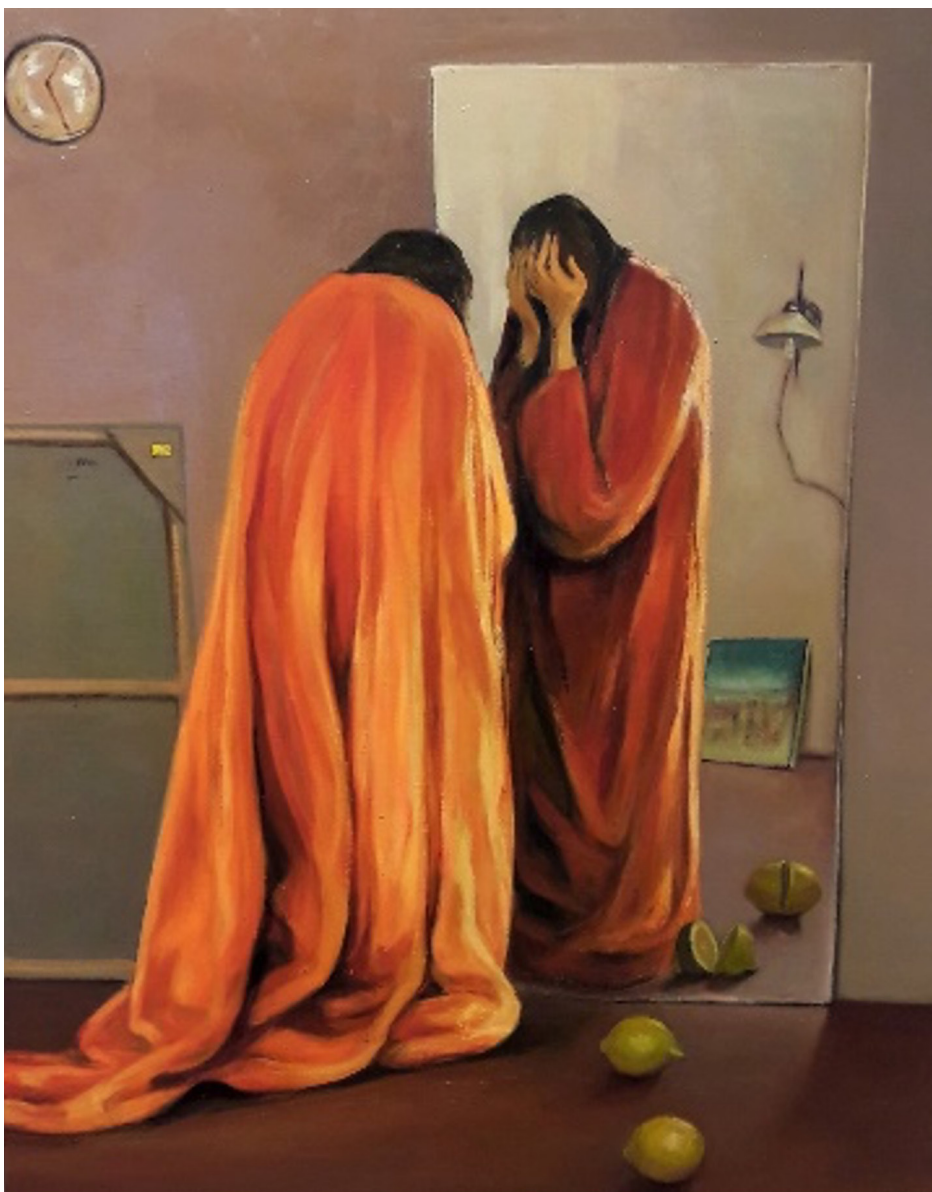
Delle nenoliedzami apzinās to auru, ko gadu garumā ir radījusi ap sevi. Arī “Neatkarīgajai avīzei” 2000. gadā intervijā atzinās, ka grib salauz to imidžu par sevi kā skumjo briesmoni (Kaija 2000). Gleznotājas pārdomās visu laiku cikliski atkārtojas tēze par to, ka māksliniekam neko nevajag, viņa nostājas pret patērētājsabiedrību, bet tajā pašā laikā ir nolasāma absolūta bezspēcība kaut ko risināt, izdarīt, lai šādu ideālo dzīves modeli sasniegtu. Tik pat mulsinošs un reizē saistošs ir Delles komentārs par savu gleznotājas sūtību: “es jau nesaku, ka man patīk gleznot! Bet bez gleznošanas es nevaru, tad man ir jā mirst” (Gritāns 2018). Īstenībā Delles personību, mākslinieces esību var zināmā mērā pielīdzināt Viduslaiku amatniekam, kurš sevi par mākslinieku neuzskata, bet vienkārši ar savu darbu kalpo Dievam.



2. att. Biruta Delle “Kurš olīvu dārzā bij lieks” (1977, a.,e.,143x178, LMS)
Foto: Guntars Gritāns.

Ir absolūta kalpošana un sava ego pazemināšana. Un tomēr, ik pa laikam nāk kāda atklāsme par apstākļiem, kas liedz sasniegt iecerēto. Rutas (uzruna, kas māksliniecei ir vistuvākā) viedoklis ir tāds, ka cilvēki var skatīties viņas mākslu, bet vērtēt – tikai viņa pati. Lai arī šādā kontekstā nereti sastopamas pretrunas: vairākkārt izskanējušie Delles komentāri par intervijām, filmām un kritikām ir par to, ka apkārtējie nav viņu sapratuši, no kā var secināt, ka Dellei sabiedrības viedoklis tomēr ir svarīgs un, kā jebkuram māksliniekam, viņai ir vajadzīgs savas mākslas novērtējums. Jebkurā gadījumā, nepamanīts nepaliek komentārs, ko viņa saka režisores Brūveres filmā par to, ka kristīgā frāze “Tavs prāts lai notiek” viņai ir palīdzējusi pieņemt un akceptēt daudzas lietas un notikumus savā dzīvē (Brūvere 2006).

Kā jau konkrētajā pētījumā minēts, tad par konflikta klātbūtni un, ļoti iespējams, tā iespēju virzīt Delles gleznotājas attīstību var vairāk runāt kā cilvēka dažbrīd garīgo diskomfortu, kuru izraisa mākslinieka dzīvesveids. Jo arī par pēdējo Delle runā kā par vienu no grūtākajiem, kas gleznotājam jāiemēģinās. Tomēr, ja pēta Delles gleznas un to vēstījumu, tad ir konkrēti darbi un tajos redzami sižeti, kas liek pavisam konkrēti apgalvot par mākslas



3. att. Biruta Delle “Pie spoguļa” (2014, a.,e., 114x100, PK)
Foto: Guntars Gritāns.

darbu kā savdabīgu mākslinieka grēksūdzi. Pie tādiem noteikti pieskaitāma 2014. gada glezna “Pie spoguļa”. Tīri simboliski Delle šeit vēsta par mākslinieka pretrunām un nesaskaņām ar sevi. Arī šeit sirreālistiskais elements ir klātesošs: uz grīdas nolikti divi veseli citroni savā spoguļattēlā jau ir sašķēlušies. Spogulis kā cita realitāte, kas parāda to, ko mākslinieks

nepasaka. Ir nesaskaņas starp izjūtām un realitāti, nolasāms iekšējais konflikts.

Reflektējot par pētījumā minētajiem aspektiem, citējot mākslinieces pārdomas un analizējot gleznu vēstījumus, var secināt, ka minētās konflikta pazīmes, disharmonija un situācijas, kad Delle nonāk pretrunās pati ar sevi, ļauj apgalvot faktu, ka, iespējams, bez šī iekšējā konflikta viņa nespētu realizēt savas ieceres. Delles glezniecība, nav šaubu, ir viena no augstākajām virsotnēm Latvijas mākslā un kultūrā. Jau padomju periodā ar savu nepiesliešanos socreālisma metodei un virzienam viņa it kā nostājās pret savu laiku un tajā pašā laikā viņas mākslā neko tādu, kas būtu pretrunā ar režīmu, nevarēja atrast. Delle gleznoja nepārtraukti, atskaitot tos gadījumus, kad dramatiski, bieži pat traģiski, notikumi personīgajā dzīvē ieviesa korekcijas un garākas pauzes. Un, lai arī cik apolitiska vai šķietami vaienaldzīga pret apkārtējo pasauli Delle nebūtu, tā gluži tas nav. Jau minētajā gleznā “Lidojošā Latvija” Delle it kā netieši un neuzbāzīgi runā par to, ka sava zeme un cilvēki viņai ir svarīgi. To, ka ir vēlēšanās pēc mīļiedarbības. Tāpat arī zīmīga izskan frāze: “Kaut tas mūžs nebūtu tik īss un vairāk varētu pastrādāt!” (Brūvere 2006).

Literatūras saraksts

- Bleiere, D. (2015) *Eiropa ārpus Eiropas... Dzīve Latvijas PSR*. – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 37. lpp.
 Delle, B. (2007) *Mans ceļš*. – Rīga: Atēna, 16. lpp.
 Treija, A. (2013) *Biruta Delle*. – Rīga: Daugava.
 Valpēteris, E. (2010) *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gadsimta 60. un 70. gadi*. – Rīga: Latvijas vēstnesis.
 Baldunčiks, J., Pokrotiece, K. *Svešvārdu vārdnīca*. – Rīga: Jumava, 286. lpp.

Intervijas:

- Gritāns, G. (2018) Intervija ar Birutu Delli. Pieraksts autora arhīvā.
 Gritāns, G. (2023) Intervija ar Imantu Lancmani. Pieraksts autora arhīvā.

Periodika:

- Kaija, I. Pilnīgi paļaujos uz savu zemapziņu // *Neatkarīgā avīze*. – 2000. – 14. dec.

Izstāžu katalogi un anotācijas:

- Mūra nojaukšana. Latvijas māksla 1985 – 1991* / Sast. Birzaka-Priekule L., Vārpa A., Zviedre A. – Rīga: LNMM, 2023.
Imanta Lancmaņa māksla: Katalogs / Sast. H. Demakova. – Rīga: LNMM, 2022.
Biruta Delle. Gleznot katru dienu / Sast. Vējš V. – Rīga: LNMM, 2024.

Interneta resursi:

- Brūvere I. Dominante. *Gleznotāja Biruta Delle* (2006) <https://www.youtube.com/watch?v=K96-QESnYA4> (sk. 24.01.2024)
 Verhoustinskis A. *Delle*. – Rīga: Studia Centrum, 2021. <https://www.filmas.lv/movie/4179/> (sk.20.01.2024)



Happiness Relay

Angelos Floros, Vasilis Alexandrou

Abstract

Happiness Relay is an installation that allows participants to engage in individual or group performances. The installation highlights the binary mode of western philosophy based on Aristotle's dualism in contrast to Plato's ideas of equality and dynamic balance (Liu, 2019). It underlines the violence faced by people worldwide, which is a steadily growing trend that affects people's daily lives. The installation welcomes visitors to a room where silence illuminates the space and noise plunges it into darkness. Their behaviour is digitised, leading participants to an oscillation between symmetrical environments. A microphone detects sound activity. Silence turns on the lights, but when it is violated then the lights go out. The sound footprint of the space is recorded. The threshold of the microphone's sensitivity is a dynamic parameter that determines when the disturbance condition will be applied. The algorithm trains the controller to decode the degree of order and disorder of space and adjust the threshold. This work aims to explore the concepts of stillness, confusion, and happiness. *Happiness Relay* uses silence to monitor human stress and set a threshold for the utopian and/or dystopian environment of our time.

Keywords: *Binary environments, threshold, stillness, confusion, happiness*

The idea for the installation *Happiness Relay* came from Vasilis Alexandrou, who wanted to do a project around the subject of happiness, highlighting silence as a key factor in managing a model of happiness. According to his conception, visitors were to get directly involved in a

performance. The installation puts the audience in tune with one another so that they can become immersed in a stable environment of light or darkness. An environment of confusion and constant disorder is formed by the audience's oscillation between movement and stillness, which is automatically shaped by the stroboscopic function of light. Key concepts highlighted in the work are Happiness, Silence, Duality, and Stability.

Introduction

Since the late 1990s, and especially after the global economic recession of 2008 (Grusky *et al.*, 2011), the pursuit of happiness at both individual and collective levels has once again become a major subject in public discourse. The nature of happiness and the possibility, or impossibility, of its attainment are of perennial human interest, but it is only recently that these ideas have given impetus to the development of such new disciplines as behavioural economics or even neuroeducation (Mora 2001). In this context, it becomes clear why resilience and other personal qualities deemed essential to happiness and individual life satisfaction are currently fostered in both public and private sectors, which aim to improve individuals' quality of life, increase productivity, and contribute to personal achievement. A positive psychological concept of happiness is considered vital for the upbringing and education of individuals who are creative, happy to learn new things, and socially responsible.¹

Dealing with Happiness

For the philosopher Slavoj Žižek, the concept of happiness is overrated. As he notes in a discussion initiated by *The Guardian*: *Happiness has never been important. The problem is that we don't know what we really want. What makes us happy is not getting what we want. But to dream it. Happiness is for the opportunists. So I believe that the only life of deep contentment is a life of eternal struggle, especially struggle with ourselves.*² *Indeed much criticism can be levelled at the way modern Western man has structured the socio-economic model from which he attempts to derive what is called in public discourse 'happiness'!* An individual's relentless search for happiness may have profound adverse consequences contrary to the desired outcome. In particular, as noted by many theorists, the pressure exerted upon an individual to achieve ideal happiness may lead the individual to

¹Naomi Hodgson, "The unbearable surplus of being human?: Happiness, virtues and the delegitimation of the negative", *Journal of Philosophy of Education*, 21 October 2022, <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12708>

²Slavoj Žižek, *Guardian Web Chat*, 6 Οκτωβρίου 2014.

mental and physical exhaustion. In the contemporary neoliberal world, Ideal Happiness is often associated with the accomplishment of grandiose goals, the acquisition of material possessions, and the constant striving for success in every sphere of life.³ Thus, people today spend their lives seeking 'ideal happiness', a fruitless pursuit that distances them from themselves and prevents them from forming their own opinions on what happiness means to them.

These considerations are at the heart of the installation *Happiness Relay*, a project that attempts to encourage critical reflection on the concept of happiness in its viewers. *Happiness Relay* is an ongoing project that draws heavily on experimentation, exploring the interconnections between sound, light, human behaviour, and emotional experience.

Harvard psychologist Daniel Gilbert discusses the meaning of happiness in his *Stumbling on Happiness*⁴, and offers an interesting perspective on it. He suggests that humans have a tendency to misjudge what will make them happy and often make inaccurate predictions about their future happiness. According to Gilbert, happiness is a subjective experience that arises from the fulfilment of our desires and expectations. He explains that people's happiness is influenced by a variety of factors, including their circumstances, relationships, and internal psychological processes. Gilbert argues that happiness is not a fixed state but rather a dynamic and evolving emotional condition. He suggests that our capacity for happiness is often influenced by our ability to adapt to new circumstances and recalibrate our desires and expectations. In essence, Gilbert's view on happiness suggests that it is a complex and multifaceted phenomenon that is influenced by our perceptions, expectations, and the ever-changing nature of our experiences. He encourages individuals to question their assumptions about what will bring them happiness and highlights the importance of understanding the limitations of our ability to accurately predict our future happiness.

Throughout human history, art has been a means of exploring and expressing the concept of happiness in various ways. Artists have used their creative practices to reflect on happiness, challenge its conventional interpretations, or depict life moments and experiences associated with joy and contentment.

The iconic *Cloud Gate*, also known as 'The Bean', a famous sculpture created by the British-Indian artist Anish Kapoor, can be seen as fulfilling a similar function to that of *Happiness Relay*. Located in Millennium Park

³Colin Wright, "Happiness Studies and Wellbeing: A Lacanian Critique of Contemporary Conceptualisations of the Cure", *Journal Current Cultural Research, Culture Unbound*, τόμος 6, 2014: 791–813.

⁴Daniel Gilbert, *Stumbling on Happiness*, Vintage, 2007

in Chicago, Illinois, the sculpture is renowned for its reflective surface and unique shape. While the concept of happiness may not be explicitly referenced in Kapoor's description of *Cloud Gate*, the sculpture itself has a profound emotional impact on those who interact with it. The artwork's primary purpose is to engage viewers and create a sense of wonder and joy. *Happiness Relay* creates a constantly changing, unstable environment that forces the audience to act collectively to avoid confusion. The installation uses symbols and metaphors to explore the complexities of happiness. The project aims to explore the human condition and to encourage its viewers to reflect on the nature of happiness and its broader implications. The project provides a space for dialogue and explores happiness through silence, inviting the audience to engage with, and reflect upon, their own understanding of this fundamental human emotion.

The Silence as an Artistic Practice Medium

In his artistic project *Muted Tchaikovsky's 5th*, Samson Young utilizes silence and noise as a central element of the artwork. By presenting a performance of Tchaikovsky's Symphony No. 5 without any music, Young creates an intentional absence of auditory stimulation. Through the absence of sound, Young draws attention to the historical and cultural silencing of marginalized voices. By muting his music, Young metaphorically represents the muting of Tchaikovsky's personal narrative, highlighting the impact of censorship and societal biases.

The silence in *Muted Tchaikovsky's 5th* also encourages the audience to engage with their own thoughts and perceptions. Without the distraction of the music, one is prompted to reflect on the significance of silence itself, the implications of censorship, and the role of sound in shaping our experiences of art. It allows for a more focused and introspective experience, amplifying the audience's awareness of their surroundings and personal reflections.

In our project, the use of silence serves to explore the subject of censorship and its consequences. It creates a space for contemplation, introspection, and critical reflection

Why Not Leave Them in Peace?

Happiness Relay is an installation that allows participants to engage in individual or group performances. The project highlights the binary mode of western philosophy based on Aristotle's dualism in contradistinction to Plato's ideas of equality (Liu, 2019). Our project draws attention to the violence faced by people worldwide, a steadily growing trend that adversely

affects people's daily lives. *Happiness Relay* uses silence to monitor human stress and set a threshold for the utopian and/or dystopian environment of our time.

Violence rooted in nationalism, racism, gender discrimination, totalitarian ideologies, and economic inequality and exploitation leads to interminable suffering. In his first film *Why Do Things Get in a Muddle?* (1984), Gary Hill prophetically explores the dualities and conflicts of society in the Information Age, characterized by individualism, increased polarization of views, and intensification of the struggle for the survival of the fittest rather than by concern for the improvement of the quality of life.

The installation invites viewers on a journey where silence and happiness collide and interact, capturing the nature of human happiness and our constant search for it. As its starting point, the installation encourages the viewers to keep quiet, challenging them to focus their attention on their individual behaviour and the behaviour of others through observation of the whole. Viewers play an active role in the work as the installation responds to their sonic behaviour. When the room falls silent, the installation is activated and the word "Happiness" flashes on and illuminates the room.

This installation welcomes visitors to a room where silence illuminates the space and noise plunges it into darkness. A luminous square formed on the floor by LED strips identifies the position of the microphone providing the required security to the visitors in blackout conditions (Fig. 1). The central position of the microphone encourages people to move around it along a circular path. The microphone records the volume of sound in the room. A relay turns the lights on and off according to audience behaviour. Even a barely audible sound gives the signal to the relay to shift from light to darkness. The dynamic shifting of the audience between order and disorder shifts the boundary of the two states in real time. A machine learning algorithm uses a logarithm to define the new threshold of the system's sensitivity to sound and shape the transition from state A to state B and vice versa. The threshold is related to the acoustic signals of human activities. The relay opens and closes the electrical circuit controlled by the degree of uncertainty of the system. The room is lit by a bright sign (made of LED strips) that spells 'HAPPINESS'.

The central narrative that the installation attempts to tell is based on the production or non-production of sound. Viewers enter a darkened room with the exhortation "KEEP QUIET". Viewers attempt to be quiet, and succeed in activating the installation for as long as the silence lasts. (Fig. 2) This means that the room is illuminated and a series of LED strips forming the word 'HAPPINESS' becomes discernible. (Fig. 3) At the same

time, a square formed on the floor by LED strips identifies the location of the microphone as well as the area of action of the installation and is transformed from marginally illuminated to fully illuminated (Fig. 4). The sensitivity of the microphone interaction system as a strict controller will detect any small noise and thwart any attempt to circumvent it even if the visitors intend to maintain silence (Fig. 5).

The work aims to liken the concept of silence to that of happiness, which, we are convinced, we must frantically pursue and achieve. The behaviour of the participants in the installation creates the dynamics of order and disorder, which shift in real time the boundary between the two modes. A machine learning algorithm uses the logarithmic relationship between information and uncertainty to determine the transition from state A to state B and vice versa through the audio signal produced by human activity. Ultimately, the interaction between the viewers and the system leads to the continuous switching from "Happiness" to "non-Happiness", suggesting that the search for lasting happiness is futile and reminding us of the value of short moments of happiness in our lives, which the relentless pursuit of lasting happiness may actually prevent us from noticing and enjoying.

The microphone is the tool that connects the viewer's experience with the work. The sensitivity of the microphone to sound enhances the contrast between silence and noise. As the audience tries to maintain silence, even small noises, such as the sound of a visitor's slight movement, cause the illuminated sign to flash annoyingly like a flashlight, which creates a sense of discomfort and confusion for the audience. The annoyance of the bright flash, the reactions of the audience, and the overall interaction of the people in the room make it difficult to achieve the "desired goal" of keeping quiet and stabilizing the illuminated sign. Thus, the work offers a challenging, emotionally charged experience, stimulating critical thinking and debates about how we perceive happiness in the contemporary world.

Both the individual and collective efforts to maintain silence highlight the ambiguous nature of happiness: our efforts to reach it often prove inadequate or even futile. In conclusion, the viewer of the installation can reflect on the concept of happiness, which in the contemporary capitalist system has been equated with consumerism and the unproblematic substitution of fictitious, manufactured needs for meaningful relationships and real, deep-seated needs. The viewers of *Happiness Relay* are encouraged to reflect on the futility of the perpetual search for happiness as achieving ideal, lasting happiness is a project that is impossible to realize and sustain.

Happiness Relay creates an environment which exposes the unsuspecting audience to the conflicting nature of happiness/misery. The

participants roam in embarrassment. Their behaviour is digitised, leading participants to an oscillation between symmetrical environments. The microphone detects audible activity. Silence turns on the lights, but when it is violated then the lights go out. A relay determines the switch from light to darkness. The audio footprint of the participants' behaviour in the room is recorded and digitised, and an algorithm is used to control the light in the room. The system forms an environment of oscillation between two symmetrical states of light and darkness, which is regulated by silence and its disturbance. Silence lights up the room, while disturbing it leads to darkness. The threshold that determines when the disturbance condition will be applied is a dynamic parameter of the system. The algorithm trains the controller to decode the degree of order and disorder of the space and adjust the threshold.

This work aims to explore the concepts of stillness, confusion, and happiness. Ultimately, the process of interaction between the participants in the installation and the digital algorithmically controlled system, in which symmetrical environments constantly switch from “Happiness” to “non-Happiness” is interpreted as futile since it does not create sustained pleasure for the visitors.



The Happiness Relay project is a part of the research program HAL (Hub of Artistic Laboratories) of the Department of Audio and Visual Arts of the Ionian University. The project *Happiness Relay* was created within the framework of the doctoral research conducted by Vasilis Alexandrou at the Department of Audio and Visual Arts of the Ionian University under the supervision of Assistant Professor Angelos Floros. The title of Alexandrou's doctoral thesis is "Political Art in the Digital Age". The research was supported by the Hellenic Foundation for Research and Innovation (HFRI) under the 3rd Call for HFRI PhD Fellowships (Fellowship Number: 5369).

Bibliography

Gilbert, D. (2007) *Stumbling on Happiness*. London: Vintage.

Grusky D. et al. (2011) *The Great Recession*. New York: Russell Sage.

Hill, G. (1984) *Why Do Things Get in a Muddle?* A video available at: <https://vimeo.com/45472623>

Hodgson, N. (21 October 2022) *The unbearable surplus of being human: Happiness, virtues and the delegitimization of the negative* // *Journal of Philosophy of Education*, <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12708>

Wright, C. (2014) *Happiness Studies and Wellbeing: A Lacanian Critique of Contemporary Conceptualizations of the Cure* // *Journal Current Cultural Research, Culture Unbound*, τόμος 6, 2014: 791–813.

Young, S. (2018) *Muted Tchaikovsky's 5th*. 12-channel sound installation with 12 powder-coated speakers; video (with sound, 45 min) available at: <https://www.thismusicisfalse.com/muted-tchaikovsky>

Žižek, S. (6 October 6 2014) *Guardian Web Chat*, available at: <https://www.theguardian.com/books/live/2014/oct/06/slavoj-zizek-webchat-absolute-recoil>

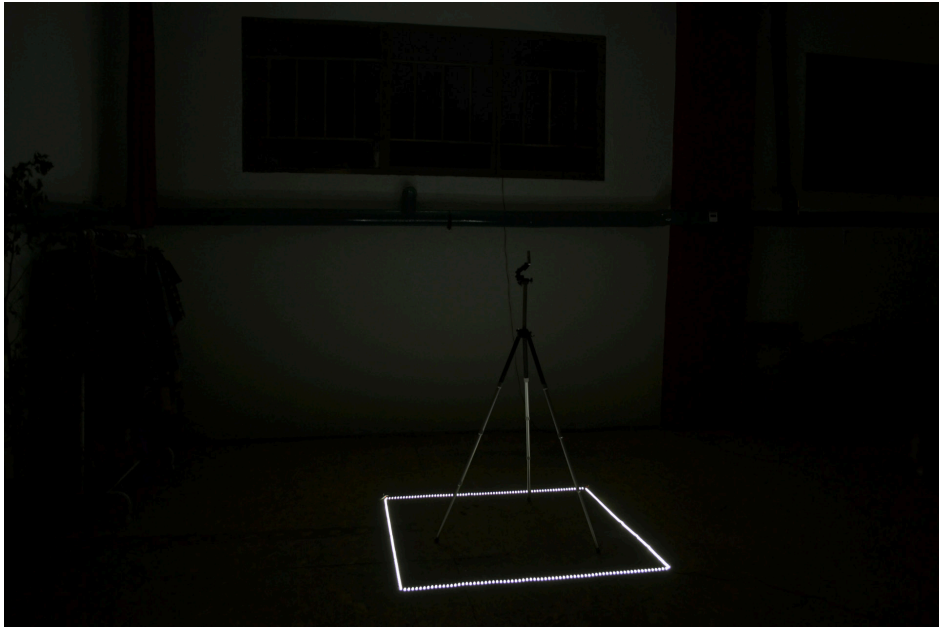


Fig. 1: General view of the space.



Fig. 2: General view of the space in 'Silence' mode.



Fig. 3: 'Happiness' light signal.



Fig. 4: Audience interaction.

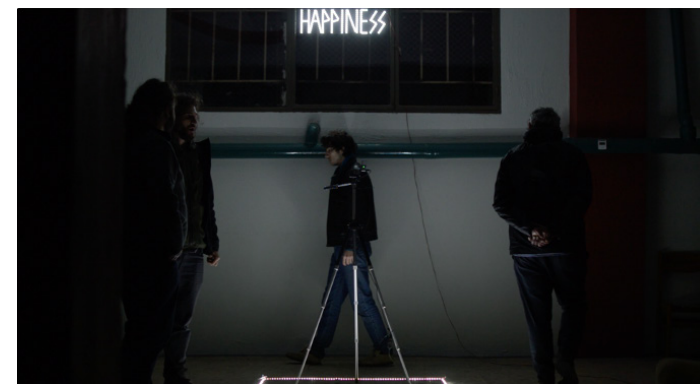


Fig. 5: Audience performance.



Conflicting Methods in Art Research: The Case of Jūlijs Feders' Painting

Sanita Bitko, Bc. sc. ing

Abstract

Descriptive empirical methods, which are widely used in the analysis of artworks in Latvian art history, often lead to results that are greatly affected by the subjective experience of each researcher. Such research methods in no way contribute to the factual accuracy of art research. A purely descriptive approach to artworks should be supplemented by a more exact research methodology.

This paper discusses the application of alternative, more exact, methods in the analysis of Jūlijs Feders' landscapes. Field research and such advanced technologies available nowadays as computer graphics and digital topography allow us to employ new, more sophisticated, methods to analyse works of art and to understand the artist's creative process. The 19th century was an auspicious time for landscape painting, but the cultural landscape of that time has not survived in Latvia, as it has been transformed by industrialisation, urbanisation, and environmental degradation. Thanks to new research methods, it is possible to identify the topography of the place where Feders painted his iconic landscapes 150 years ago. Even though his paintings help to form our vision of the landscape of that time, what they depict is in stark visual conflict with the contemporary cultural landscape.

Keywords: *research methods, field research, Jūlijs Feders, landscape painting*

Introduction

Jūlijs Feders (1838-1909) is one of the few Latvian painters of the late 19th and early 20th centuries who worked mainly in landscape painting. Already in the 1920s and 1930s, the painter came to the attention of art researchers, and his biography and work have been thoroughly researched and the results of the researches collected in several publications, the most recent and voluminous of which was published in 2013 (Kļaviņš *et. al.* 2013).

Previous studies analysing landscapes painted by Jūlijs Feders in the early period of his career have pointed out that they were realistic studies of nature rather than imaginary scenes in the genre of Romanticism (Eglītis, Lapiņš 1956, 16). In contrast, contemporary art historians contend that the painter composed his landscapes according to the Romantic paradigm. They point to the artist's choice of such Romantic motifs as mountains, castles, and ruins, which allowed him to create dramatic landscapes, depicting the primordial power and grandeur of nature. They also refer to Feders' studies at the St Petersburg Academy of Arts, where students were taught to compose stylised, 'ideal' landscapes (Kļaviņš 2013, 178-182).

The researchers agree that the turning point in Jūlijs Feders' landscape painting style can be traced back to the mid-1870s, but their reasons for this dating differ sharply. Earlier studies of his art suggest that after a visit to his former classmate Eugen Dücker (1841-1916) in Düsseldorf in 1875 Jūlijs Feders abandoned realistic studies of nature in favour of landscape paintings influenced by the Düsseldorf School of Romanticism (Eglītis, Lapiņš 1956, 18). Nowadays, however, it is argued that Jūlijs Feders' landscape paintings were originally executed in the style characteristic of the Romantic movement and that later they became more, not less, realistic, faithfully reflecting the natural environment (Kļaviņš 2013, 185).

Thus, currently there are two contradictory interpretations of Jūlijs Feders' landscape paintings, both of which are based on the use of descriptive research methods. The aim of the article is to shed light on the controversy through the application of those research methods that ensure more accuracy.

To provide an insight into the painting techniques used by Jūlijs Feders, we will start with an in-depth study of the teaching methods at the St Petersburg Academy of Arts

The influence of academic studies on Jūlijs Feders' paintings

Jūlijs Feders studied at the St Petersburg Academy of Arts from 1857 to 1862 in the landscape painting class of Sokrat Vorobyov (Сократ Воробьев 1817-1888), learning the specifics of the Italian landscape¹ (Kļaviņš 1988, 24).

Until the early 19th century, it had been taken for granted that a landscape painting was to be carefully composed to approximate the natural environment it depicted rather than painted directly from life. (Молева, БЕЛЮТИН 1963, 121). Maksim Vorobyov (Максим Воробьев, 1787-1855), who became the head of the landscape class in 1823, changed the methodology of teaching landscape painting by insisting that his students paint from life rather than compose their landscapes in the studio (Молева, БЕЛЮТИН 1963, 122). Prior to the changes introduced by Vorobyov, the Academy had developed precise rules for painting landscapes or cityscapes. For example, a landscape had to present a panoramic view of the scenery in order to convey a sense of grandeur (Молева, БЕЛЮТИН 1963, 131). Landscape painters were expected to identify the most important features of a particular place and to depict them in a painting so as to give a clear impression of the season and time of day represented in the artwork. In the early 19th century, drawing and painting from life became an independent teaching method at the St Petersburg Academy of Arts (Молева, БЕЛЮТИН 1963, 133). The 1840s marked a period of great change at the St Petersburg Academy of Art. Art was perceived as a way of creating certain values, so the artists' skills and abilities, rather than their veridical representations of real life, were considered of paramount importance. This view was also endorsed by the Russian Emperor Nicholas I of Russia, who stated that the main goal of artists was to perform their tasks precisely, rather than to reflect reality or to express their attitudes to what was happening around them in art (Молева, БЕЛЮТИН 1967, 33-35). Thus, before the radical changes introduced by Vorobyov, art was separated from nature, and the Academy's leadership believed that the basic task of landscape painting was to lead the viewer into a realm of abstract ideas and idealised images of nature, which did not require the empirical study of natural environments. If a landscape's aim is to represent a human being, then its study in real life is not necessary either, because it is necessary to return to the classical ideal and proportions (Молева, БЕЛЮТИН 1967, 53-54). After Maksim Vorobyov's death in 1855, his son Sokrat Vorobyov, who had studied at the Academy from 1833 to 1839 took over the landscape painting class (Молева, БЕЛЮТИН 1967, 55). Sokrat Vorobyov disagreed with the teaching methods and rules of the Academy, but he alone was unable to fight against the system (Молева, БЕЛЮТИН 1967, 54). At the same time as Jūlijs Feders, Ivan Shishkin (Иван Шишкин 1831-1898), who was convinced that the main task of a landscape painter was to study nature, studied at the St Petersburg Academy (Lāce 1986, 38). After entering the Academy, Ivan Shishkin devoted his considerable talent to

¹Painters who had never been to Italy learned how to compose a painting to resemble the Italian landscape. It is assumed that it was after this kind of training that Jūlijs Feders created/painted his Latvian landscapes.

studying the surroundings of St Petersburg by actually visiting them rather than learning about them from visual or literary sources. In 1860, both Jūlijs Feders and Ivan Shishkin painted natural scenery on Valaam island (Eglītis, Lapiņš 1956, 10).

A review of the changes in teaching methods at the St Petersburg Academy of Arts over an extended period is useful, yet not sufficient to allow us to make definitive conclusions about Feders' approach to landscape painting. At the time when Jūlijs Feders was studying at the St Petersburg Academy, teaching methods did not formally include nature studies, which supports the assumption that Jūlijs Feders composed his landscapes in the studio rather than painted them out of doors. Sokrat Vorobyov, as an artist, grew up under the wing of his father's ideas and, as mentioned above, did not agree with the new order. Contemporaries described Sokrat Vorobyov as an incapable artist and teacher (Kļaviņš 1988, 24). Even though formally Sokrat Vorobyov worked according to the established teaching methods, in actual practice he did not oppose his students' ambition to create landscapes by studying nature, which may have given the impression of his being an 'incapable' teacher. Thus, it is not clear to what extent Jūlijs Feders' painting style had been influenced by his studies at the St Petersburg Academy. We can only hypothesise that the desire of his contemporaries and teachers to study nature could have had a much greater impact upon his approach to landscape painting than the formal changes in the teaching methods.

Research into the teaching methods of the St Petersburg Academy in the 19th century does not provide unequivocal answers to the question of Feders' style. The memoirs of Jūlijs Feders' son, Georgs Feders tell us, however, that his father often went to paint out of doors (Федлерс 1969, 69). For this reason, a field research method has been used in the current study to locate the places Feders painted and to determine the accuracy of the correspondence between the places themselves and their depiction in Feders' landscapes.

The study focuses on two landscapes painted by Jūlijs Feders: *Landscape with Storm Clouds* (1873), which is currently attributed to the Romantic landscape period in Feders' career, and *The Gauja Valley* (1891), which is attributed to the period when Jūlijs Feders' style was becoming more realistic. Both paintings are in the collection of the Latvian National Museum of Art (LNMM).

Landscape with Storm Clouds

The field research method reveals that the painting *Landscape with Storm Clouds* depicts a view of the Amata valley from the 'Ainavu krauja' (Ainavu Cliff), which can be clearly seen in the attached photograph.

Comparing the two images (Fig. 1), it is possible to identify three objects (marked by coloured arrows) that indicate the location of the landscape depicted in the painting in the natural environment and provide an insight into the slight changes to the riverbed and banks that have occurred since the painting was created.



Fig. 1. On the left: Jūlijs Feders, *Landscape with Storm Clouds* (1873). Oil on canvas, 91 x 122 cm. (LNMM collection no. VMM GL-22). On the right: Photograph from the Ainavu Cliff (S. Bitko personal archive, 30.01.2022). The images are supplemented by arrows.

The Red and the Green Arrow

Today, the site marked with the red arrow houses the hydroelectric power plant (HPP) 'Kārļi' reservoir and dam. Thanks to the dam, built in 1925 (Fig. 2), the site is still clearly visible from the Ainavu Cliff as it is not covered by trees. (Pētersone, Stepiņš 2019, 373-383)

One of the most beautiful rock outcrops, the 'Varavīksnes iezis' (Varavīksnes Rock) (Fig. 2), is located next to the current HPP 'Kārļi' and can also be seen on the left side of Jūlijs Feders' painting (Fig. 1., marked with the green arrow). The rock formation is still partially visible today.

The Blue Arrow

The place marked with the blue arrow is nowadays more difficult to identify. 150 years ago, a large rock outcrop was visible there, which corresponds to the location of the present 'Bizenes iezis' (Bizenes Rock). It is now harder to see, having become smaller and overgrown with trees. So far, it has not been possible to find detailed photographs of how the rock and the Ainavu Cliff itself looked before the 20th century. The earliest photographic negatives with a view of the Ainavu Cliff in the National History Museum of Latvia collection date back to 1928 and show a cliff which looks like the



Fig. 2. Hydroelectric power plant 'Kārļi' (photo from www.zudusilatvija.lv).

one seen today (Fig. 5). The erosion of the clayey part of the Bizenes Rock is likely due to the changing climatic conditions. However, to determine the exact nature of its transformation would require a more in-depth study of the historical and geological evolution of the site.

The Amata Landscape Park was established on the banks of the Amata River at the end of the 18th century. Peter Christian von Sievers (1754-1827), brother of the owner of Kārļi Manor, Karl Eberhard von Sievers (1745-1821), played an important role in its creation (Pētersone, Stepiņš 2019, 46). In an 1815 travelogue, Gotthard Tobias Tieleman (1773-1846) writes the following about the place: "Until 30 years ago, the surroundings were a real thicket. Count von Sievers of Cēsis, a man who understood the great meaning of nobility and beauty, discovered the attractive surroundings on his walks and drew the attention of his brother, the owner of the manor, to them. The landscaping work soon began, with the Count's wife, née Obermann (1756-1787) from Leipzig, taking an active part in it" (Pētersone, Stepiņš 2019, 50). The owners of the manor appreciated the beauty of the natural landscape and carefully complemented the surroundings by creating footpaths, an artificial waterfall, and romantic resting places. The beautiful landscape park at Kārļi Manor was an outstanding example of the landscaping architecture of its time (Pētersone, Stepiņš 2019, 51). The park was laid out in the English style, which had been introduced to the Russian Empire at the end of the 18th century. The English concept of gardens and parks required the preservation of what

nature had created. Fallen trees had to remain where they were and grow moss. Clearing certain areas could only be conducted while preserving the pristineness of nature (Pētersone, Stepiņš 2019, 46). Kārļi Manor landscape park became a popular tourist destination and was immortalised in the works of several artists of the time, including the rock depicted in August Matthias Hagen's watercolour, called *Sofia's Seat* (Fig. 3).



Fig. 3. Rock at Kārļi Manor, *Sofia's Seat*. Watercolour by August Matthias Hagen. 1843 (Photo from: Pētersone, Stepiņš 2019, 57).

By comparing this image with the topographic map, it is possible to identify the only deep ravine that remains today (marked: Fig. 4 with the blue circle and Fig. 5 with the blue arrow)

This is the site of the *Bizenes Rock*, on which *Sofia's Seat* was located. In the past, it was called 'Ash Hill' on Swedish maps (Pētersone,



Fig. 4. Ravine, marked with the blue circle.

Stepiņš 2019, 57). Even though today this rock is crumbling and looks quite diminutive (Fig. 5, marked with the red arrow), it must have been much larger if we lend credence to Hagen's watercolour. Its inclusion in the topographic map of the area also indirectly confirms its considerable size in Hagen's artwork.



Fig. 5. Bizenes Rock (S. Bitko personal archive, 30.01.2022).

Over time, the owners of Kārļi Manor changed, and later visitors describe the walking paths as overgrown, unkempt and difficult to navigate (Pētersone, Stepiņš 2019, 190).

Their descriptions are more representative of the landscape in Jūlijs Feders' painting, which celebrates the wildness of nature, than of its state today or in its 1928 photographs, where it appears as a bare, continuous rock outcrop, almost completely devoid of trees.

The clue to its transformation lies in the historical events of the First World War, when the military commanders of the Russian army established the Wenden defence line in the surroundings of Kārļi Manor to protect against German attacks in 1916. A branch of this defence line actually crossed the territory of Kārļi Manor: "Long trenches and bunkers were dug for military use; these were also located on the steep sandstone slopes of the estate's landscape park. The timber for the trenches and bunkers was obtained by felling trees in a large part of the park. Even though no battles were fought here, the construction of the defensive line significantly damaged the landscape around Kārļi Manor..." (Pētersone, Stepiņš 2019,

283). As the war continued, the Russian army retreated to the Wenden defence line. The surroundings of Kārļi Manor experienced the retreat of the soldiers, the flood of refugees and the pillage by deserters and marauders. The beautiful surroundings were transformed beyond recognition (Pētersone, Stepiņš 2019, 288-290). After the war, as part of the reconstruction work, a large part of the forest was cleared. About 1940 cubic metres of forest were felled to provide firewood as well as 2000 spruce and pine logs for the fortress of Rēvele (now Tallinn). Historically, the Amata River valley, which is depicted in Jūlijs Feders' painting and the cliff on which the artist stood while painting the landscape have been permanently transformed.

Additional verifications can be carried out to identify the site more precisely using topographic maps.

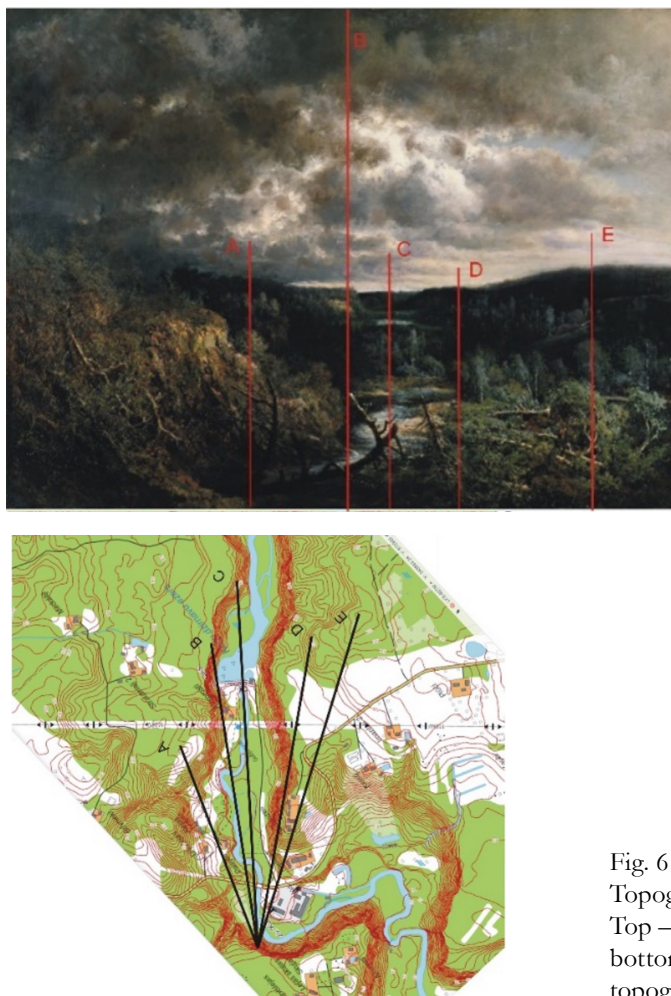


Fig. 6
Topographical division.
Top – division in the painting,
bottom - relief points on the
topographic map.

By measuring and analysing the relief on a topographic map and taking into account the location where Jūlijs Feders stood while painting the landscape, it is possible to determine the centre of the composition, the highest peaks, and the location of the river. Using the same method, it is possible to mark these locations on the painting, determining the correspondence between their artistic depiction and their position on the topographic map (Fig. 6). From the measurements on the topographic map, it can be calculated that the furthest point depicted in the painting is 1.2 km away.



Fig. 7. (1): Jūlijs Feders, *The Gauja Valley* (1891). Oil on canvas., 101 x 173 cm. (LNMM collection no.. VMM GL-23). (2): Photograph (S. Bitko personal archive, 25.03.2023). The images are supplemented by arrows.

The Gauja Valley

The real world location of the landscape depicted in *The Gauja Valley* was also identified thanks to the field research method. It is located approximately 7.5 km from the Ainavu Cliff downstream along the Amata River, close to where the Amata flows into the Gauja River.

Examining Jūlijs Feders' painting closely and comparing it with the photograph (Fig. 7), it is possible to identify four objects, marked with coloured arrows, which indicate the location of the landscape depicted in the painting in the natural environment:

- Red arrow – the place marked with the red arrow is the Amata River, which is currently overgrown with trees and not easily visible.
- Blue and green arrows – both arrows point to the vertices whose location coincides in both the painting and the photograph.
- Orange arrow – indicates a wet spot at the bottom of the hill. Jūlijs Feders painted water on this spot. At the time the photo was taken, there was still snow which had not melted, indicating a wetter area.
- Foreground of painting and photograph – Jūlijs Feders painted a landscape while standing on a mound. It looks different now, as a ski lift (now closed) was built several years ago. Therefore, there are visual differences in the relief of the painting in close-up.

Topographic maps can be used to determine the correspondence between the painted site and the natural surroundings.

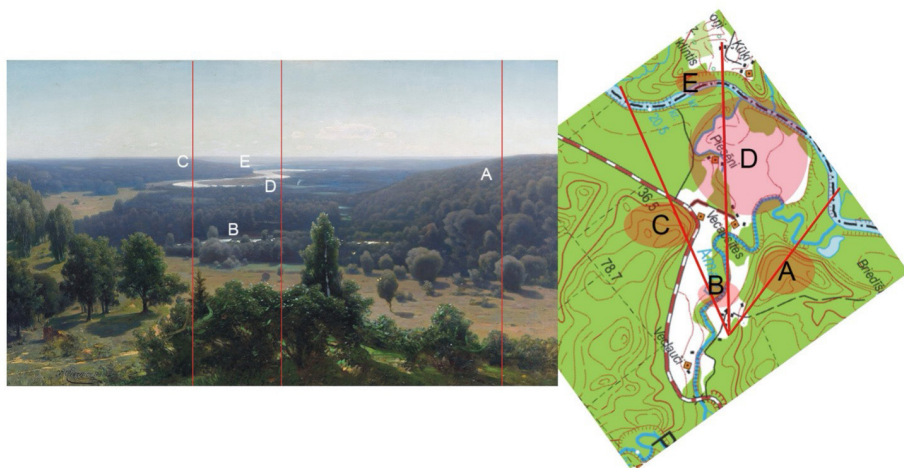


Fig. 8. Topographical division. On the left – division in the painting. On the right – relief points on the topographic map from <https://kartes.lgia.gov.lv/>.

The measurements were made using the same method as for the analysis of *Landscape with Storm Clouds*. The centre of the composition, the highest peaks, and the locations of the rivers are determined by the measurements and the analysis of the relief on the topographic map, viewed from the place where Jūlijs Feders stood while painting the landscape. Using the same method, it is possible to mark these locations on the painting, determining the correspondence between the painting and the map (Fig. 8).

Comparing the photograph with the painting enables us to see that Jūlijs Feders depicted the river most freely and inaccurately. Identical river bends to those depicted in the painting can be seen in the river Gauja, but its closest point is more than 2 kilometres away from where the artist was standing, while its furthest point is 3 kilometres away, which the artist could not have seen from his vantage point, yet he depicted it in the painting. Rivers change their course over time, however, as can be seen by analysing the riverbeds (Fig. 9, the river bend is marked by a blue line).

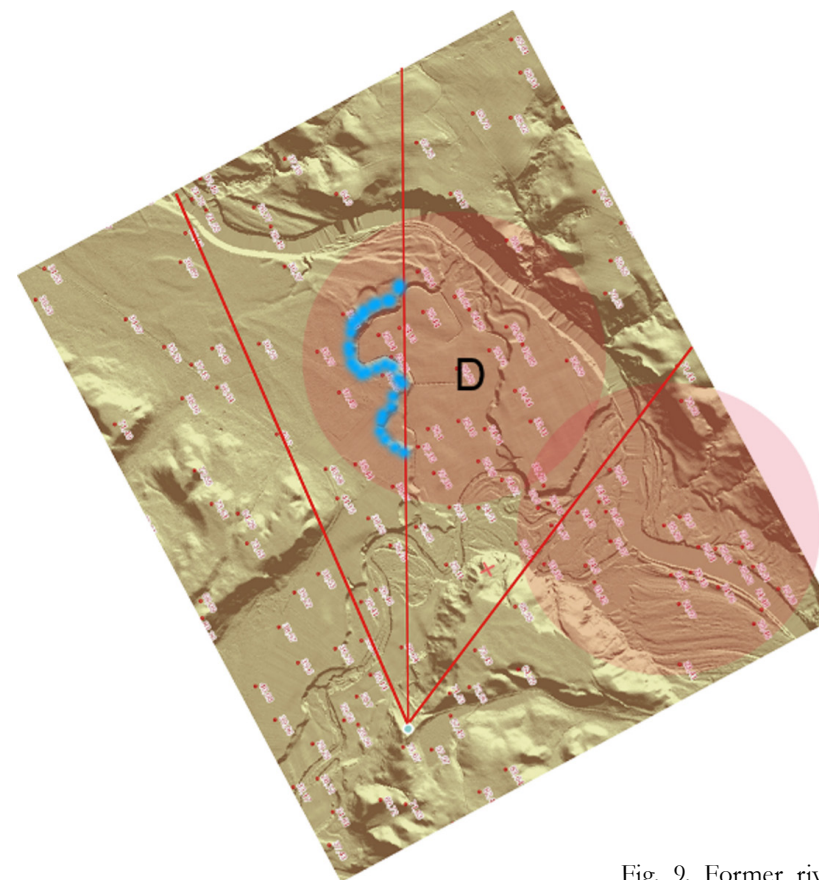


Fig. 9. Former riverbed. Map from <https://kartes.lgia.gov.lv/>.

It is possible that the river depicted is not the Gauja, but the Amata, which has changed its course over time, as can be seen on historical maps.



Fig. 10. On the left – the map from 1839 ‘Specialcharte von Livland’. On the right – the map from 2023. (Maps from the website <https://vesture.dodies.lv/>).

Both maps (Fig. 10) show one and the same region, half of it on the 1839 map, the other half on the 2023 map. The map shows that the course of the Amata River has changed considerably from 1839 to the present day. In the 19th century, the Amata flowed into the Gauja according to the visible riverbed (see Fig. 9, marked with the blue line), which suggests that Jūlijs Feders depicted the Amata and not the Gauja in the landscape *The Gauja Valley*.

In the painting, you can see a body of water painted with a light



Fig. 11. Close-up of the painting *The Gauja Valley*.

line in the background (Fig. 11, marked with the green arrow). Assuming that the river in the foreground is the Amata, which is about 1.2 kilometres from the artist's viewpoint, this body of water must be the Gauja. This conclusion is also supported by field research, which compares the objects in the painting *Landscape with Storm Clouds* with the measurements on the topographic map and shows that the objects in the background are also at an identical distance.

This observation allows us to draw another conclusion in favour of Jūlijs Feders' realistic method of painting landscapes, which he had learned while studying at the St Petersburg Academy of Arts: the landscape captured in the artwork is depicted as close to real life as possible.

Conclusions

The method of field research has helped to identify the locations of the landscapes in the two paintings in the real world and to conclude that Feders did not compose them in the studio or construct them by artificially piecing together fragments of a landscape characteristic of Latvia, as indicated in recent studies, but painted them directly from life, depicting them as realistically as possible. Only two of Jūlijs Feders' paintings are included in the current study, but they are not the only ones from which it is possible to identify the artist's point of view.

The study reveals that the painter created the landscape *The Gauja Valley* much more freely and not as close to reality as *Landscape with Storm Clouds*. After identifying the painted landscapes in the real world, it can be concluded that Jūlijs Feders was a realist painter and depicted nature in a direct and unmediated way. His works reflect the methods of landscape painting developed and introduced by Maksim Vorobyov at the St Petersburg Academy of Arts: that is, the landscape should provide a panoramic view of a place, so that the viewer can feel the grandeur of nature. The cultural landscape captured in Jūlijs Feders' paintings is an invaluable documentary testimony to the natural environment of Latvia, and more specifically Vidzeme, in the second half of the 19th century.

Bibliography

- Eglītis, A., Lapiņš A. (1956) *Jūlijs Feders*. Rīga: Latvijas Valsts Izdevniecība.
- Федлерс, Г. (1969). Течет речка Персе. Книга о моем отце. Rīga: Liesma.
- Kļaviņš, E. (1988). *Latviešu tēlotājas mākslas sakari ar citām mākslas skolām*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets.
- Kļaviņš, E. (2013). Jūlijs Feders – ziemeļu romantiķis. *Jūlijs Feders*. Rīga: Neputns.
- Lāce, R. (1986). *Latviešu tēlotāja māksla 1860 – 1940*. Rīga: Zinātne
- Молева, Н, Белютин, Э. (1963) Русская художественная школа первой половины XIX века. Москва: Государственное издательство “Искусство”.
- Молева, Н, Белютин, Э. (1967) Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. Москва: Государственное издательство “Искусство”.
- Pētersone, P., Stepīņš, J. (2019) *Kārļa muiža laiki un likteņi*, SIA Kārļa muiža.



The Impact of Global Processes on the Ethnic Composition and the Creation of a New Type of Population and Cultural Environment in Courland Starting From the 9th Century

Silvija Ozola

Abstract

The Cours, the western group of the Balts, created a fortified settlement at the mouth of the River Dange, where it flows into the Curonian Lagoon. The Early Viking Age from 793 to 891 AD followed large-scale migrations, and Scandinavian seafaring warriors began conquest and trading along great river trade routes in Eastern Europe. The Cours expelled Vikings from their Seaborg colony, which had existed until 850, and moved north. They acquired counties inhabited by the Baltic Finns, later ancestors of the Livs, and installed inland hillforts in the Abava River Basin after the 10th century. Part of the Finno-Ugric indigenous people left the ethnically mixed Courland Peninsula, where the Cours dominated and created a heterogeneous population. A new cultural space emerged.

Research object: the population and culture of the Cours in Courland.

Research goal: analysis of the ethnic indigenous population and cultural environment in Courland in the pre-German period.

Research problem: the population and culture of indigenous Latvians have not been sufficiently studied.

Novelty: analysis of conflict as a catalyst for qualitatively new cultural changes of the medieval population in Courland.

Methods: analysis of documents, cartographic materials, studies of published literature, an inspection of hill-forts, and photographic evidence.

Keywords: *Courland, Cours, cultural space, ethnic indigenous population, hill-fort*

Introduction

Starting from the Paleolithic, the prehistoric overland Steppe Route through the Great Steppe became an active predecessor of the Great Silk Road (Latin: *Via serica*, Latvian: *Zīda ceļš*, Italian: *Via della seta*; about 114–1450s AD), which economically, politically, and culturally connected Central Europe, East Europe, West Asia, Central Asia, East Asia, and South Asia in ancient times and the Middle Ages. From 6400 to 3500 BC, Proto-Indo-Europeans lived in the Pontic–Caspian Steppe extending from present-day Northeast Bulgaria and Southeast Romania, through Moldova, and South and East Ukraine, through the North Caucasus, or Ciscaucasia, and into the lower reaches of the Volga. The Pontic–Caspian Steppe, formed by the Caspian and Pontic steppes, extends across Eastern Europe to Central Asia, stretches from the northern shores of the Black Sea (the *Pontus Euxinus* of antiquity) to the northern area around the Caspian Sea, where it ends at the Ural-Caspian narrowing, which joins it with the Kazakh Steppe in Central Asia, making it a part of the larger Eurasian Steppe, also called the Great Steppe. Around 6200 BC, the first hunters' and fishermen's camps appeared in the Lower Volga. Baltic tribes who had not yet been subjugated lived in the Valdai Hills and knew that the Volga River, which begins here and flows into the Caspian Sea, is very long. It takes a long time to travel along it, and at first, this river was called *Ilgā* /long/. The name *Volga* may be of Baltic origin. The Valdai Hills whose name *Valdai* originated from the Baltic word *valda*, *valdīt* /to rule/ indicated the strategic importance of the highlands. Here the Volga, the Dnieper, the fourth-longest river in Europe, which flows into the Black Sea, and the Daugava, which flows into the Baltic Sea, start their course. The Russian name *Волга* as *влага*, *воглый* /moisture, wet/ comes from the Proto-Slavic word *Вьлга*. Archaeological data show that the Baltic people or the Balts were differentiated into Western, Eastern,

and Dnieper Balts who lived northwest and north of Iranian or Iranic peoples, a diverse grouping of Indo-European peoples and Scythian nomadic tribes. The concept of the Dnieper Balts covers Baltic cultures in areas of the upper reaches of the Dnieper and Oka rivers and the Middle Daugava, which are located in present-day Belarus, Ukraine, and the Russian Federation (Vitkūnas, Zabiela 2017, 25). Now, the Balts as one of the most ancient people in Europe preserve the very beginnings of Indo-European languages in their Baltic language family and culture (Bunkše 1994, 5).

The Neolithic cultural phase developed through contact with eastern hunter-gatherer cultures. At the end of the 7th or beginning of the 6th millennium BC, pottery first appeared in the forest-steppe and forest zones of Eastern Europe (Smolyaninov et al. 2017, 192). Around 5500 BC, eastern types of pottery reached the Eastern Baltic region, expanding from the Dnieper to the northwest, generating the sparsely decorated Dubičiai pottery, evolving later into the Neman culture and influencing North European regions from the Eastern Baltic culture, or Narva culture named after the Narva River, to the hunter-gatherer, fisher, and pottery-maker Ertebølle culture concentrated from 5300 to 3950 BC in South Scandinavia. The Narva culture was a European Neolithic archaeological culture, that from 5300 to 1750 BC existed in areas that are now Estonia, Latvia, Lithuania, and former East Prussia, extending into the adjacent regions of Poland, Belarus, and Russia (Vybornov et al. 2015).

After 5000 BC, humans and their domesticated animals arrived in the Lower Volga area and moved northward up the Volga and southward into the steppes of Ciscaucasia in Eastern Europe on the natural border between Europe and West Asia, to which inhabited sites of the Middle Volga extended. After 4500 BC, sites of the Lower and Middle Volga merged into one unstable archaeological culture. The Karamyshevo culture was prevalent throughout the first half of the 5th millennium BC in the southern periphery of the Upper Volga and it was connected with the Valdai and Volga-Oka groups that formed the Upper Volga culture (Smolyaninov et al. 2017). Tribes related to the Yamnaya cultural-historical community occupied areas stretching from the Southern Urals in the east to the Dniester River in the west, and from Ciscaucasia in the south to the Middle Volga region in the north. The Yamna(ya) culture (3300–2600 BC), also known as the Pit Grave culture or Ochre Grave culture, was predominantly a nomadic pastoral culture with elements of hoe farming near rivers and at some hillforts, and it developed an economy based upon animal husbandry, fishing, foraging, and the manufacture of ceramics, tools, and weapons in the region between the Southern Bug, and Dniester Rivers, and rivers of the Ural geographical region, which is located around the Ural Mountains,

between the East European and West Siberian plains. It is considered a part of the Eurasian Steppe, extending approximately from the North to the South. The border between Europe and Asia runs along the Eastern side of the Ural Mountains. Between 3000 and 2500 BC, populations derived from individuals assigned to the Yamna culture migrated out of their steppe homeland eastward to the Altai Mountains, a mountain range in Central Asia and Eastern Asia, where many rivers have their headwaters, and westward into the Great Hungarian Plain and Southeastern Europe.

In Southeastern Europe, one of the oldest, most influential, and most important cultures among the early civilizations to develop copper tools, advanced architecture, and a writing system was the Danube Valley Civilization (Fig. 1). It developed between 5500 and 3500 BC in an area stretching from the Northern Balkans to present-day Slovakia (South to North) and from Croatia to the cultural region of Dacia in present-day Romania (West to East). All this occurred while most parts of Europe were in the Stone Age, and advanced development was nowhere to be seen. The Danube River became a pathway for invasions and navigation, and c. 4500–3500 BC, trade took place with quite distant regions. A Lithuanian archaeologist and anthropologist Birutė Marija Alseikaitė-Gimbutienė (1921-1994) coined the term 'Old Europe' to describe a relatively homogeneous Neolithic and Bronze Age pre-Indo-European culture in the Lower Danube Valley.

Nomads of uncertain origin came from the East European forest-steppe, which stretches from the Ural Mountains and crosses Eastern Europe, and through the historical region Povolzhye /along the Volga/ reached the central part of present-day Ukraine, invaded the region of the Danube River and came into the Balkans c. 3500 BC. In 3100-2600 BC, the Yamna culture expanded into the Danube River Valley. According to Gimbutienė, Proto-Indo-European-speaking horse-riding pastoral nomads who brought with them patriarchy and violence from the Pontic-Caspian Steppe invaded 'Old Europe' and destroyed it. From the first half of the 3rd millennium BC to the mid-3rd millennium BC, cattle breeders' temporary sites were spread throughout areas of the Yamna culture (Fig. 1). Gimbutienė linked the Yamna culture to the late Proto-Indo-Europeans. In her opinion, an area of the Yamna culture was the territory, where Proto-Indo-European languages spread along with the earlier Sredny Stog culture. The people of the Yamnaya culture lived primarily as nomads, and they were closely connected to Final Neolithic cultures, which later spread throughout Europe and Central Asia, as well as the peoples of the Sintashta, Andronovo, and Srubnaya cultures (Fig. 1). In 2018, researchers identified the Yamna culture as the most likely candidate for the culture that gave rise to some Indo-European languages, which then spread throughout Europe.

Currently, the Yamna culture is associated with Indo-Iranians or Aryans (Latvian: *ārieši*) as speakers of Indo-Iranian languages. The Proto-Iranians are believed to have emerged as a separate branch of the Indo-Iranians around the mid-2nd millennium BC. The Proto-Indo-Iranians, from which the Indo-Aryans developed, are usually identified with the Sintashta culture (2100-1800 BC) and the subsequent Andronovo culture flourished from 1800 to 1400 BC in the steppes around the Aral Sea, and their homeland with the Eurasian Steppe region that borders the Ural River in the west and the Tien Shan in the east. The Proto-Indo-Aryans split off from the Iranians around 1800-1600 BC, moved south through the Oxus Civilization, also named the Bactria-Margiana Archaeological Complex (BMAC) or Culture, south of the Andronovo culture, borrowing some of their distinctive religious beliefs and practices from the Bactria-Margiana Culture, and then migrated further south into Northwestern India and the Levant, which was a large area in the Eastern Mediterranean region of West Asia, Ancient Egypt, and Cyprus. The Bactria-Margiana Culture (Fig. 1) developed in southern Central Asia and lasted from c. 2250-1700 BC until its decline c. 1700-1500 BC.

Probably between 2200 and 1900 BC, the Proto-Greeks arrived at the southern tip of the Balkan Peninsula, moved south and gradually displaced or assimilated the sea-faring people Pelasgians whose name was given to the earliest inhabitants of the Balkans. Pelasgians, known as able traders, sailed the Mediterranean Sea. Many features of Greek culture had their origin in the culture of the Pelasgians. Greeks sailed along trade routes from the Balkans in the north and Anatolia (Latin: *Asia Minor*) in the east. These routes intersected on the large Island of Crete. The northeastern part of the island was particularly suitable for farming, viticulture, and horticulture. The supreme deity on Crete was the Mother Goddess imagined as the defender of nature and the ruler of everything growing on the earth. Cretans, separated from the rest of the Greeks, maintained contact with the peoples of Egypt, the most powerful country in North Africa, and of the countries in East Asia. Cretan art reflected their connections with Ancient Egypt. Little by little, ideas about the greatness of a new god associated with the Sun became predominant in the Cretan religion. Knossos was the center of the cult of the dead, which gained a prominent place in the Cretan worldview. An independent union of four states ruled by dynasties was established. The Cretans took a leading place among Greek tribes from the last third of the 3rd millennium BC to the mid-15th century BC (Blavatska *et al.* 1979, 10, 36-37, 40, 48).

In search of new homes in the West, South, and East, one group of Aryans, who were part of the Indo-European-speaking semi-nomads and had built up their culture at least 3000 years BC, left their homeland before 2000

BC. Indo-Iranian migrations occurred in two waves. The first wave consisted of Indo-Aryan migration that took place through the Bactria-Margiana Culture into the Levant, founding the state of Mitanni (c. 1500–1300 BC) in the territory of present-day Northern Syria, and the migration of the Vedic people to the southeast, through the Hindu Kush ranges into the Northern Indian subcontinent. The Iranians dominated the Central Eurasian Steppe zone. One of the three early civilizations of the Ancient Near East and South Asia alongside Ancient Egypt and Mesopotamia was the Indus Valley Civilization known as the Indus Civilization (Fig. 1). Just like Mesopotamia, which was fed by the Tigris and the Euphrates, and Ancient Egypt, sustained by the Nile, the Indus Civilization was nourished by a great river and its tributaries. The Indus Civilization was known after its type site Harappa (Fig. 1) in the Western Punjab region. It lasted from 3300 to 1300 BC and flourished from 2600 to 1900 BC along a system of perennial monsoon-fed rivers that coursed in the vicinity of the seasonal River Ghaggar-Hakra. In pre-Harappan times, it was the Sutlej River (Fig. 1) known as Satadru, the easternmost tributary of the Indus River and called Sengekabaph upstream. It originates in the Tibetan Plateau on the northern slopes of the sacred Mount Kailash in Western Tibet. The currently accepted dates for the urban or mature phase of the Harappan Civilization called *Mature Harappan* to distinguish it from the earlier cultures and known as the Age of Integration are 2600-1900 BC. The term *Harappan* is sometimes applied to the Indus Civilization. Late Harappan or the last phase of the Indus Civilization lasted from around 1900 to 1300 BC. The major cities of the Indus Civilization, such as Harappa and Mohenjo-Daro (Fig. 1), date back to around 3300 BC and represent some of the largest human habitations of the Ancient World. From 1700 to 600 BC when Mohenjo-Daro and Harappa had already been abandoned, the early Indo-Aryan settlements flourished in an ancient region of Gandhara centered around the southern part of the Kabul River Valley (Fig. 1).



Fig. 1. A Dutch psychologist and social worker interested in history, philosophy, and religion Joshua Jonathan. The map of Indo-European Migrations (2007) for the research (2007) of the American Professor Emeritus of Anthropology at Hartwick College, David W. Anthony, and a detailed layout of settlements that belonged to the Indus Valley Civilization during its mature phase from 2600 to 1900 BC created by the Scottish archaeologist Jane R. McIntosh (Anthony 2007; McIntosh 2007).

As 1500 BC approached, the old Indus Valley Civilization was almost gone. The time was ripe for new people to take over the Indus River Valley. Aryans who probably came from Central Asia had been steadily crossing the Khyber Pass in the Hindu Kush ranges for many years and settling in the Indus

River Valley, mixing with the local population engaged in farming before the Aryan arrival. Part of a large Indo-European-speaking Aryan group were nomadic herders and warriors who raised livestock and moved from place to place. Originally, the name *Aryan* was given to people who settled in the Indus River Valley and spoke an archaic Indo-European language. Scholars who maintain that Indo-European speakers entered the Indian subcontinent around the mid-2nd millennium BC speak of a ‘migration’ rather than an ‘invasion’ (Danino 2016, 209). After spending centuries as nomads, Aryans began farming, which was important to their existence, and appreciated the stable food and water supply in the valley. The Aryans who invaded the Northern Indian subcontinent changed the local culture in myriad ways, chiefly by introducing Indians to horses and cattle, Aryan gods, and the language. Religion had a central place in Aryan culture. While Aryans left a lasting impact on the Indian subcontinent, the region changed them as well. A Latvian artist, amateur historian, folklorist, archaeologist, and leader of *dievturība* /piety/ Ernests Brastiņš (1892-1942), one of the early explorers of ‘Indian heritage’, which was widespread in the 1920-1930s national-romantic outlook, believed that since the very beginning ‘Indian heritage’ had been highly synergetic and a part of the Latvian *dievturība*. Indo-Aryan religious and philosophical teachings, mainly the philosophy of Vedanta, constitute the deep foundation of *dievturība* (Brastiņš 1925, 32). Even before the registration of the organization in 1925, a kind of manifesto *Latviešu dievturības atjaunojums* /The Restoration of Latvian Dievturība/ was composed by Brastiņš and published with the subtitle ‘A Brief History, Wisdom and Praise’. The author of the manifesto (possibly Brastiņš himself) found Hindu parallels to all Latvian folklore characters and deities. It is an example of the search for Latvian-Indian historical and cultural unity (Ryzhakova 2019, 175–176).

Research goal: analysis of conflict as a catalyst for the creation of a qualitatively new type of population and cultural environment in Courland in the pre-German period. **The main tasks:** analysis of global historical events and processes that contributed to the migration of the Aryans; analysis of the distribution and settlement of the Baltic tribes in Central Europe; analysis of circumstances that contributed to the Curonians’ arrival on the Curonian Peninsula. **Key steps** to achieve the goal: first, analysis of the impact of human migration on the movement of the Balts; second, analysis of the impact of Viking activities on the lives of the Western Balts; third, analysis of the circumstances in Courland that influenced the ethnic composition of its population in the pre-German period.

Distribution of the Aryans and Baltic Tribes in Europe

A movement of the Indo-European peoples began, and Indo-European-speaking people arrived in the fertile lands of the Kizilirmak River Valley to the northeast of Mesopotamia and inhabited Anatolia from about 1700 to 1200 BC. By the early 2nd millennium BC, descendants of the Proto-Indo-Europeans had spread out across Eurasia, including the ancient Anatolian people Hittites (Latin: *Hetthaei*, Latvian: *heti*), the linguistic ancestors of Mycenaean Greece who were engaged in animal husbandry and formed one of the first major civilizations of West Asia. The Hittites had inhabited and ruled the central Anatolian region until the beginning of the 2nd millennium BC. Scientists have attributed the invention of iron smelting to Hittites, whose success in farming was based on the advantages of a monopoly on iron-working at the time. They were the first to make iron tools and weapons. Thanks to this technology, they successfully subjugated large territories (Blavatska *et al.* 1979, 40). Aryans were a great ancient Baltic people who also came from the oldest areas of Neolithic culture and had preserved very ancient characteristics of the original language, which were not retained in the other branches of the same linguistic family. Their pathway to Anatolia might equally have been through Thrace and Wallachia, and what are now Moldova, Romania, and Bulgaria, rather than the Caucasus Range (Chatterji 1968). Indo-Europeans entered the Balkans around 1300 BC. The Aryans, perhaps, nomadic northerners from Central Asia, by 1000 BC were some of the ancestors of the Greeks and extended control over a very large region.

About 1000 BC, the Thracians and the Indo-European people Dacians began developing from Proto-Thracians descended from a purported mixture of Proto-Indo-Europeans and early European farmers, arriving from Asia and Africa through Anatolia. It is believed that the Dacians inhabited Dacia and the Carpathians from as early as the middle of the 2nd millennium BC. The name *Dacians*, which became a generalized ethnonym in the works of ancient authors, refers to a tribe settled in intra-Carpathian lands. Intra-Carpathian Dacians entered the world stage as a result of the events that had considerable politico-military importance. These events encompass the founding of the Roman Kingdom (753-509 BC) and the city of Rome, which began as a small settlement, traditionally dated to 753 BC, and grew into the polity of Rome, which came to control its neighbors through military strength. In the 7th century BC, the Ostia Road (Latin: *Via Ostiensis*, Italian: *via Ostiense*) began in Rome and reached the important Ostia Antica seaport in the center of the Italic Peninsula.

Thracian culture gave rise to Dacians, Gets, and several other

smaller Thracian tribes. The Dacians and Gets spoke the same language, just as Gets and Thracians did. The terms *Getae* and *Dacian* were treated as synonymous and often used interchangeably by authors of antiquity. According to Herodotus, in their religion, the Gets differed from other Thracian tribes. Some scholars claim that the Latin name *Getae* was the Greek appellation for the peoples, and *Dacia* was Roman. Based on the assertions of ancient authors, Romanian historiography has invented an artificial formula ‘Geto-Dacians’ or ‘Daco-Getae’ to suggest that the two ethnonyms were identical or similar. In the 7th century BC, the Gets came into economic and cultural contact with the Greeks who were establishing colonies on the Western coast of the Black Sea.

Thracian tribes inhabited large territories, including parts of Thrace (now Bulgaria and European Turkey), Macedonia (9th century BC-146 BC), which had been a small kingdom before the 4th century BC, Beotia or Boiotia, Attica, an ancient region Moesia south of the Danube, and Dacia (Fig. 2) bounded by the Danube in the south. South Thrace encompassed the fertile valley between the mountain system Rhodope, the coast of the Sea of Marmara, as well as the coast of the Aegean and Black Seas. North Thrace was defined by the Danube, the Carpathian Mountains, and the adjacent western end of the Pontic-Caspian Steppes. Indo-European-speaking Thracians spoke the Thracian language, which is now extinct. Studies prove the closeness of their language to the Baltic languages. Although Thracian tribes were very numerous, their ethnic origin has not been ascertained. A Greek philosopher, theologian, and poet Xenophanes (c. 570-478 BC) of Colophon described the Thracians as ‘blue-eyed and red-haired’. They followed a polytheistic religion and worshiped multiple deities, shared a common culture, and interacted with the neighboring Greeks, Persians, Scyths, and Celts. According to the Greek poet Homer whose life dates back to the 8th–7th centuries BC (sometimes 9th century BC), the Thracians lived on the banks of the Hellespont Strait dividing territories of ancient civilizations in Europe and Asia and creating a series of passages that connect the Aegean and Mediterranean Seas to the Black Sea, and the Sea of Azov known as the ‘Maeotian marshes’ or ‘Lake Maeotis’ (Latin: *Palus Maeotis*, *Lacus Maeotis*). One of the world’s most strategic waterways moved through the natural intercontinental strait of Bosphorus. Historically, the Bosphorus between the Black Sea and the Sea of Marmara was known as the Strait of Constantinople, or Thracian Bosphorus to distinguish it from the Cimmerian Bosphorus or Kerch Strait on the Tauric Peninsula (now Crimea, Latin: *Crimaea*, *Chersonesus Taurica*) known as Taurida (Fig. 2), and Tauris in ancient times.



Fig. 2. Nicolas Sanson (1600-1667), a French cartographer in the golden age of French cartography from the mid-17th century to the mid-18th century; Melchior Tavernier (1564-1641), a French engraver of Flemish descent. Map of the Eastern part of the Roman Empire, where it covers modern-day Italy, Greece, Turkey, Israel, and the Middle East. North of the Black Sea it shows Russia, Germany, and Eastern Europe in less detail. (Sanson 1637).

Ancestors of the Balts settled near the Elbe. It starts with numerous small streams in the Giant Mountains and flows into the North Sea. A watershed between the North Sea and the Baltic Sea runs along the Main Ridge of the Giant Mountains, therefore one of its parts lies almost entirely in the Elbe basin, and the other part belongs to the basin of the Oder River, which begins in the Odra Mountains and becomes a major river of the plains of Central Europe. Its mouth splits into three arms at the confluence with the Oder Lagoon known as Szczecin Lagoon, or Pomeranian Lagoon of the Baltic Sea. The Roman historian and politician Publius Cornelius Tacitus (c. 56–120 AD) described for the first time an ancient people Astui

or Aests (Latin: *Aesti*, *Aestii*, *Aisti*, Polish: *Estowie*, *Estiowie*, *Aistowie*, Old English: *Esti*, *Osti*, Old Norse, Old Nordic or Old Scandinavian: *Eistr*, Latvian: *aisti*) in his ethnographic work *Germania* in 98 AD. Aestian tribes (Latin: *Aestyorum gentes*, Latvian: *aistiešu ciltis*) are considered ancestors of the later Baltic peoples and represent the culture whose origin can be found in the areas near the Elbe and the Oder. According to Tacitus, the territory inhabited by the Aests, or Aryans, was located on the coast of the Baltic Ice Lake, eastward of the Suiones (Swedes), and westward of the Germanic people Sitones living somewhere in Northern Europe in the 1st century AD. Swedes together with Goths and the North Germanic tribe of Gutes inhabited the island of Gotland. Tacitus wrote that the Aests were Goths' eastern neighbors in the Lower Vistula region. The Vistula River (Polish: *Wisła*, Latvian: *Višļa*) along with many smaller rivers flows into the present-day Gulf of Gdańsk. The Old Prussian name *Aīstinmari* and the Lithuanian name *Aistmarės* for the closed bay of the Vistula Lagoon appear to derive from *Aests* and *mari* /lagoon or fresh-water bay/. This shows that these areas had links with the Aests. Most likely, in his work *Germania* Tacitus described the Prussians on their lands and Germanic tribes outside the Roman Empire (Latin: *Imperium Romanum*; 27 BC-395 AD). An Ostrogothic chronicler Jordanes, living in the eastern part of the Roman Empire, wrote two works: one on Roman history (*Romana*) and the other on the Goths (*Getica*), which is one of only two extant ancient works dealing with the early history of the Goths. Jordanes made a reference to the Aesti in his book *De origine actibusque Getarum* /The Origin and Deeds of the Getae/ written in or shortly after 551 AD. His work is one of the most important sources for the period of the migration of the European tribes, and the Ostrogoths and Visigoths from the 3rd century AD. In the description of the inhabitants of the Baltic Sea coast, Jordanes mentioned the Aests subdued by the North Germanic tribe Geats called Goths under the leadership of a Greuthungian Gothic King (c. 296-376) Ermanaric. A Gothic Tribe that settled around the Black Sea, in the northern steppes, and the forest–steppes began to be called the Greuthungi. At that time, the Aests lived in the areas north of the Vistula Delta, inhabited by Vidivarii (Fig. 3). In the book *De origine actibusque Getarum*, Ermanaric's quotation, which is the only remaining contemporaneous source that gives the story of the origin and history of the Goths, places the Aests beyond the Vidivarii on the Baltic coast.



Fig. 3. Polish historian Stanislaw Sarnicki (about 1532-1597). Waterways on the map of Eastern Europe. 1587 (Sarnicki 1587).

An ancient Greek historian and geographer Herodotus (c. 484–425 BC) mentioned for the first time the densely Prussian-inhabited region Sambia or the Sambia Peninsula engaged in amber trade and called it ‘amber land’. The Old Prussian tribe Sambians inhabited a coastal area of the Baltic Sea rich in amber and established contacts with foreign nations. A German medieval chronicler Adam of Bremen (before 1050–1081/1085 AD) first mentioned the name of this clan in 1073 AD. He calls them ‘the most humane people’. West Baltic tribes Natangians, Pomesanians, Pogesanians, Nadruvians, Bartians, Warmians, and Sambians got the common name Prussians. The Galindians, whose name *Galinda* is thought to derive from the Baltic word *galas* /the end/, alluding to the fact that they settled further west and further east than any other Baltic Tribe, were mentioned in the 2nd century for the first time. Galindians were two distinct Baltic tribes. Most commonly, the term ‘Galindians’ refers to the Western Galindians who lived to the southeast of the Prussians.

Presumably, soon after glaciers retreated to the north of Europe, the western group of the Balts settled along the Neman River (Fig. 3), which starts in the Minsk Upland and splits into a maze of river branches near the Baltic Sea. In its lower reaches, the Neman divides into two tributaries, which

flow into the Curonian Lagoon. It flows into the open sea to the east of the hundred-kilometer-long narrow Curonian Spit, washed by the sea in the west and the lagoon in the east. The spit extends to the Krante River in the south. Rusnė Island lies in the center of the Neman Delta. Its location lent the fishermen's settlement its strategic importance as a junction of several trade routes.

According to the *Chronicon terrae Prussiae* /The Chronicle of the Prussian Land/ written by Peter of Dusburg (Petrus 1326), the now-extinct Baltic tribe Skalvians, who originally inhabited the Lower Neman area and from the end of the 1st millennium BC until the mid-7th century AD lived in Scalovia or Skalvia to the south of the adjacent lands of Curonia and Samogitia and in the northeast between the Pasłęka and Daugava Rivers, was assumed to have been related to Western Balts such as the Cours or Curonians referred to as *Cori* and *Chori* in Viking Sagas, and more distantly to the Prussians. Western Baltic culture covered this area. The Cours, the western group of the Balts belonging to East Prussian culture, created a fortified settlement of Pilsātene on a hill at the mouth of the Dange River, where it flows into the Curonian Lagoon. The meaning of *pilsāts* may be derived from the Latvian word *pils-sāts*/land of the yard belonging to the fortress/, which came from the words *pils* /castle/ and *sāta, sēta* /farm, fenced homestead/, and it means 'the inhabited place, an area belonging to the castle' or simply an ancient town of Pilsātene. The Latvian word *sēta* indicates that a fence had a close connection with the structural unit of the dwelling place – a yard. Thousands of years after the Last Glacial Period, a road from the Lower Neman, also called Memel (Fig. 3), led to the fishing village at the mouth of the Sventāja River. It is assumed that a market and a port were there. In the early 2nd millennium BC, ancestors of the Balts from Central Europe came to the territory of modern Latvia (Caune 1992, 39). In the second half of the 1st millennium BC, economic growth promoted an increase in population, and Western Balts, ancestors of the Cours, settled on the edge of the Vārtāja River Valley near the present-day village of Krūte. The oldest Curonian populated place at the Bārta River was Apole, a settlement populated since the 3rd century BC.

A trade route along the seashore provided traffic between seaports on the Baltic coast and led to the Liv-inhabited Villa Liva and the mouth of the Winda River (Latin: *Winda*, Latvian, Lithuanian: *Venta*), the main waterway for traffic on the Courland Peninsula. The name of Winda came from the Liv word *veina* means 'river outlet into the sea', 'sea strait', or 'port'. The Winda flows through present-day Northwestern Lithuania and Western Latvia and enters the Baltic Sea. Important population centers developed on the banks of rivers. Soon after the Last Glacial Period, early

inhabitants arrived on the beautiful banks of the River Winda's larger right tributary of Abava and in the valleys of its tributaries. A population cluster arose near the Abava River. A road from the Neman Delta led along the right bank of the Abava to the Lower Daugava. The Stone Age people lived in a Kabele settlement (Latin: *Cab(e)le* or *Kabilwen*, Latvian: *Kabile*) on the bank of the River Winda's left tributary of Riežupe. According to the Lithuanian linguist Romualdas Vytautas Rimša (1937-2019), in the basin of the Abava River, some place names such as the Curonian word *Kabillen* (German: *Cabillen* or *Cabyllen*), come from the Old Prussian language. This Western Baltic language belonged to the Balto-Slavic branch of the Indo-European family of languages. Old Prussians, Baltic Prussians, or simply Prussians (Old Prussian: *prūsai*, German: *Pruzzen*, *Prußen*, Lithuanian: *prūsai*, Polish: *Prusowie*, Latvian: *prūši*, Latin: *Pruteni*) were an indigenous tribe among the Baltic peoples on the Southeastern Baltic coast between the Vistula Lagoon and river waterways in the west and the Curonian Lagoon in the south. The word *Prūsas* /Prussian/ derives from the term for a body of water, which is not surprising in a coastal region dotted with thousands of lakes, streams, and swamps. The terrain to the south runs into vast wetlands of the Pripet Marshes at the headwaters of the Dnieper River, which has been an effective natural barrier. Max Ebert (1879-1929), a Professor at the University of Königsberg, discovered Tojāti settlement on about a half-kilometer-long strip of land inhabited near the river from the first half of the 2nd millennium BC until the mid-2nd millennium BC by distant ancestors of the Balts (Mugurēvičs 1977, 49), who engaged in animal husbandry. They practiced primitive farming and differed from their Finno-Ugric neighbors, who were hunters and fishermen. Artifacts found in the former settlement of Tojāti on the left bank of the Abava's right tributary of Tojāti show that ancient Balts had come to live permanently on the banks of the Abava. Baltic and Finno-Ugric tribes lived side by side for more than 3000 years and formed an ethnically mixed area in the Middle Abava region, and archaeologists still have little material on the way of life and ethnicity of early inhabitants living here in the 1st millennium AD. Stone axes and builders' tools from the 2nd millennium BC to the beginning of our era have been found in Tojāti, Grīnupi, Jaunkrūziņi, Sabile, Pavasari, Veķeikuri, Briņķi, Dziras and elsewhere on banks of the Abava and its tributaries create confusion (Mugurēvičs 1975b). Origins of farming in the Vārme Slope (Latvian: *Vārmes nolaidenums*) date back to the 2nd millennium BC. The ethnicity of inhabitants on the Abava's left bank in the 1st millennium BC was known to be the Balts who maintained contact with other Baltic settlements and regions (Mugurēvičs 1965).

Amber, flint, non-ferrous metals, glass beads, and weapons were imported along the Valgale, Sabile to the northwest of Tojāti, Kandava, and

Vecmokas hillforts (Mugurēvičs 1975a), which became fortified residential places on densely populated banks of the Middle Abava region (Mugurēvičs 1965). Granite stone battle axes found near Stende and the ten-metre-high very steep-sided Kandava hill-fort called God's or the Devil's bed on the Abava's right bank belonged to a culture that had a very wide range of distribution in Eastern Europe. A bronze axe with a sleeve similar to axes of the 1st millennium BC used in the Prussian-inhabited areas has been found in Sabile. An iron narrow-blade axe dating back to the 1st millennium BC was found in an ancient Baltic settlement or cemetery near Tojāti. Artifacts excavated near Sabile show signs that can be found in the items of our southern neighbors. In the 1st millennium BC, Baltic tribes inhabited a vast region stretching from the Lower Vistula to the Upper Oka and the Dnieper forest-steppe, where they had close contact with tribes from the Dnieper region and with their Indo-European-speaking southern neighbors Thracians who inhabited the northeastern part of the Balkans, Northwestern Anatolia, and large parts of Eastern and Southeastern Europe (Mugurēvičs 1975a). Battle axes of the ancient Balts were discovered in the upper reaches of the Durbe and Tebra Rivers. Bronze axes found in the Durbe River near Cīrava and Laža hillforts date back to the 1st millennium BC (Mugurēvičs 1979), and most closely resemble iron axes used at that time by tribes representing Thracian Geto-Dacian culture in Dacia, 'Little Scythia' in the historical region Dobrogea (Daco-Romanic: *Dobrogea*, Bulgarian: *Добруджа*), Sarmatia, Bithynia and Mysia in Northwestern Anatolia, Pannonia, and other regions of the Balkans and Anatolia. During the 3rd century BC, the Scyths created a kingdom (Latin: *Scythia Minor*) in the Lower Danube area of the Western Eurasian Steppe and played an important part in trade along the Silk Road, a vast trade network connecting Greece, Persia, India, and China, and contributing to the prosperity of civilizations. Possibly, a place named *Sabile* was a distant echo of the relations of Baltic tribes with people living in the Lower Danube region. Different peoples lived here, including Greeks from colonies near the Black Sea, the Indo-Iranian equestrian tribe Sarmatians, Scyths, and Bastarnae (Panaite 2023, 67). Several linguists have made conjectures about the etymology of the word *Sabile*. The Latvian linguist and founder of Latvian scientific linguistics and baltology, *Dr. Phil.* (1912), academician (1946), Professor Jānis Endzelīns (1873-1961) believed that the place name *Sabile* was of Curonian origin and analogies could be found in Old Prussian personal names *Sabine*, *Sabune* and in the Lithuanian place named *Saboniai*. The Latvian linguist Ernests Blese (1892-1964) supported the view that the place name *Sabile* was of Curonian origin. According to Blese, in Indo-European languages, the root of the word *sab-* means 'self-belonging', therefore the word *Sabile* means independent accessory.

Place names with the root *sab-* were found also in other areas inhabited by Baltic tribes. A more plausible explanation of the origin of the toponym was put forward by the Finnish linguist Valentin Kiparsky, who suggested that the place name *Sabile* was characteristic not only of the West Baltic tribe Cours but also of other Baltic tribes. From the archaeological point of view, it appears that the toponym *Sabile* was introduced by the Baltic tribes who came into contact with southern ethnic groups and the Thracians, who engaged in farming, and animal husbandry (especially horse breeding) and were described as 'warlike' by the Greeks and Romans, who favored them as mercenaries. Both Romans and Greeks called them barbarians since they were neither Romans nor Greeks. Thracians' primitiveness may be related to their living simple lives in open villages. Even though Thracians were perceived as unsophisticated by their contemporaries, they had an advanced culture that was especially noted for its poetry and music.

A huge area stretching from the Black Sea to the Baltic Sea and from the Vistula to the Volga (Fig. 2) came under the control of Baltic tribes who promoted economic and intercultural contacts. They occupied the southern part of a forest strip of the East European Plain and the northern strip of the forest-steppe from the Baltic to the upper reaches of the Volga's right tributary of Oka. According to Birutė Marija Gimbutienė, the areas in the West Baltics originally inhabited by Old Prussians and areas inhabited by the Eastern Balts were much larger than we know (Gimbutiene 1994). In the Early and Middle Bronze Age, Baltic culture covered a territory that, at its maximal extent, stretched from Pomerania to the Oder Delta and from the basin of the Vistula to Silesia in the southwest. The Dnieper Balts belonging to the Daugava-Dnieper culture (Latvian: *Dņepras-Dvīnas* (Daugavas) kultūra, Lithuanian: *Dniepro-Dauguvos* kultūra; 8th century BC-4th century AD) and Upper Oka culture (Latvian: *Augšokas* kultūra, Lithuanian: *Okos aukštupio* kultūra; 700-100 BC) spread in the Oka River Valley. The Balts belonging to the Yuhnova culture (Latvian: *Juhnovas* kultūra; 7th century BC-1st century BC) lived in areas of the Upper Oka and the Dnieper's left tributary of Desna flowing south along a marshy valley. The central group of the Balts belonged to the culture widespread in areas of modern Latvia, Lithuania, and Belarus. The highly distinguished Lithuanian Balticist and expert on the Old Prussian and Indo-European languages, Vytautas Juozapas Mažiulis (1926-2009), believed that Balts and Slavs interconnected when the common Baltic language had been differentiated into dialect groups. The Slavs' languages were similar to those of the Western Balts, and in the 5th-2nd centuries BC the Slavs had intensive cultural contact with the West Baltic tribes and little contact with the German tribes and southern neighbors (Sedovs 1977, 34-36).

A Greek geographer and historian Strabo of Amaseia wrote *Geographica* (around 7 BC-20 AD), which mentioned the Gets who inhabited the banks of the Lower Danube and nearby plains, and who also lived in the eastern part of Dacia, in the area close to the Black Sea, both south and north of the Danube. Strabo also wrote that Dacians lived in the western part of Dacia, in the region close to the historical region of Germania (Fig. 2) in North Central Europe and the sources of the Danube. The Getian and Dacian tribes were unified into the Dacian Kingdom, whose actual territory changed throughout its existence between 82 BC and the Roman conquest in 106 AD and came to be known as Dacia or Getae-Dacia. At its peak in the early 2nd century AD, it occupied the territory from the Danube Delta to the Austrian Alps in the west to the plateau of Eastern Gall and the steppe of Dobrogea in the east. The Dacian military, religious, and political center was moved to *Sarmisegetusa*, *Sarmisegethusa*, *Sarmisegethuza*, or *Sarmizegetusa Regia* (possibly from the Geto-Dacian stronghold at Argedava), and the guarding of the road to this center had an important role. This fortress for state and civic functions was built over five terraces, covering an area split into a residential district and a ceremonial zone containing the largest Dacian sanctuaries, several rectangular temples, an altar grouped on two large terraces, and a circular sanctuary (Milligan 2021). *Sarmizegetusa Regia* (abandoned in the 2nd century AD) comprised six citadels built in the 1st century BC and the 1st century AD on top of a 1200-meter-high mountain summit. Six fortresses of the Orăștie Mountains were the core of the strategic defense system. Rome feared Dacia and had difficulty conquering it.

The creation of Roman trade and military routes to the coastal areas of the Baltic Sea

In the period of growth of the Roman state from 509 BC, Rome developed from a city-state to the dominant force in the Mediterranean coastal areas. The physical infrastructure, such as roads, was vital to the development of the Roman Republic (Latin: *Res publica Romana*, *Libera res publica Romana*; 509-27 BC). It played an important role in the daily maintenance of civilians, belonging to different nations and cultures and speaking different languages. In the southern part of the Italic Peninsula, Romans started to build one of the earliest Roman roads, the Appian Way (Latin, Italian: *Via Appia*), which was named after a statesman (312-279 BC) and writer Appius Claudius Caecus. He completed the first section of this military road constructed of straight segments from Rome in a south-easterly direction to Capua north of Naples on the northeastern edge of the Campanian Plain. The construction of this

strategically important ‘Queen of all Roman roads’ or ‘Queen of the Long Roads’ began in 312 BC (Benedictis *et al.* 2023, 4, 7). By 238 BC, Romans controlled the central and southern parts of the Italic Peninsula. The Appian Way was completed in 191 BC, and Romans had secured the south of the peninsula.

The Romans modernized the previously existing roads and constructed new ones to ensure good communication between the borderlands of the Roman Empire and its inland provinces, and also with neighboring territories. An integrated system of roads was established (Oporeanu, Lăzărescu 2016, 49–50). During the reign of the Roman Emperor (98-117 AD) Trajan (Latin: *Marcus Ulpius Trajanus*), Romans started colonizing Dacia, which was the third largest military power in Europe after the Roman Empire and Germania, also called *Magna Germania* /Great Germania/, *Germania Libera* /Free Germania/ (Fig. 4), or *Germanic Barbaricum* to distinguish it from the Roman province of the same name. The region stretched from the middle and lower reaches of the Rhine in the west to the Vistula in the east and extended as far south as the Upper and Middle Danube and Pannonia and to South Scandinavia in the north. By the end of the 1st century, Dacia had been an intermittent thorn in Rome’s side for almost two centuries (Fodorean 2019, 20). The construction of the main road known as the imperial road was finished. After the conquest of Dacia, its territory was divided into three parts: the riverbank of the Danube, where Roman military camps were built, the interior characterized by civil settlements or towns, and the littoral, where old Greek colonies continued to develop after their inclusion within the empire. Each part not only represented a different geographical region but also developed its peculiar administrative features and cultural characteristics (Panaite 2023, 65-67).

Immediately after the conquest of Dacia in 101, the border of the Roman Empire stretched to the Danube Delta. The coastal road was modernized, and a road parallel to the Dacian-Roman border started to be constructed. Starting from 101-102, Romans used maximum terrain capabilities to build roads, cities, and fortresses and to organize a new province. The capital of Roman Dacia known as *Dacia Traiana* was founded not earlier than 108 or 109 forty kilometers from the ruined Dacian capital and named *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa* (Milligan 2021). Emperor (138-161) Titus Aelius Hadrianus Antoninus Pius divided Dacia into two provinces – *Dacia Superior* /Upper Dacia/ and *Dacia Inferior* /Lower Dacia/. Later, *Dacia Porolissensis* was created in the north of *Dacia Superior* (Fodorean 2019, 20-22). Dacia was divided into three provinces (*Dacia Porolissensis*, *Superior*, and *Inferior*). As a result of barbarian attacks, Emperor (222-235) Marcus Aurelius Severus Alexander

placed all three provinces under one military governor whose residence was in the administrative, financial, political, and cultural center of *Ulpia Traiana Sarmizegetusa*, which received the epithet *metropolis*. The city of Apulum flourished, and *municipium* /free town/ became the initial pre-urban nucleus. Napoca became *Colonia Aurelia*.

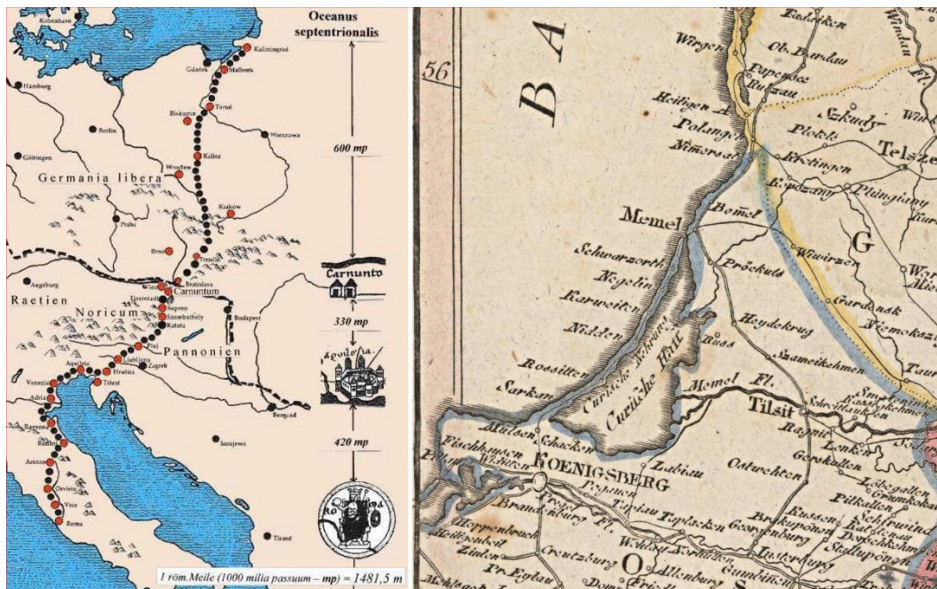


Fig. 4. The trace of the Amber Road, an ancient trade route from the Mediterranean coast to the coastal areas of the Baltic Sea and Sambia with a nearby Curonian Spit and lands inhabited by the Western Balts. (https://lvertiser.files.wordpress.com/2015/05/alte_karte.jpg, Campe 1812).

The shortest and possibly the oldest road from the Mediterranean Coast to the Baltic Sea (Fig. 4) was the Amber Road, a branch of the Roman road called officially *Via Sucinaria Romana* by the Romans. It started at Carnunto, the Roman legionary fortress (*castra legionis*) with a marketplace and a naval base, and led beyond the Danube to a large West Slavic fortified settlement of Biskupin (Fig. 4) encircled by palisades built in 800-650 BC and 650-475 BC. This fortified settlement developed on a peninsula of Lake Biskupin in today's North-Central Poland. The Amber Road reached the strategically important Prussian center of Truso (Lithuanian: *Drusuo*, *Drūsas*, Polish, German: *Truso*) on the shores of the Vistula Lagoon. In Central Europe, the ancestors of present-day Poles inhabited large areas to the east between the Oder and Vistula Rivers, on the forested northern slopes of the Carpathians, covering Białowieża Forest and the Polesye region. Since 90 BC, Aquileia had been a *municipium* /free town/. After the 1st century, it was the capital of the Upper Pannonia province near a Roman military camp

of Vindobona on the Danube on the site of the modern city of Vienna.

In the 1st century AD, the old road from the Pogesianian tradecraft center of Truso led to Sambia, where the Prussian fishing village of Skanevīs was founded. It got its name from the name of the River Skanevis flowing through it. Merchants from Scandinavia and Southern Europe traded goods in the Sambian village of Palweniken on the Baltic coast. The Sambian-inhabited wooden fort of Twangste whose name derived from the word *wangus* developed in an oak forest on a hill on the East Baltic coast. Prussians worshipped pre-Christian deities. Since the oak was the symbol of the common Baltic god of Thunder and thus taboo, it was forbidden for the Prussians to even touch an oak. Ponarth known as *Penarth* was located in the Penarthian Forest and precluded the Prussian old settlement of Twangste from connecting to any southbound trade ways. The name *Penarth* is of Old Prussian origin and may come from the phrase *pa nartas* or *po nariatas*, which referred to the wetlands of the basin of the Pregolya or Pregola River. A possible ancient name of the Pregola River was *Chronos*, although other theories identify *Chronos* as the larger River Neman. Ptolemy mentioned *Chronos*, which he identified with the Pregola River, which had also been called *Skara* since the 3rd century when the Germanic people Goths had been involved in military conflicts with Romans. *Pregel* may have derived from the Prussian word *preigillis* /at the lower point/ or it may have come from older names *Pregolla* and *Prigora* (*prie* and *gora* /near the hill/) and its name may have been related to the fact that its sources were located on one hill. Georg Gerullis (1888-1945), German Balticist and university lecturer of Prussian-Lithuanian origin, connected *Pregel* with the Lithuanian noun *prāgaras*, *pragorė* /abyss/ and the Lithuanian verb *gėrti* /drink/. The Lithuanian linguist Vytautas Mažiulis derived it from *spragėti* or *sprógti* /burst/ and the suffix *-ara* /river/. In the middle part of the Pregola, Twangste Fort north of the boggy island was enclosed by the two arms of the Pregola – the ‘New Pregola’ or the northern branch, and the ‘Old Pregola’ or the southern branch. Medieval variations of *Kneiphof* included *Knipaw*, *Knipab*, and *Knypabe* /surrounded by water, river/ of Old Prussian origin derived from the word *knypabe*, which means to be flooded. This fort protected the fishing village of Lipnik and the Prussian farming villages of Trageim and Sakheim. It may have been an insignificant village (later Königsberg) (Fig. 4) until the 8th century as international trade routes passed along lagoon beaches, inland lagoon shores, and of course by the sea. Only inland trade routes led along the Pregola, which starts at the confluence of the Instruch and Angrapa Rivers and through the Vistula Lagoon drains into the sea.

In the 1st century AD, the name of the people with a disputed ethnic

affiliation Vistula Veneti also called Baltic Veneti, first appeared in the ancient Roman texts. Baltic Veneti are most often identified with the Slavs or treated as a separate Indo-European people east of the Vistula. The historical treatise of *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum* /Deeds of the Bishops of Hamburg/, one of the most important sources of Northern German and Scandinavian history and geography written between 1073 and 1076 by Adam of Bremen, covered relations between the Saxons, a group of Germanic peoples whose name was given to the large country Old Saxony near the North Sea, and the West Slavs called Veneti or Venedi, an Indo-European people who inhabited the northeastern part of the Italic Peninsula.

The Skalvian-inhabited region was located on both sides of the Memel north of large Nadrovia and south of Žemaitija and stretched to the Šešupė and Ežeruona rivers and the Neman's right tributary of Jūra in the northeast. It was bordered by Sudovia in the east, the Minija River in the northwest, the Curonian Lagoon in the west, and the Gilija River in the southwest. Rusnė, whose name came from the word *rusnoti* /to flow slowly/, Ragnita, and Tilzi wooden forts were Skalvian centers. According to older traditions, the Tilsete River was mentioned in the ancient route reports. In the 15th and 16th centuries, Lithuanians turned it into *Tilžlė* /swampy, wet/, which remained popular. The Skalvians were assumed to have been related to Western Balts and more distantly to the Prussians, while the northern group joined the culture of East Baltic tribes, especially the Cours who lived along the Lower Neman, Bārta, Sventāja, and Winda Rivers, and also near the Saka River. In the Earliest Iron Age, thanks to improved tools, farming emerged as the dominant economic activity. Culture carriers were divided into two different groups. One group was in the south – around Tilzi Fort (Fig. 4) in the Lower Neman, where West Baltic elements of the western group of the Balts were more present. The other group, which lived in the northern region near a Curonian fortified settlement on the hill at the mouth of the Dange River, was not homogeneous. East Baltic elements of the western group of the Balts stood out in the southern part of the Courland Peninsula. Ethnic division of cultures can be attributed to the Early Iron Age (0-400 AD) with a high degree of reliability. The northern boundary of a culture known in the mouth of the Dange River spread to Medze Hill-fort, Nīkrāce, and Lielauce in Latvia today (Šturms 1934, 3-5). On the very scenic northeastern shore of Lake Zebus in the wavy plain of Spārnene, the thirty-meter-high Ezerlūki Hill near Zebrus Springs was inhabited from the 1st to the 13th century AD. A cobblestone road called the Road of Gods or the Road of Priests led from Ezerlūki Hill to the main place of worship and sacrifice to Gods on Elkus Hill of Zebrene on the other side of the lake. It is not deep and one must go very far from the shore to get to the depths.

It is possible that people used Ezerlūki Hill as a place of refuge or for the observation and guarding of a nearby holy place on Elkus Hill. During the study (1999) of Elkus Hill and its surroundings, divers found out that at the bottom of Lake Zebus, a five-to-twenty-meter-wide and three-to-four-hundred-meter-long stone ridge had naturally formed between Ezerlūki and Elkus Hills. Remains of several Iron Age settlements testify that the Baltic tribes lived near the lake.

On the western shore of through-flow Lake Saldus, the River Ciecere's right tributary of Vēršāda starts, and there was a settlement there from the 1st to the 4th century. The Vēršāda River, called Kaļķupīte in the part flowing from Lake Saldus, connects this lake to the Ciecere River that flows from Lake Ciecere and, crossing the Vārme Slope, reaches the Pieventa Plain of the Kursa Lowlands. Since the 2nd century, the Cours have lived in Skrunđa Hill-fort on the left bank of the Winda opposite the mouth of its right tributary of Ciecere. The Curonian settlement (2nd–4th century) was on Misiņš Hill in the Bandava Rolling Hill of Western Kursa Upland (Rusmanis, Vīks 1993, 72). In the Early Iron Age, members of Baltic tribes cultivated fields and created piles of stones. Research carried out by the archaeologist Ritvars Ritums in 1999 confirmed the hypothesis that more than sixty piles of stones placed in the meadow on the River Valgale's left bank southeast of Valgale Hill-fort were made from the 3rd to the 7th century and their collection was related to farming.

An ancient road along the picturesque undulating terrain formed by the Baltic Ice Lake provided traffic between seaports many thousands of years after the Last Glacial Period. It led from the Liv-inhabited villa Liva / sand village/ to the mouth of the Winda River (Mugurēvičs 1979). Roman antiquities and coins placed in the graves of the dead have been excavated on the Piemare Plain and they show that people who lived there from the 1st to the 4th century knew the Romans and their culture. Most of the Roman coins dating back to the end of the 4th century that have been found in Latvia reached it along the Amber Road and further along the route to the ancient shore of the Baltic Ice Lake, where the Baltic peoples lived. Later, as the sea receded, the coast turned west, leaving space for low meadows. A steeper or flatter terrain with the east-west-oriented ravines characterized part of the Baltic Ice Lake's steep coast, which became Medze Hill-fort bounded by the deep Lenkupe River Valley in the north and formed a landscape at the western end of a strip of land on the ancient shore of the Baltic Ice Lake. The road led near Ploči Bog to the hill's western end, where its steep slope reached a height of seven to eight meters. The entrance to the fort may have been created on a flatter slope of the southern side of a promontory in the small fold of the ancient steep-sided coastline and ravines. A low rampart

bounded the southern side of the north-south-sloping plateau encircled by a terrace. In its eastern part, excavations separated the hill from the settlement. Part of the landscape of the Baltic Ice Lake's high coast with a characteristic steep slope crossed by the east-west-oriented ravines was the eight-to-nine-meter-high Mātru Hill-fort on a separate hill near Medze Hill-fort and a seaport. A hill-fort called *Matre* was mentioned in the writings of 1253. It was installed on the protrusion of an ancient shore in the northern part of a deep ravine dug by water (Sudmalis 1973). In the south and east, a deep, branched ravine partly occupied the high shore and bounded Mātru Hill and its ancient town. A wide terrace was set up on the steep southern hillside. Three-metre-wide terrace was installed on the steep western slope. A small elevation formed the southern end of the north-south-oriented plateau with the east-west-excavated middle part. The moat bounded the northern and eastern sides. Probably, a wall protected its northern end. A range of stones was connected to the settlement at the western foothill eight meters from the slope. It seems that the settlement existed also in the hill's eastern part and spread on the ancient shore to the south of the hill fort. The Great Stone of Kapsēde was located a few kilometers to the west of the hillfort (Brastiņš 1923, 111-112). The territory was divided into two distinct parts – the coastal lowland, which is the newest part of the area, and the lower slope of Western Kursa Upland. From a geological point of view, they are of different ages and structures, and from an ecological point of view – the different natural conditions in them at different times significantly influenced the way of life of people and the formation of settlements (Jekale *et al.* 2012, 3). The fifty-metre-long and forty-metre-width plateau of Tāši Hill-fort on the River Ālande's left bank was made on the edge of the five-metre-high Ālande River Valley bounded by ravines from the east and south. A moat on one side and natural steep slopes on three sides protected the hill. A spring flowed at the foot of the hill. In the Tāši-Ālande Ancient Valley, the Ālande ran into through-flow Lake Tāši (Rusmanis, Vīks 1993, 20). Since the 3rd century, Skābarži Hill (now in the city of Grobiņa) whose name is associated with the ancient Latvian word *groubs* /hornbeam/ has been inhabited at the navigable Ālande near the place where it flowed into the lake, and in 854, the Curonian fort on Skābarži Hill was mentioned for the first time together with the Curonian fort of Apole. Two thirty-metre-long rows of stone piles were made in Šķēde Hill-fort or Strīķi settlement-hillfort designed on a small elevation in the Seaside Lowlands. On the Baltic seashore, the Cours established settlements at a short distance from one another. The Port of Liva developed next to an important marketplace in Villa Liva.

The impact of the human migration and Viking activities on the lives of the West Baltic tribes

The fall of the Western Roman Empire (Latin: *Imperium Romanum Occidentale*; 395-476) led to the Migration Period (Latvian: *Lielā tautu staigāšana*), taken to have begun in 375 (possibly as early as 300) and ended in 568, also known as the Barbarian Invasions between 300 and 700 AD from the Roman and Greek perspective. At the beginning of the Migration Period in the early 5th century, Europe was ethnically and culturally divided into two major groups: Romans and barbarians. A completely new phenomenon closely linked to the Migration Period from the 5th to the 8th century can be explained by human migration directed mainly to the north. Human migration did not affect Žemaitija, only slightly to the northwest of it. The arrival of new tribes in central and eastern districts of Lithuania could be the reason for the repression of East Baltic tribes who inhabited Tushemlya Hill-fort at the Sozh River's right tributary of Tushemlya and Haradok Hill-fort on the bank of the Dnieper's left tributary of Sozh and who erected Pantheist temples dated to the 3rd-4th centuries. It had been identified as a place for the worship of goddesses and gods. The Eastern Balts moved to the north and arrived in the southernmost archaic and smallest ethnic Curonian land of Pilsāts (Lithuanian: *Pilsotas*) on the Neman's right bank. The locals and the new tribes, who were probably East Baltic peoples formed a common cultural area. In the second half of the 4th century and the early 5th century, East Baltic peoples possessed common characteristic anthropological features and developed an unprecedented culture. The Cours as culture carriers were divided into two different groups. West Baltic elements were predominantly in the group that lived to the south of the Tilzi wooden fort, which lies at the left confluence of the Tilsot or Tilsete and the Lower Neman. East Baltic elements were mostly to be found in the northern region, where the other group lived near the hillfort of Pilsātene and its ancient town near the Dange and in the southern part of the Courland Peninsula. Since the Late Neolithic, people have lived at the western foot of Imbare Hill in the Salanta River Valley. A settlement developed on the twenty-meter-high Imbare Hill existed from the first half of the 1st millennium to the 12th-13th century at the River Pilsupe's estuary into the Salanta.

The Frankish emporium Quentovic near the mouth of the Canche (Dutch: *Kwinte*), one of the rivers flowing into the English Channel (Latvian: *Lamanšs*), an arm of the Atlantic Ocean that links to the southern part of the North Sea by the Strait of Dover, came into existence in the early 6th century. A common name emporia (Latin: *emporium* /traveler, merchant/) was used for short-lived trade settlements that arose in the 6th-7th centuries

and lasted until the 9th century. A lack of infrastructure (as a rule, there were no churches or a developed system of fortifications) characterized emporia. The location of the Port of Quentovic was ideal for controlling the frontiers of the recently solidified empire.

Human migration from Scandinavia, which was quite poor at that time, to the south intensified in the 3rd-6th centuries. Active trade took place on the island of Gotland in the middle of the Baltic Sea. The people of Gotland colonized the East Baltic coast in the late 5th century. Dynamic social, economic, ethnic, and cultural processes in the second half of the 1st millennium AD took place on the coasts of the Baltic Sea, and among these, Viking raids played an important role. Around 650 near Skābarži Hill, traders from Svealand and Gotland established the earliest fortified urban settlement in the Baltics at the natural harbor at the mouth of the Ālande River. The Cours and possibly the Livs together with Scandinavian immigrants participated in the formation of optimal management systems and created a new cultural and historical situation in the coastal region of the Southeast Baltic. In the 7th-8th centuries, the concentration of the polytechnic population in a small area contributed to overcoming the isolation of families and tribes and promoted changes in the culture of local people.

In his chronicle, the historian Rimbert mentioned five Curonian states. They could have been Pilsāts (before the 9th century-1253) with an ancient town of Pilsātene and an internationally important marketplace at the fortified hill-fort in the Lower Neman area bordering the Skalvian-inhabited lands; Ceklis with the center on Apole Hill; Megava as a narrow strip of land along the Baltic Coast between the Sventāja and Dange Rivers, where the Curonian settlement of Palanga at the mouth of the Roužė River developed already in the 10th-11th centuries; Piemare, where Skābarži Hill was located; and Duvzare with a political and economic center in the steep-sided Impiltis Hill-fort in a strategically important place on the left bank of Sventāja. A Sacrificial Stone and two settlements were in the ancient town at the northwestern foot of the hill near the fort ramparts. The Curonian settlement of Rucava (10th-12th century) at the Holy Spring developed on the right bank of Sventāja. The giant stone *Daubos kūlis* /Heavenly rays/ was a place of worship near Impiltis Hill-fort. Another giant stone *Kūlis Babele* was a sacral place of Māra.

Fig. 5 (right). A Polish painter and art critic Eligiusz Niewiadomski (1869–1923). Areas inhabited by Baltic tribes (yellow line) around 992 AD in the territory of Poland and the Baltic and distribution of Western Baltic fortified settlements such as the Curonian wooden fortress on Talsi Hill (Niewiadomski 1907, 2; https://mapeirons.eu/wp-content/uploads/2020/10/Talsi_9.jpg).



sharply differed from local peoples arrived in the southern part of the Eastern Kursa Upland. The culture practiced in the southern part of the Courland Peninsula between the Winda River and the sea was similar to a culture known in the Lower Dange area. Curonian culture had not yet been fully formed in the Middle Iron Age. At the beginning of the Late Iron Age, differences between the Western and Eastern Balts became more pronounced, and the southern group adopted the culture of the West Baltic tribes. There were two different cultures in the Curonian-inhabited lands. Ethnic cultures underwent complicated changes as they were developed by Finnic (Livs, Estonians) and Baltic (Latgians, Selonians, Semigallians, Cours) peoples.

The Cours expelled Vikings from their colony in Seaborg (Latvian: *Jūrpils* or *Ezerpils*, now in the city of Grobiņa), which had existed until 850 when it was destroyed during the Curonian uprising, and the Cours moved north in the 9th century. In mid-flow of the Winda Waterway (Fig. 5), one of the most densely populated Curonian lands was the Principality of Bandava (Latin: *Terra Bandowe*; 10th century-1253) bordered by Piemare to the southwest of the Tebra and Saka Rivers, and by the Duvzare and Ceklis counties in the south and southeast. The largest Curonian fortification was in the hill-fort of Old-Kuldīga whose name Kuldika derived from the Liv word *kuld* /gold/. It was located on the fifteen-to-twenty-meter-high promontory of the steep bank of the Winda whose left tributary of Krāčupīte delimited it in the west. The Krāčupīte River Valley in the north was probably a site for an ancient harbor. The fort's outer part between the Winda and Krāčupīte Rivers stood to the southwest of the plateau. An ancient town was most densely populated in the 12th and 13th centuries.

Matkule or Buse Hill-fort, with its outer part and an ancient town inhabited mainly by craftsmen and merchants and fortified by a strong four-metre-high rampart, was one of the largest population centers in the eastern part of the Courland Peninsula. Buse Hill-fort together with Čāpuļi Hill-fort at the road, nearby Sacrificial or Prayer Hill, and Kandava Hill-fort formed the system of strategically important fortifications on the right bank of Abava. A deep ravine of Čāpuļi Stream, the right tributary of the Abava, delimited the one hundred and fifty meters long and thirty-meter wide Čāpuļi Hill-fort from the bank of the Abava River Valley. A rampart and a moat were used to protect this fortification. Holy or Elku Hill was a place of public gatherings on the right bank of the stream opposite Čāpuļi Hill-fort which was located on the left bank of the stream. There were no buildings of any kind on Sacrificial Hills (Latvian: *Upurkalns*) or Prayer Hills (Latvian: *Lūgšanu kalns*) (Bremša *et al.* 2004, 21).

The Cours crossed the Winda and Abava Rivers, acquired counties inhabited by the Baltic Finns in the Kursa Lowlands, and continued to move

from the Abava River to the north. In the 1st millennium AD, the Baltic Finns dominated the ethnically mixed Abava River Basin. The Baltic Finns were ancestors of the Livs, who belonged to the Finno-Ugric tribes. A few descendants of the Livs still live on the seashore in the northwestern part of the Courland Peninsula. After the 10th century, the Cours built inland hillforts and created a heterogeneous population on the Courland Peninsula. A new type of population and cultural space emerged. As a result, part of the Finno-Ugric indigenous people left the Courland Peninsula. The northern districts of Courland, the lands to the east of the Winda River and the north of the Abava River were poorer in the 9th and 10th centuries than the southern part of the Curonian lands. The road from Sabile Hill-fort led to the north. Steep-sided Talsi Hill-fort (Fig. 5) on the east shore of Lake Talsi was inhabited from the 10th to the 14th century. Lake Talsi was connected to Lake Vilkmuiža, and here the River Stende's right tributary of Dzelzupe begins its flow. The Livs created a fortification of densely packed stones in the 10th century when the Cours entered the nearby area of Talsi. The Livs of Courland lived in Talsi Hill-fort until the 11th century. They were driven away by the Cours and found refuge in a forest to the southeast of the hillfort inhabited by the Cours. The Livs seemed to have made a flat-sided Giant Hill with a rounded pyramidal top separated from the rest of the ridge by a moat and a rampart at the eastern end and two ramparts and a moat at the western end. The steep slope faced Lake Sapņi.

Baltic tribes set up places of worship on natural hills near their settlements. A north-south-oriented group of three hills became a holy place on the left bank of the Slocene River opposite the extension of its ancient valley. The Slocene's left tributary of Zvirgzdupīte flows from the fifteen-meter-deep Volfs' Ravine less than a kilometer away. Zvirgzdupīte starts from Lake Jumprava and flows along the east side of Pavāri Hill. Hills directly southeast of the Giant Hill of Talsi and southwest of the Giant Hill of Tukums were associated with two holy places. The great fifteen-meter-high solitary Vilkāji Hill furthest to the north dates back to the 10th-12th centuries, and a hillfort was later installed there. The steep-sided six-hundred-meter-long Giant Hill of Ūdri with an irregular quadrangular plateau on a rounded pyramidal top used to be an important holy place. It was separated from its surroundings by deep valleys, ravines, and small lakes. The Giant Hill of Ūdri was the second-highest hill at the intersection of north-northwest-south-southeast and southwest-northeast oriented wall-shaped ridges on the south-eastern edge of the Rauda massif of the Vanema Rolling Hill of the Northern Kursa Upland. People used the highest northeastern end of this twenty-meter-high Giant Hill as a naturally well-protected living place. Terraces for ritual purposes were at its foot (Rusmanis, Viks 1993, 188, 190, 194).

Conclusions

Baltic tribes belonged to the oldest, most influential, and important culture among the early civilizations. The West Baltic tribe, Cours, were culture carriers who maintained contact with southern neighbors and used the experience gained from them. A strategic fortified defense system, a place of worship and public assembly were characteristic components of the Curonian major urban centers on separate high hills, just as in the main Dacian military, religious, and political center. On the Courland Peninsula, the impact of global processes was observed on a new Curonian cultural space showing a mixture of West and East Baltic elements – trade and craft centers characteristic of the Western Balts and holy places characteristic of the Eastern Balts.

Bibliography

- Anthony D. 2007. *The Horse, the Wheel, and Language: How Bronze-Age Riders from the Eurasian Steppes Shaped the Modern World*. Princeton: Princeton University Press.
- Benedictis L., Licio V., Pinna A. M. 2023. From the historical Roman road network to modern infrastructure in Italy. In: *Journal of Regional Science*, Volume 63, issue 5, Wiley-Blackwell, pp. 1162-1191. DOI:10.48550/arXiv.2208.06675
- Blavatska T., Blavatskis V., Bokšcaņins A., Kazamanova L., Kolobova K., Kovaļevs S., Lenčmanis J., Pikuss N., Savostjanova O. 1979. *Senās Grieķijas vēsture*. Rīga: Zvaigzne.
- Brastiņš E. 1923. *Latvijas pilskalni I. Kuršu zeme*. Rīga: Latvijas Senatnes pētītāju biedrība Vālodze.
- Brastiņš E. 1925. *Latviešu dievturības atjaunojums*. Published by author.
- Bremša L., Brasliņa A., Bruģis D., Pelše S., Pujāte I. 2004. *Latvijas mākslas vēsture*. Rīga: Pētergailis.
- Bunkše E. V. 1994. Baltic Peoples, Baltic Culture, and Europe. In: *GeoJournal* Volume 33, Nr. 1. Kluwer Academic Publishers, pp. 5-7.
- Caune A. 1992. Rīgas vārda izcelsmes skaidrojumi un to atbilstība arheoloģiskām liecībām. In: *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. Part A. Nr. 6 (539), pp. 35-41.
- Campe F. 1812. *Neue militairische Situations Karte von West-Russland = Nouvelle Carte militaire et routière de la Russie occidentale*. Augsburg: Druckerei Johann Walch.
- Chatterji S. K. 1968. *Balts and Aryans in their Indo-European Background*. Simla: Indian Institute of Advanced Study.
- Danino M. 2016. Aryans and the Indus Civilization: Archaeological, Skeletal, and Molecular Evidence. In: *A Companion to South Asia in the Past*. Wiley-Blackwell, pp. 205-224. DOI:10.1002/9781119055280.ch13
- Fodorean F. G. 2019. The Origin and Development of the Main Road Infrastructure and the City Network of Roman Dacia. In: *Journal of Ancient History and Archaeology* Volume 6, Nr. 4, pp. 17-19. DOI: 10.14795/j.v6i4.460
- Gimbutiene M. 1994. *Balti aizvēsturiskos laikos: etnoģenēze, materiālā kultūra un mitoloģija*. Rīga: Zinātne.
- Jekale I., Melluma A., Virse I. L., Rītums R., Valdmāne I., Skudra J. 2012. *Valsts aizsargājamo kultūras pieminekļu individuālo aizsardzības zonu izstrāde*. Grobiņa: Grobiņas novada pašvaldība.
- McIntosh J. 2007. *The Ancient Indus Valley: New Perspectives*. California, Colorado, Oxford: ABC-CLIO.
- Milligan M. 2021. Sarmizegetusa Regia – the Mountain Capital of the Dacians. [online 12.12.2023]. Accessed: <https://www.heritagedaily.com/2021/03/sarmizegetusa-regia-the-mountain-capital-of-the-dacians/138232>
- Mugurēvičs Ē. 1965. Matkules apkārtnes senvietas. In: *Komunisma Rīts*, Nr. 72.
- Mugurēvičs Ē. 1975a. Sabiles senatne. In: *Padomju Karogs*, Nr. 112.
- Mugurēvičs Ē. 1975b. Sabiles senatne. In: *Padomju Karogs*, Nr. 113.
- Mugurēvičs Ē. 1977. Izrakumi Sabilē un Tojātos. In: *Zinātniskās atskaites sesijas materiāli par arheologu un etnogrāfu 1976. gada ekspedīciju darba rezultātiem*. Rīga: Zinātne, pp. 48-51.
- Mugurēvičs Ē. 1979. Sakas novada senatne. In: *Leņģina Ceļš*, Nr. 139.
- Niewiadomski E. 1907. *Atlas do Dziejow Polski mapywig*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Opreanu C. H., Lăzărescu V. A. 2016. The province of Dacia. In: *Landscape archaeology on the northern frontier of the Roman Empire at Porolissvm. An interdisciplinary research project*. Cluj-Napoca: Mega Publishing House, pp. 49-111.
- Panaite A. 2023. Roads and the Roman Landscape in Moesia Inferior. In: *The Roman Lover Danube Frontier*. Oxford: Archaeopress, pp. 63-88.

Petrus de Dusburgk. 1326. *Chronica Terrae Prussiae* = Piotr z Dusburga, *Kronika ziemi Pruskiej*. In: Wenta J, Wyszomirski S. 2007. *Monumenta Poloniae historica, Nova series, Pomniki dziejowe Polski, Series II, Volume 13, Cracovia*.

Rusmanis S., Viks I. 1993. *Kurzeme*. Rīga: Latvijas enciklopēdija.

Ryzhakova S. 2019. "India" in Baltic cultural space: dimensions, perceptions, imaginations. In: *Yearbook of Balkan and Baltic Studies Volume 2, Nr. 1*. Tartu: ELM Scholarly Press, pp. 171-187. DOI:10.7592/YBBS2.12

Sanson N. 1637. *Romani Imperii Qua Oriens Est Descriptio Geographica*. Paris: Publisher Melchior Tavernier

Sarnicki S. 1587. *Stanisłai Sarnicii Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum libri octo Cracoviae*.

Sedovs V. 1977. Balti un slāvi senatnē. In: *Zinātne un tehnika*, Nr. 9, pp. 35-37.

Smolyaninov R., Skorobogatov A., Surkov A. 2017. Chronology of Neolithic sites in the forest-steppe area of the Don River. In: *Documenta Praehistorica Volume 44*, pp. 192-202. DOI:10.4312/dp.44.12

Sudmalis J. 1973. Ledus ezera krastā. In: *Ļeņina Ceļš*, Nr. 33.

Šturms E. 1934. Kursas aizvēstures problēmas. In: *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 8, pp. 2-10.

Vitkūnas M., Zabiela G. 2017. *Baltic hillforts: unknown heritage*. Vilnius: Society of the Lithuanian Archaeology.

Vybornov A., Kosintsev P., Kulkova M. 2015. The origin of farming in the Lower Volga Region. In: *Documenta Praehistorica Volume 42*, pp. 67-75. DOI:10.4312/DP.42.3



The Conflict Between the Russian Orthodox Church and the Old Believers as a Starting Point for the Development of Icon Painting in Latgale

Līga Šļakota, Mg. art

Abstract

Old Believers' churches in Latvia house one of the largest collections of icons in Europe. The collections include both ancient Russian Orthodox artworks and masterpieces created in the 19th–20th century. Icons made in the workshops of the brothers Frolov, and especially those of Gavryil Frolov, which are stamped with an oval or round workshop stamp, are among the most sought after by collectors of religious art. At the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century, the Frolov brothers had workshops in Rezekne, Moscow, and the village of Tihotka in Estonia. Hundreds of outstanding icons created by the Frolov brothers and their apprentices still decorate the iconostases of Old Believers' prayer houses in the Baltic countries. Icons painted in their workshops are well represented in both private collections and public museums. The current article analyses icons from three different periods in the art of the Frolov Brothers: the cross featuring the Crucifixion, stamped with the seal of the Frolov brothers; the

icon *Christ Pantocrator*, stamped with the seal of Gavryil Frolov; and the unstamped icon *The Praise of the Most Holy Mother of God* with stylistic features typical of the Frolov workshop.

Keywords: *Old Believers, Latgale, icon, Brothers Frolov, iconography*

Senpareizticīgās baznīcas konflikts kā sākumpunkts ikonu glezniecības attīstībai Latgalē

Mag. art. Līga Šļakota

Kopsavilkums

Latvijas teritorijas vecticībnieku baznīcās atrodas vienas no lielākajām ikonu kolekcijām Eiropā. Kolekcijās ir aplūkojami gan senpareizticīgās baznīcas mākslas pieminekļi, gan 19.-20. gs. meistaruru darbi. Vienas no pieprasītākajām kolekcionāru vidū ir brāļu Frolovu un Gavriila Frolova darbnīcās tapušās ikonas, kuras apzīmogotas ar ovālu, vai apaļu darbnīcas zīmogu. Brāļi Frolovi 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā bija izveidojuši darbnīcas Rēzeknē, Maskavā un Tihotkas ciemā Igaunijā, šajās darbnīcās darbojās ne tikai brāļi, bet arī viņu mācekļi, radot simtiem augstvērtīgas ikonas, kuras vēl joprojām rotā vecticībnieku lūgšanu namu ikonostasus Baltijas valstīs. Darbnīcās gleznotās ikonas ir plaši sastopamas gan privātās kolekcijās, gan arī muzejos. Raksta ietvaros tiek analizētas trīs dažādu periodu ikonas: krusts “Krustāsišana”, apzīmogots ar brāļu Frolovu zīmogu, ikona “Kristus Visuvaldītājs” apzīmogota ar Gavriila Frolova zīmogu un neapzīmogota ikona ar Frolovu darbnīcai raksturīgām stilistiskām iezīmēm “Svētās Dievmātes slavēšana”.

Atslēgas vārdi: *Gavriils Frolovs, ikona, vecticībnieki, Latgale*

Ievads

Ikonas ar gleznotāju Frolovu zīmogiem izsauc lielu interesi kolekcionāru vidū. Frolovu ikonas ir plaši pētīts Igaunijā un Lietuvā, tomēr Latvijas kontekstā atstātais ikonu mantojums izpētes ziņā ir atstāts novārtā. Raksta ietvaros tiek veikta trīs ikonu atribūcija, kas veikta no autores ikonu restaurācijas izpētes laikā ievāktajiem datiem, kas iegūti pielietojot fizikāli ķīmiskās metodes, pigmentu un saistvielu ķīmiskās analīzes, izpēti zem mikroskopa un mikroslīpes. Rakstā tiek izmantota biogrāfiskā analīze, izmantojot Vladimira Nikonova, Grigorija Potošenu un Marijas-Liis Paaver veiktos pētījumus. Ikonu izpētē pielietota mākslas darbu formālā un ikonogrāfiskā analīze. Detalizēti tiek aplūkots ikonogrāfiskais sižets, glezniecības maniere, ikonogrāfiskā zīmējuma īpatnības.

Galvenā problemātika ikonu datēšanā saistīta ar to, ka vecticībnieku ikonas lielākoties netiek parakstītas vai marķētas ar zīmogu. Datēšanā nepieciešami fakti, kas ļauj šiem sakrālajiem priekšmetiem noteikt precīzu radīšanas gadu un autoru. Strādājot ar Gavriila Frolova ikonām būtiski ir izmantot, bibliogrāfisko metodi, informācija par mākslinieka dzīves gaitām, pasūtījumiem un darbnīcā strādājušajiem mācekļiem ļauj precīzāk noteikt ikonu radīšanas gadu. Biogrāfiskā metode palīdz mums analizēt autora dzīves gaitas, kādās skolās, pie kādiem meistariem viņš ir mācījies, kādās pilsētās un reģionos dzīvojis. Dzīves gaitā meistara gūtās iemaņas atspoguļojas viņa gleznotajās ikonās, to iespaidā rodas jauni tehniskie paņēmieni, mainās ikonu kolorīts un ikonogrāfiskie sižeti. Ievācot šos datus rodas kopaina par to, kādēļ no vienas ikonu darbnīcas nākušas ikonas mēdz būt ar krasām atšķirībām, tāpat dati ļauj izprast, kuras darbnīcas ikonas ir gleznojis pats Gavriils Frolovs, bet kuras ir gleznojuši viņa mācekļi. Biogrāfiskā metode palīdz noskaidrot arī tehniskus jautājumus un izmantotos materiālus, bet šāda veida fakti papildus tiek pārbaudīti ar fizikāli ķīmiskām metodēm.

Vēsturiskais konteksts

17. gadsimta vidus Krievijas caristē bija pārmaiņu laiks, senpareizticība piedzīvoja neredzētu satricinājumu. Izšķirošie notikumi risinājās no 1652. gada 22. jūlija, kad pēc Maskavas patriarha Jozifa nāves, Maskavā tika sasaukta baznīcas sinode, un par jauno patriarhu kļuva Nikons (Никита Минин, 1605-1681) (Радинков 2018, 21).

Savu darbību patriarhs uzsāka ļoti enerģiski, dažus mēnešus pēc savas ievēlēšanas mūkam Epifānijam Slavineckim lika pārtulkot 1593. gadā sastādīto dokumentu no Konstantinopoles sinodes, kurā austrumu patriarhi deva piekrišanu Maskavas patriarhāta izveidei. Dokumentā tika norādīts, ka Maskavas patriarhāta izveidei piekrišana tiek dota ar nosacījumu, ka

tiks ievērotas visas pareizticīgās baznīcas dogmas. Nikons to uztvēra kā pienākumu krievu baznīcai saskaņot ar grieķu baznīcu ne tikai teoloģiskos jautājumus, bet arī visās niansēs pielīdzināt baznīcas liturģiju. (Зенковский 1995, 205).

Cars Aleksejs Mihailovs 1652. gadā Nikonam dod savu piekrišanu uzsākt grāmatu reformu. Tulkošanai tika izvēlētas nevis vecās grieķu liturģiskās grāmatas, bet gan 1602. gadā Venēcijā iespiestās (Зенковский 2019, 312).

1654. gada pavasarī cara palātā, caram esot klātesošam, notika baznīcas sinode, kuras laikā tika vienbalsīgi pieņemtas jauno grāmatu izmaiņas (Радинков 2018, 36). Cilvēkus, kas nevēlējās pieņemt jaunās izmaiņas, izslēdza no baznīcas un apsūdzēja baznīcas šķelšanā. Tika nolādēti tie, kas turpināja vadīt liturģiju pēc vecajām liturģiskajām grāmatām. Sinodes laikā nepaklausīgajiem piedraudēja piemērot miesas sodus (Žilko, Mekšs 1997, 79).

Vecticībnieki sargājot savu ticību, un paražas bija spiesti bēgt, pametot savas mājas, līdzī vezumos ņemot senās liturģiskās grāmatas, ikonas un krustus, sākotnēji viņi bēga uz attāliem, neapdzīvotiem Krievijas nostūriem – Pomori, Sibīriju un citām ziemeļu pilsētām. Lai arī vecticībnieki aizbēga tālu prom no Maskavas, vajāšanas turpinājās pa visu Krieviju (Žilko, Mekšs 1997, 75), tika veiktas izsekošanas – kā rezultātā notika mantas konfiskācija un nepakļāvīgo sodīšana. Rezultātā izveidojās liels migrācijas vilnis uz Eiropas zemēm. Vecticībnieki sāka ienākt Lietuvas, Polijas, Igaunijas un Latvijas teritorijās, kā arī turpināja doties uz attālākām vietām Eiropas teritorijā. Pirmie vecticībnieki migrācijas rezultātā Latvijas teritorijā ienāca 1659. gadā. Pomorieši¹ ieradās galvenokārt no Oļņecas, bet no Pleskavas, Novgorodas un Tveras – fedosevieši² (Žilko, Mekšs 1997, 76). Latvijas teritorijā vecticībnieki galvenokārt apmetās gar Daugavas krastiem, kas izskaidrojams ar ērtajiem ūdens ceļiem un tirdzniecību. Šajā laikā Latvijas teritorijā ieradās arī pirmie ikonu gleznotāji, kas savu arodu vēlāk nodeva no paaudzes paaudzē.

Vadoties pēc Frolovu dzimtas pētnieces Baibas Leites izstrādātā dzimtas koka, ir redzams, ka ap 1659. gadu Latvijas teritorijā ienāca arī 19. gadsimta ievērojamākā Latvijas ikonu gleznotāja Gavriila Frolova senči. Dzimta savu ikonu gleznošanas arodu ir nodevusi četrās paudzēs. Frolovu dzimta ilgu laiku nodzīvoja netālu no tagadējās Līvānu pilsētas teritorijas, vēlāk Jefimijš Frolovs izbrauca uz Mitkolovu Čerņigovas guberņā, kur dzima arī viņa dēli.

19. gadsimtā vecticībnieku dzīves apstākļi sāka ievērojami uzlaboties,

¹Pomores virziena vecticībnieki, pieder pie bezpriesterības virziena.

²Feodosija Vašiljeva sekotāji, pieder pie bezpriesterības virziena, virzienam nav garīdzniecības, kanoniski ir tikai divi sakramenti, kristīšana un grēksūdze, kurus veic garīgie tēvi.

jo Aleksandra II un Aleksandra III valdīšanas gados likumi vecticībniekiem palika vieglāki, viņi varēja ieņemt dažus sabiedriskus posteņus, saņemt pases braucieniem pa valsti, brīvi tirgoties, nodarboties ar amatniecību, būt privāti juristi un strādāt valsts dienestā, kā arī tika atļauts “veikt sabiedriskos dievkalpojumus un remontēt lūgšanu ēkas (Zimova 2015, 20). Līdz ar to palielinājās arī ikonu pieprasījums, kā arī parādījās iespējas atvērt ikonu gleznošanas darbnīcas.

1868. gadā Efims Frolovs pārcēlās no Čerņigovas guberņas uz Rēzekni, kur pirmo reizi Stacijas ielā Vasilija Afanasjeviča Vasilkova mājā atvēra ikonu gleznošanas darbnīcu. Darbnīca darbojās no 1868. līdz 1875. gadam (Никонов et al. 2022, 11), tur Efimijam ikonu gleznošanas arodā palīdzēja darboties trīs no viņa dēliem Gavriils, Tits, un Davids. 1875. gadā Frolovs uzaicināja strādāt “Tā Kunga apskaidrošanas” kapu draudzē Maskavā (Потапенко et al. 2009, 135), vēlāk brāļi Gavriils un Tits pasūtījumus sāka izpildīt arī Samāras un Kazaņas vecticībnieku draudzēm. “Tā kunga apskaidrošanas” kapu draudzē jaunajiem gleznotājiem bija lieliska iespēja iepazīties, ar Maskavas skolas ikonu glezniecības piemēriem, tā rezultātā Frolovi savā agrīnajā ikonu gleznošanas periodā aizguva šīs skolas 16. gs. ikonu stilistikās iezīmes. Frolovu glezniecības rokraksts šajā laikā vēl nebija noformējies, agrīnajās ikonās jūtami brāļu individuālie stila un sava kolorīta meklējumi. Eksperimentu rezultātā tika aizgūts Maskavas skolas raksturīgais kolorīts, kalnu modelējums, daži dekoratīvie paņēmieni apģērbu drapējumos. Jau šajā laikā brāļi guva pietiekoši plašu skatījumu uz ikonu glezniecību, tādēļ nav iespējams vērtēt viņu daiļrades attīstību, skatoties tikai uz viņu pēdējiem darbiem. 1879. gadā brāļi atgriezās Rēzeknē (Никонов et al. 2022, 17). Tiek pieņemts, ka šajā laikā savas darbnīcas ikonas viņi sāka apzīmēt ar ovālu zīmogu ar uzrakstu *Ikonopisnaja Masterskaja Bratje Frolovi* (ИКОНОПИС. МАСТЕР. БР. ФРОЛОВЫ), iededzināmu ikonas pamatnē. Visas ikonas, kas radītas brāļu darbnīcā, tika apzīmogotas ar vienu zīmogu, neizšķirot konkrētus māksliniekus. 1883. gadā vecticībniekiem tika dotas tiesības uzstādīt virsdurvju ikonas un krustus, atklāti noturēt dievkalpojumus un no jauna atvērt slēgtos lūgšanu namus, tomēr ēkas joprojām nedrīkstēja atgādināt tradicionālu kristīgo baznīcu (Ševkina 2010, 12). Pateicoties tam, Brāļu Frolovu darbnīcai pieauga pasūtījumu skaits, ikonas tika gleznotas ne tikai vietējiem Latvijas teritorijas dievnamiem, bet arī Igaunijas un Lietuvas vecticībnieku draudzēm. Lai spētu apmierināt pieaugošo pieprasījumu, darbnīcā sāka parādīties pirmie mācekļi, par to liecina paraksti uz zīmējumiem (proris) un ieraksti pasūtījumu grāmatā.

1884. gadā Jakovs Sofronovs no Tihedas ciema uzaicināja brāļus Titu un Gavriilu Frolovs uz Igauniju (Paaver 2020, 31). Tur brāļi atvēra savu ikonu gleznošanas darbnīcu un turpināja nodarboties ar glezniecību,

pasūtījumus pieņemot arī no Latvijas dievnamiem.

1892. gadā 20. novembrī, Gavriils Frolovs saņēma rakstisku aizliegumu nodarboties ar ikonu gleznošanu, kamēr nav saņēmis ikonu gleznošanas amatniecības kameras izsniegtu atļauju. Gavriils, lai būtu tiesīgs turpināt savu ikonu gleznošanas arodu, bija spiests iestāties ikonu gleznošanas palātā, sāka apgūt ikonu gleznošanu pie pareizticīgo ikonu gleznotāja Fjodora Ivanoviča Cepkova (Никонов *et al.* 2022, 17). Visticamāk, tieši šajā laikā Frolovu ikonām parādījās izteikta Mstjoras skolas ietekme, sāka ienākt Mstjorai raksturīgais kolorīts, izteikti satumšinatās krāsas, izteiksmīgs apģērbu un matu modelējuma grafiskums. Apģērbu modelējumā sāka izmantot ar berzti zeltu veiktu gleznojumu. Ikonām sāka parādīties nu jau stingras Frolovu darbnīcai raksturīgas stila iezīmes: izteiktas izstieptas figūras, apģērbu kolorīts, grafisks apģērbu modelējums ar izteikti lineāru izgaismojumu. Tāpat arī tikai Frolovu skolai raksturīgais seju modelējums, kas īpaši atšķiras acu un seju izteiksmēs. Interesanti ir tas, ka šī laika ikonas, nu jau ar stabilām Froloviem raksturīgajām nostādnēm un izteiktu Mstjoras skolas ietekmi, vēl joprojām tika apzīmogotas ar ovālu brāļu Frolovu zīmogu.

Visticamāk, ikonas ar apaļu zīmogu ar uzrakstu: *Gavriil Efimovič Frolov ikonopis* (ГАВРИИЛЪ ЕФИМОВИЧ ФРОЛОВ ИКОНОПИС) sāka apzīmogot tikai no 1894. gada, kad Gavriilam Frolovam Sanktpēterburgas amatniecības padome izsniedza ikonu gleznošanas meistara pakāpi apliecināšu dokumentu, kas deva iespēju brīvi un oficiāli nodarboties ar ikonu gleznošanu. Savu darbību Gavriils turpināja Igaunijas teritorijā Čudas ezera krastā, kur apmācīja arī vairākus savus mācekļus. Visas ikonas, kas tika gleznotas Gavriila Frolova darbnīcā, neskatoties uz to, vai tās glezvoja viņš pats, vai tās glezvoja viņa mācekļi, tika apzīmogotas ar vienu zīmogu. Tādēļ, salīdzinot Frolovu ikonas, mēs varam saskatīt gan visām kopīgas, gan krasi atšķirīgas iezīmes. Lai arī meistara darbnīca no 1886. gada bāzējās Rajušas sādžā, pasūtījumi tika veikti arī no Latvijas teritorijas, ap 1906. gadu tika gleznotas ikonas Rēzeknes kapu draudzei, tāpat arī Tiskādu draudzei. Bet pēdējais brauciens uz Rēzekni notika 1926. gadā, kad Gavriils Frolovs ieradās Rēzeknes kapu draudzē kopā ar savu mācekli Pimenu Sofronovu (Никонов *et al.* 2022, 36).

Ikonu izpēte

Izpētes laikā tika aplūkotas trīs ikonas, no dažādiem laika periodiem. Kā viena no senākajām pētījuma ietvaros aplūkotajām Frolovu darbnīcas ikonām ir altāra krusts “Kristus krustā sišana” izmērs 12,5 x 29 x 94 x 193 cm.

Astoņgalu krusts izgatavots no liepas koka. Krusta virspuses virsmu sagatavojot gleznošanai, izmantots smalks kokvilnas auduma palīmējums ar

zilgana toņa rakstu, tam virsū klāta krīta grunts ar želatīntipa līmes grunti divos slāņos, kurā ar asu priekšmetu ievilkts zīmējums. Aizmugures virsma apstrādāta ar pernicu, kas laika gaitā ietumsusi. Virsmā iededzināts ovāls, brāļu Frolovu darbnīcas zīmogs, tātad krusts datējams ar laika posmu no 1879. līdz 1894. gadam. Ņemot vērā, ka krusts ir gleznots, jau ar stabilām Frolovu darbnīcai raksturīgām glezniecības iezīmēm, kā arī ir jau skaidri nolasāmas Mstjoras skolai raksturīgās iezīmes, jāsecina, ka tas, visticamāk, ir gleznots jau ap 1892. gadu. Šāda veida ikonogrāfiju Gavriils Frolovs turpina aktīvi gleznot arī turpmākā jau savas privātās darbnīcas periodā, apzīmogojot to ar apaļu zīmogu.

Krusts gleznots senpareizticīgās ikonogrāfijas tradīcijās: Jēzus krustā sistis ar četrām naglām, divas rokās un divas kājās. Ikonā Jēzus figūra attēlota ar izteiktu proporciju pārspilējumu. Galva noliekta uz labo pusi un vērsta uz leju, Kristus acis aizvērtas. Pār labo plecu krīt viena matu cirta, bet pār kreiso divas, bārda sadalīta divās daļās. Sejas pantos jūtama formas apjoms ir veidots ar ļoti maigām pārejām, modelējums ir augsti profesionāls un attaisno mieru. Ķermenis un rokas ir apzināti pagarinātas, krūšu daļā veidojas viļņveidīgs izliekums, dekoratīvi iezīmētas ribas un vēdera dobums. Jēzus gurnautā parādās Frolovu darbnīcai raksturīgais grafiskums, kas tiek panākts ar gaismas laukumiem un balto līniju štrihojumu. Gurnauts gleznots zaļš, ar ļoti izteiktu baltinājumu, tādējādi radot asu formu, skaidri jūtam kontrastu starp ēnu un gaismu. Savukārt kas attiecas uz Kristus tēlu, tā forma ir modelēta ar mīkstu pāreju, krāsa ir vairāk izfleicēta, grafiskums parādās tikai matu un mazliet ribu modelējumā. Izgaismojuma līnijām, lai neradītu kontrastu ar pārējā ķermeņa krāsu, ir izmantots svina baltā un okera pigmenta savienojums. Kristus gar sāniem tiek attēlota švammīte un šķēps. Ar etiķi samitrinātu švammīti tika mitrinātas Jēzus lūpas, bet ar šķēpu pārliecinājās par Kristus nāvi.

Krusta augšdaļā redzams, tā sauktais “ne rokām darināts” Kristus tēls, jeb Jēzus sejas nospiedums uz liķauta. Mazliet zemāk divi lakatos raudoši eņģeļi, viens sarkanā otrā zaļā apģērbā, uz šķērskoka pie Kristus labās rokas attēlots mēness, pie kreisās rokas – saule, simbolizē Kristus krustā sišanas notikuma patiesumu.

Virš Kristus galvas uzraksts “Царь Славы”, liecina, ka krusts ir pasūtīts speciāli pomores virziena vecticībnieku lūgšanu namam. Zem rokām uzraksts “Кресту Твоему поклоняемся Владыко и Святое Воскресение твое славим”, gar nimbu uzraksts “Сын Божий”, lejā pie kājām “НИКА”, kas no grieķu valodas tulkojas kā uzvarētājs, bet uz krusta burti “МЛБР” jeb «место лобное рай бысть» un «ГТ» – «гора Голгофа».

Apakšdaļā uz pirmā šķērskoka, redzama tradicionāli gleznota arhitektūra gaiši sarkanos, rozā un zilganzaļos toņos, kas simbolizē

Jeruzalemi. Zem Kristus kājām attēlots Golgāta kalns, alā redzams Ādama galvaskauss, uz kura pil Kristus asinis, lai šķīstītu pirmā cilvēka grēkus.

Kā otrā ikona tika aplūkota “Jēzus Visuvaldītājs ar priekšstāvošajiem”, tās izmērs 115 x 95 cm. Ikona gleznata ar olas dzeltenuma temperu uz liepas koka pamatnes, kas sastāv no trīs savstarpēji salīmētiem dēļiem, ar diviem izvīzītiem caurbīdāmiem šķērskokiem. Dēļu virsmā iededzināts apaļš Gavriiļa Frolova zīmogs. Ikonas virspuse pārlīmēta ar blīva lina audekla palīmējumu, kuram pa virsu uzklāta balta krīta grunts ar želatīntipa saistvielu divos slāņos. Virspuses apmales raksturīgi vecticībnieku ikonām, uztaisītas ar paaugstinājumu (*kovčeg*). Ikona ir baznīcas īpašums līdz ar to datējama ar laika periodu no 1906. līdz 1926. gadam. Ikonas centrā attēlots tronī sēdošs Jēzus, rokās tur atvērtu evaņģēliju.

Kreisajā pusē skatoties no augšas attēlots Vasīlijs Lielais, Jānis Zeltamute, Georgs no Nazianzas, apustulis Jānis un apustulis Pēteri, blakus Jēzum – Dievmāte ar atvērtu rakstu rulli. Zemāk pie Kristus kājām attēloti Svētais Radoņežas Sergijs, blakus nometušies uz ceļiem, mocekļi Eifēmija un Zosima Soloveckis.

Raugoties no labās puses, pie Kristus kājām uz ceļiem stāv Savvatijs Soloveckis, blakus svētmocekļiem Paraskovja un Varlaāms Hutinskis, augstāk ar atvērtu rakstu rulli – Jānis Kristītājs, blakus svētmocekļiem Juris, apustulis Pāvels, svētais Nikolajs, pravietis Ilija un diakons Enfals.

Aiz trona attēloti erceņģeļi – Mihaēls – tumši zilā liturģiskajā apģērbā jeb dalmatikā un Gabriēls aveņkrāsas dalmatikā.

Tāpat kā iepriekšējā ikonā, arī šeit parādās izstiepta tēlu proporcija, tēli gleznoti ar maigākām gaismēnas pārejām, forma nolasās vairāk telpiska. Matu kontūrlīnija gleznata izmantojot kvēpu melno pigmentu, bet gaismas ievilkas ar okeri. Līnijām tiek veidotas pārejas no platākām uz tievākām, tās savienojot, veidojas krāsu laukumi. Izgaismojumi uz sejām gleznoti ļoti minimālistiski, tie ievilkti ar svina baltu krāsu. Līnijas ir tievas ar to palīdzību ir pastiprināti sejas panti. Jau iepriekš minētais Frolova darbnīcas grafiskums apģērbos parādās vairāk ēnas pusē, kur līnijas ir asas un šķautņainas. Frolova darbnīcai raksturīgais izgaismojums parādās uz Jēzus tēla apģērba. Ornamentāls grafiskums parādās apģērbos, kas gleznoti uz zeltīta pamata, ornamentu iekonturēti ar melnu līniju, radot izteiktāku kontrastu starp krāsu laukumiem un zeltu.

Tēliem ir Frolova darbnīcai raksturīgas sejas, kontrastainas matu cirtas. Tipisks Dievmātes un Jēzus sejas modelējums, izteiktas acis, ar konturētu augšējo plakstiņu un neuzkrītošu acu zilīti. Iepaļas deguna, lūpu un sejas vaibstu formas. Ikonai ir Frolova darbnīcai raksturīgais krāsas blīvums un izteiktais virsmas spīdums, kas saglabājas arī pēc lakas slāņa plānināšanas.

Ķīmiskās izpētes laikā tika noskaidrotas gruntī un krāsas slānī izmantotās saistvielas un atsevišķi izmantotie pigmenti. Secināts, ka apģērbu modelējumam izmantots sarkanais okeris, cinobra sarkanais un svina baltais. Zaļajiem apģērbiem izmantota zaļā zeme, zaļais ultramarīns un svina baltais. Pamatne gruntēta ar baltu grunts slāni, kas satur kalcija karbonātu un olbaltumvielu saistvielu – želatīntipa līmi. (Protokols Nr. 746/ 017).

Kā trešā tiek aplūkota neapzīmogota ikona “Svētās Dievmātes slavēšana”, izmērs 135,5 x 178,5 x 5 cm. Grāmatā “Иконописец Гавриил Ефимович Фролов” tiek atributēta kā Gavriiļa Frolova darbnīcas ikona. Šādam apgalvojumam nav skaidru pierādījumu, ja pieņemam, ka gan brāļu Frolovu darbnīcā, gan Gavriiļa Frolova darbnīcā tika apzīmogotas visas ikonas, tad šī ikona, visticamāk, jāattiecina uz kādu no Frolovu mācekļiem. Aplūkojot ikonas glezniecības stilistiku, jāsecina, ka tā gleznata diezgan vienkāršojot gan apģērbu modelējumu, gan sejas. Ikona noteikti nav attiecināma uz brāļu Frolovu darbnīcas periodu, tomēr nenoliedzami ir saskatāmas Gavriiļa Frolova darbnīcai raksturīgās iezīmes. Atbildot uz jautājumu kādēļ šī ikona nav apzīmogota uz doto brīdi nevar būt viennozīmīga, iespējams to ir gleznojis kāds no Gavriiļa Frolova mācekļiem, jo arī tehnoloģiski ir ļoti būtiskas sakritības, gan izmantoto materiālos, gan saglabātības pakāpē. Ikonai ir izteiktie Frolovu darbnīcām raksturīgie bojājumi, izteikts krakelūrs uz sejām un roku modelējuma, ko izraisījis liels krāsas un lakas slāņu spriegums, kā arī slikta athēzija ar irdenu saistvielas nepiesātinātu grunts slāni. Ticamākais ikonas datējums ir laika posms no 1892.-1926. gadam. Noteikt precīzāku ikonas radīšanas gadu uz doto brīdi nav iespējams.

Ikona gleznata uz koka pamatnes, kas sastāv no trīs savstarpēji salīmētiem liepas koka dēļiem, virsma ir ļoti taisna, ar diviem izvīzītiem caurbīdāmiem šķērskokiem. No virspuses ikona ir pārlīmēta ar lina audeklu, kas pārklāts ar balta krīta grunti divos slāņos. Virsmai apmales ir uztaisītas ar paaugstinājumu.

Centrā attēlota tronī sēdoša Dievmāte, apkārt loka formā izkārtoti svētie un apustuļi. Skatoties no augšas uz leju, labajā pusē stāv, pravietis Ecehiēls, kurš rokās tur slēgu vārtus, šķīstības simbolu. Zemāk redzams Svētais Jēkabs ar kāpnēm debesu un zemes savienošanai, tālāk Svētais Gideons ar aitādu – labās vēsts simbolu, pravietis Daniēls – ar kalnu, valstības simbolu. Pašā apakšā – pravietis Īzāks un Jeseja.

Kreisajā pusē skatoties no augšas: pravietis Avakūms, kas rokās tur kalnu; zemāk pravietis Jeremija un pravietis Ārons ar šķēpu, Dievmātes simbols; tad pravietis Mozus ar degošu krūmu; Izraēlas valdnieks ķēniņš Zālamans, kas rokās tur baznīcas modeli, jo viņš uzcēla pirmo Jeruzalemes templi, un ķēniņš Dāvids. Ikonas apakšdaļā pa vidu uz zemes stāv pareģis

Bileāms ar roku norāda uz Zvaigzni.

Figūras veidotas ar izteikti izstieptu proporciju. Apģērbs gleznots ēnās ieliekot tīru toni, gaismas puse iegūta, krāsai piejaucot klāt svina balto. Apģērba izgaismojuma vietas iezīmētas ar svina balto, tādējādi radot izteiktu grafiskumu. Gleznojuma tiek pielietotas tīras, izteiksmīgas krāsas, mati konturēti ar melnu līniju, gaismā veidojot svītrojumu ar svina balto, bet ēnā ar tumši brūnas krāsas toni. Matu līnijām ievērots viens līniju platums, kā arī ievērotas vienāda platuma atstarpes uz galu tās sašaurinot. Seju un roku modelējums ir salīdzinoši vienkāršs, tiek ieklāta ēna, vidējais tonis un gaisma, pa virsu liekot baltas izgaismojuma līnijas uz deguna, virs un zem uzacs līnijas, vaigiem un kakla. Izgaismojuma princips tiek atkārtots visiem tēliem, nedaudz niansējoties atkarībā no tēla ikonogrāfiskā kanona. Liela uzmanība pievērsta kroku drapējumam, ēnas pusē ieklātas pludinātas tumšākas līnijas, bet gaismā asas baltas, kopskatā radot grafisku iespaidu. Sejas gleznotas ar Frolovu darbnīcai raksturīgu acu modelējumu, toni ieklājot vienādu ar sejas ēnas toni. Acu zilīte no gaismas puses iekonturēta ar baltu no ēnas puses ar melna toņa krāsu. Acs plakstiņš no augšpusē iekonturēts ar melnu toni, bet no lejas saplūst ar sejas sankīru. Acis veidotas ļoti vienkārši, bet izteiksmīgi.

Ķīmiskajā izpētē noteikti atsevišķi pigmenti, fona gleznojuma izmantots Parīzes zilais pigments un svina baltais, bet apģērbiem sarkanais okers, cinobra sarkanais un svina baltais. Grunts slānim izmantots kalcija karbonāts ar olbaltumvielu un lipīdu saturošu saistvielu, kas liek secināt, ka ir izmantota želatīntipa līme ar olbaltuma piejaukumu, grunts slānis klāts trīs slāņos (Protokols Nr. 745/ 017).

Vairāku gadu gaitā veicot Frolovu ikonu izpēti, radās šādi secinājumi: Pamatnes Frolovu darbnīcas ikonām tika pasūtītas pie dažādiem galdniekiem, tām krasi atšķiras apstrādes veids, kā arī tika izmantotas atšķirīgas koksnes. Viena veida pamatnes ir ar izteiktu reljefu, ir palikuši vertikāli ieapaļa kalta radīti griezumi, otra tipa pamatnes ir izteikti gludas. Aizmugurējā virsma apstrādāta ar lineļļu, kas virsmai piedod tumši brūnu nokrāsu. Vecticībnieku ikonu pētnieks Jurijs Manuilovs, veicot ikonas pamatņu izpēti, nonāca pie secinājuma, ka agrākajām ikonu pamatnēm izmantots liepas un bērza koks, vēlākā darbnīcas pastāvēšanas laikā parādījās arī priedes koks. Dēļi savstarpēji ir salīmēti, un ikonām tiek ievietoti divi caurbīdāmi šķērskokī. No virspuses tehnoloģiski visām ikonām ticis izmantots audekla palīmējums – plāns līns vai kovilna. Sagatavojot pamatni gleznošanai, tika klāti vairāki grunts slāņi, divas līdz trīs kārtas, kas pēc tam tika slīpētas. Pēc grunts slāņa sagatavošanas uz ikonas ar asu priekšmetu gruntī ieskrāpēta zīmējuma kontūra, kas nolasāma ar neapbruņotu aci, un saglabājusies kā reljefs ikonas virsmā. Tālāk ar šķidru lazējošu olas dzeltenuma temperu, izmantojot sarkano okeru, ieklātas figūru un apģērba kontūras, kā arī virsma vietām pārklāta tikai ar plānu olbaltuma

slāni, acīmredzot, lai virsmā mazāk iesūktos temperas krāsa un krāsas slānis iegūtu spīdīgāku virsmu. Nākamajā slānī uzņests jau konkrētās detaļas ēnas tonis. Ādai izmantots zaļganbrūns tonis, kuram pa virsu tiek likta gaisma gaiši sarkanbrūnā tonī, izgaismojuma līnijās izmantojot okeri ar svina baltā pigmenta piejaukumu. Tāpat pakāpeniski modelēts apģērbs, pa virsu sarkanajam okerim liekot attiecīgā apģērba ēnas krāsu.

Runājot par zeltījuma izmantošanu, tad Frolovu darbnīcā nav bijusi izmantota viena noteikta metode, zeltījuma uzklāšanai. Katrai izpētītajai ikonai izmantotas atšķirīgas metodes – gan līmes tehnika uz baltas grunts, gan poliments un eļļas tehnika. Tāpat izmantoti dažāda tipa zelti – gan divpusējas sudraba-zelta lapiņas, gan plānas zelta lapiņas. Nobeigumā ikonas tika pārklātas ar eļļu saturošu laku.

Skatoties no ikonu saglabātības puses, visām ikonām raksturīga spīdīga gluda virsma, kas saglabājas arī pēc lakas plāninašanas. Tām raksturīgs smalks krāsas krakelūrs, ar izteiktu krāsas šķautniņu pacelšanos uz augšu. Jāsecina, ka šāda Frolovu ikonu īpatnība saistīta ar glezniecības tehnoloģiju, grunts slānim pievienota pārāk mazas koncentrācijas želatīntipa līme, tāpēc tā ir izteikti sausa un drūpoša, bet glezniecībā ir izmantota tempera ar pārāk koncentrētu olas dzeltenuma saistvielu, kas krāsas slānī rada ļoti lielu spriegumu un raksturīgo gludo, spožo virsmu. Atšķirīgo spriegumu dēļ darbnīcas ikonām izveidojas raksturīgais krakelūrs.

Senpareizticīgās baznīcas šķelšanās rezultātā Latvijas teritorijā ienāca lieliski ikonu gleznotāji, kuru pēcteči ir radījuši nenovērtējumu māklas pieminekļu mantojumu Latvijas vecticībnieku lūgšanu namos. Latvijas ikonu meistaru mācekļi ir slaveni ne tikai Latvijā, bet arī ārpus robežām, Igaunijā, Lietuvā, Serbijā un pat Parīzē un ASV.

Bibliogrāfija

Literatūra:

Зенковский, С. А. (1995) Русское старообрядчество. Москва: “Церков”, 205. lpp.

Žilko, A., Mekšs, E. (1997) Старообрядчество в Латвии // Revue des Etudes Slaves tome 69. Paris: 73.–88. lpp

Потащенко, Г., Коницкая Е., Морозова Н. (2009) Культура староверов стран Балтии и Польши: исследования и альбом, Vilniaus universitetas: Kronta 455. lpp.

Zimova, Z. (2015) Jēkabpils vesticībnieki. Cilvēki. Gadi. Notikumi. XIX-XXI, Rīga, 235. lpp.

Радишков, И. (2018) Старообрядчество и церковный раскол, 210. lpp.

Эугениуш, И. (2019) Из истории старообрядчества на польских землях XII-XX вв. Москва: издательский дом ЯСК, 312. lpp.

Paaver, M. L., (2020) Pīmen Sofronov ikoonimaalija Rajalt, UAB: “Petro ofsetas”, 31. lpp.

Мари-Лийс Паавер, Владимир Никонов, Григорий Потошенко (2022) Иконописец Гавриил Ефимович Фролов, Rēzekne: “Latgales druka”, 17. lpp.

Raksti:

Ševkina, G. (2010/13) Vesticībnieku sakrālā arhitektūra Austrumlatvijas pilsētās // *Mākslas vēsture un teorija* Nr. 13, 12. lpp.

Restaurācijas pases:

Šļakota, L. (2017) Kristus krustā // *Restaurācijas pase*, 5. lpp.

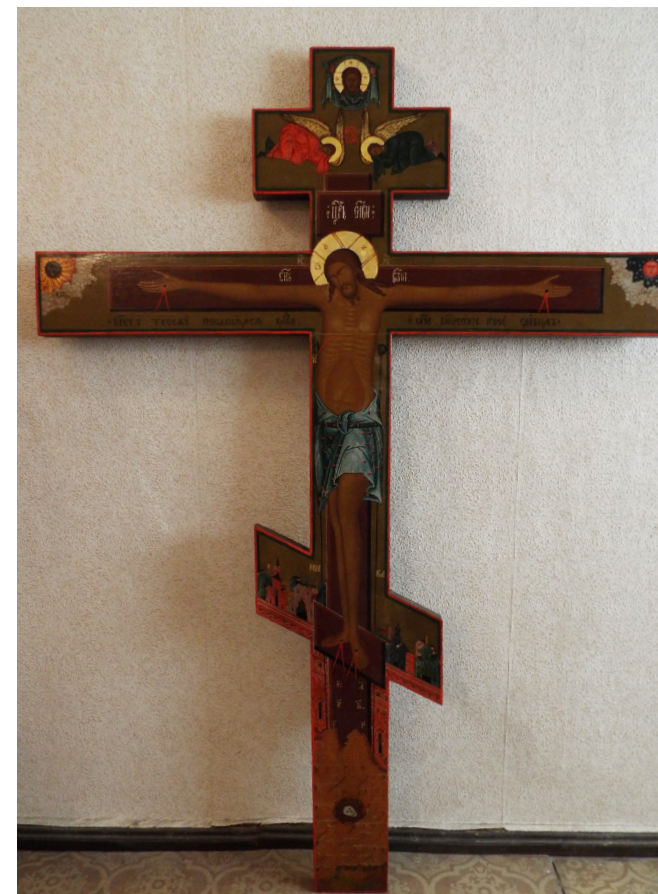
Šļakota, L. (2017) Visuvaldnieks tronī // *Restaurācijas pase*, 6. lpp.

Šļakota, L. (2018) Vissvētās jaunavas Marijas godināšana // *Restaurācijas pase*, 5. lpp.

Kīmisko analīžu protokoli:

Indra Tuņa (2017) Protokols Nr. 746/ 017. 1. lpp.

Indra Tuņa (2017) Protokols Nr. 745/ 017. 1. lpp.



1. att. Krusts “Kristus krustā sišana”.



2. att. Ikona “Jēzus Visuvalditājs ar priekšstāvošajiem”.



3. att. Ikona “Svētās Dievmātes slavēšana”.

Editors' note: As the different referencing systems used by the individual contributors to the bilingual volume are internally consistent, we have refrained from altering them in order to render them uniform. The only exception is the article by Angelos Floros and Vasilis Alexandrou, who have not provided any bibliography at all. In this case, we have compiled the bibliography ourselves, which accounts for its incompleteness.



Kalpaka bulvāris 13, Rīga,
LV-1050, Latvia

www.lma.lv
www.lma.lv/en/academy/study-programmes-1/doctoral-studies

E-mail: info@lma.lv
doktorantura@lma.lv
Phone: +371 67332202

