

Daiga  
Latvian  
Grantina  
Pavilion

La Biennale di Venezia

58. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte  
Partecipazioni Nazionali

Saulo  
58th  
Biennale

International  
di

Art  
Venezia  
Exhibition



# Valentinas Klimašauskas

## On Radical Openness

## Par radikālu atvērtību

As you have already entered this decentred and decentring landscape, let's begin an argument – one which we can continue throughout this text – on the subject of whether or not *Saules Suns* embodies a certain condition of change, or whether or not it possesses transformative powers. Decentred by this condition, let's pass through various mediums and fields, from painting to quantum physics and cinema, before returning to the very special state of this installation.

If you need a reason to follow this method, you could consider the fact that content, form and meaning are all interwoven in Daiga Grantina's installation. Further reasons might be the installation's openness to multiple interpretations and its resistance to singular paths. Take for example its title, *Saules Suns*, which must not be pronounced.<sup>1</sup> To pronounce it, to read it aloud, would be to choose a path, to decide the narrative. And although the interlinking of form and content may seem to preclude any better structured dissection, it also allows us to start from seemingly anywhere and to still arrive at our destination.<sup>2</sup>

In addressing the title, *Saules Suns*, let's start with its most elusive connotation – that of light, or “pure information”,<sup>3</sup> which appears as both a big-mouthed messenger and a message in itself. It's no accident that stories of the world coming into being often start with mentions of light, with calling upon light – moving away from the darkness, from the

Tā kā esat jau ienākuši šajā decentrētajā un decentrējošajā ainavā, izvirzīsim apgalvojumu – apgalvojumu, kuru mēs uzturēsim visā tālākajā tekstā, – par to, vai “*Saules Suns*” vēsta par kādu noteiktu pārmaiņu stāvokli, kā arī – vai tam piemīt transformatīvs spēks. Šī stāvokļa decentrēti, dosimies cauri dažādiem medijiem un jomām, sākot no glezniecības līdz kvantu fizikai un kino, lai pēc tam atgrieztos pie šīs instalācijas īpašā stāvokļa.

Ja jums nepieciešams pamatojums šādas metodes izvēlei, iespējams, varētu būt noderīgi paturēt prātā, ka Daigas Grantiņas instalācijā saturs, forma un nozīme ir savijušies kopā. Citi iemesli varētu būt instalācijas atvērtība vairākām interpretācijām un pretestība vienam noteiktam ceļam tai cauri. Piemēram, tās nosaukums “*Saules Suns*”, kuru nedrīkst izrunāt.<sup>1</sup> To izrunāt, izlasīt skaļi nozīmētu izvēlēties ceļu, interpretēt naratīvu. Lai gan šī formas un satura sasaiste šķietami varētu nepieļaut strukturētāku analīzi, tā ļauj mums sākt ceļu šķietami no jebkurienes, taču beigās tomēr nonākt galamērķī.<sup>2</sup>

Pievēršoties nosaukumam “*Saules Suns*”, sāksim no tā netveramākās daļas – gaismas, “tīrās informācijas”,<sup>3</sup> kura var parādīties gan kā balamutīgs ziņnesis, gan kā pati ziņa. Nav sagadīšanās, ka stāsti par pasaules rašanos bieži vien sākas ar gaismas pieminēšanu, gaismas piesaukšanu, attālināšanos no tumsas, tukšuma, pagātnes. Tomēr šī jaunā, spožā pasaule, šī pasaule, kura mostas,

<sup>1</sup> As in “He-Who-Must-Not-Be-Named”, a phrase used to refer to the fictional antagonist Lord Voldemort in the Harry Potter books by J.K. Rowling.

<sup>2</sup> One may even be reminded of Claire Bishop, who, writing on installation art in general, reassures us that “what installation is offering to us is an experience of centring and decentring: work that insists on our centred presence in order then to subject us to an experience of decentring.” (Claire Bishop, *Installation Art: A critical history*. London: Tate Publishing. 2010. P.130).

<sup>3</sup> To quote Marshall McLuhan.

<sup>1</sup> Kā frāzē “Pats-Zini-Kas”, kas lietota, lai atsauktos uz izdomāto varoni Lordu Voldemortu Dž. K. Roulingas grāmatu sērijā par Hariju Poteru.

<sup>2</sup> Var atcerēties arī Klēru Bišopu, kura, rakstot par instalāciju mākslu kopumā, mūs iedrošina, sakot, ka “tas, ko mums piedāvā instalācijas, ir centrēšanas un decentrēšanas pieredze: tas ir darbs, kas uzstāj uz mūsu centrēto klātbūtni ar mērķi vēlāk mūs pakļaut decentrēšanas pieredzei.” (Claire Bishop, *Installation Art: A critical history*. London: Tate Publishing. 2010. P. 130).

<sup>3</sup> Cītējot Māršalu Makluenu.

void, from the past. However, this bright new world, this awakening world, is still not the world we know. It's not ours; it never was or will be ours. It is the world pregnant with transformation, awakening and becoming: a pre-articulated, prenatal, unconscious, abject world. One may ask: *What – and where exactly – is this space? Is it the mythological reality of Genesis on the first day of creation, or perhaps a month after the Big Bang? Or is it the reality of our unconsciousness, of the dream in which we are immersed before we are re-created, each morning, a second before the alarm clock rings?*

Depictions of scenes of this sort are not uncommon in the history of painting. Take, for example, *Composition* (1903), an early painting by the Lithuanian symbolist painter Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). The simplest and most reductionist interpretation of this work would be that it represents an antagonistic conception of the world in a manner characteristic of the Art Nouveau period, promoting binary oppositions such as light vs. darkness, primordial male vs. celestial female, etc. However, on closer inspection it becomes obvious that the painting is more sophisticated than that. And indeed, within symbolist depiction, anything should be possible. In this painting, two rows of fairy-like cloud-women meet in the middle of the painting, where they hold a sun above a gap in a green-brownish forest wall (together with the sun they seem to form a bridge). Below the gap we see some sort of mythological creature that looks like Gollum from *The Lord of the Rings*. This figure, who is almost in a foetal pose, seems to have its right hand stretched out in greeting.<sup>4</sup> Notice how the surreal creature's round, bluish eyes borrow the colour of sky, and how the red of its flesh seems reminiscent of the colours of dawn and sunset.

<sup>4</sup> Salutation is, in general, one of Čiurlionis' favourite topics, as can be seen in his painting *Greeting the Sun* (1906–08) and many others.

joprojām nav tā pasaule, kuru mēs pazīstam; tā nav mūsu, nekad nav bijusi un nebūs mūsu, jo tā ir pasaule, kas pilna transformācijas, atmošanās un kļūšanas par kaut ko. Tā ir vārdos vēl neizteikta, nedzimisī, bezapziņas un objekta pasaule. Varētu vaicāt: kas – un kur tieši – ir šī telpa? Vai tā ir Bībeles mitoloģiskā realitāte pirmajā radīšanas dienā vai varbūt mēnesi pēc Lielā sprādziena? Vai arī tā ir mūsu bezapziņas realitāte, sapņa realitāte, kurā iegrimstam, pirms topam pārradīti ik rītu, sekundi, pirms zvana modinātājs?

Glezniecības mediji var mums palīdzēt iztēloties, sākt runāt par šo ainu. Piemēram, lietuviešu simbolisma gleznotāja Mikaloja Konstantīna Čurļoņa (1875–1911) agrīnā glezna “Kompozīcija” (1903). Šī darba vienkāršākā interpretācija būtu, ka tas attēlo antagonistisko pasauli, kāda tā bija raksturīga visnotaļ simbolistiskajam jūgendstilam: gaisma pret tumsu, pirmējā vīrišķība pret debesu sievišķību utt. Tomēr, paraugoties tuvāk, kļūst acīmredzams, ka glezna ir sarežģītāka. Piemēram, tā ietver ļoti īpaša notikuma iespējamību. Gleznas vidū satiekas divas rindas fejām līdzīgu mākoņsieviešu, kuras tur sauli virs plaisas zaļganbrūnā meža sienā (kopā ar sauli tās šķiet veidojam tiltu). Zem plaisas mēs redzam kādu mitoloģisku radību, kas atgādina Golumu no “Gredzenu pavēlnieka”. Šis tēls, kurš ieņēmis gandrīz vai embrija pozu, šķietami ir pastiepis savu labo roku sveicienam.<sup>4</sup> Pievērsiet uzmanību tam, ka sirreālā tēla zilganās acis aizguvušas debesu krāsu un ka tā sarkanīgā miesa šķietami atgādina

<sup>4</sup> Sveiciens ir viena no Čurļoņa mīļākajām tēmām, kā redzams gleznā “Sveicinot sauli” (1906–08) un citos darbos.

And notice how its mouth – we will mention a few more mouths later – is open as if it is saying something (a greeting?). Its long red tongue is dripping with white cloudy substance, as if its mouth is watering – or perhaps even as if it has been eating cloud-women.

The presence of the mythological creature in *Composition* lends it something of a celebratory mood, especially when it is compared with *Saturn Devouring His Sons* (1819–23) by Francisco Goya (1746–1828). According to the traditional interpretation, Goya's painting depicts the Greek myth of Titan Cronus, who, fearing that he will be overthrown by one of his children, eats each of them as they are born. The painting belongs to Goya's series of “Black Paintings” – hence the black background and the deadly black of Saturn's mouth. It is clearly a painting of a disaster, of an end: Saturn is literally pushing his son's body into his black mouth, from which nothing can be born. It is an act that produces no descendants, no continuity – an act that can only maintain the deadly status quo. Čiurlionis' painting is clearly the antithesis of this black painting. His painting is about the daily celebratory act of greeting the sun. Greetings and openness are the most important tropes in *Composition*: one row of cloud-women salutes the other while together they hold the sun, and the creature greets us, invites us, as viewers, to participate in the act of creation.

Let's compare *Composition* with *The Sun* (1909) – a less figurative but still very symbolist mural painting by Edvard Munch (1863–1944). Both paintings are symmetrically structured, with suns as their central symbolical and compositional elements. The sun and its light were

rītausmas un saulrieta krāsas. Pievērsiet uzmanību arī tam, kā tā mute – vēlāk mēs minēsim vēl dažas mutes – ir pavēta tā, it kā kaut ko sacītu (sveiciena vārdus?). No tā garās, sarkanās mēles pil balta, mākoņaina viela, it kā mute ūdeņotu – vai varbūt pat itin kā tā būtu ēdusi mākoņsievietes?

Gleznas daļa ar šo mitoloģisko radību nosaka “Kompozīcijas” drīzāk svinīgo noskaņu, jo īpaši salīdzinājumā ar Fransisko Goijas (1746–1828) darbu “Saturns aprij savus dēlus” (1819–1823). Saskaņā ar tradicionālo interpretāciju šī glezna attēlo grieķu mītu par titānu Kronu, kurš, baidīdamies, ka viņu gāzīs kāds no viņa bērniem, aprij katru no tiem uzreiz pēc dzimšanas. Šī glezna ir viena no Goijas “Melno gleznojumu” sērijas – tādēļ arī tās melnais fons un Saturna mutes nāvējošais melnums. Tā acīmredzami ir nelaiimes, beigu glezna, jo Saturns burtiski grūž dēla augumu savas mutes melnumā, no kura nekas nevar dzimt. Tā ir darbība, kas nerada pēcnācējus, pēctecību un var vien uzturēt nāvējošo *status quo*. Čurļoņa glezna acīmredzami ir šī melnā gleznojuma pretmets. Tā vēsta par ikdienas svinīgo saules sveicināšanas aktu. Sveicieni un atvērtība ir vissvarīgākie izteiksmes līdzekļi “Kompozīcijā”: viena mākoņsieviešu rinda sveicina otru, kopā turot sauli, un neviennozīmīgā izskata radība mūs sveicina, aicina kā skatītājiem piedalīties radīšanas aktā.

Salīdzināsim “Kompozīciju” ar mazāk figurālu, bet joprojām ļoti simbolistisku Edvarda Munka (1863–1944) gleznu “Sauce” (1909). Abas gleznas ir veidotas simetriski, ar saulēm kā to centrālajiem simboliskajiem un kompozicionālajiem elementiem. Saule un tās gaisma dažādu iemeslu dēļ bija ļoti nozīmīga tālaika gleznotājiem, tostarp pašas gaismas gleznieciskās dabas dēļ (kā tā nemitīgi maina savu krāsu, pārradot ainavu, utt.) un tās simbolisma (dzīvību sniedzošās vitalitātes utt.) dēļ. Būtiskais šajās gleznās saistībā ar Grantiņas

very important for the painters of the period for many different reasons, including the painterly nature of light itself (how light constantly changes its colours while recreating the landscape, etc.) and its symbolism (of life-giving vitality, etc.). What is really important in these paintings in relation to Grantina's installation is that both paintings represent special constellations. In each, there is this very important set of relations between the sun, the rays it casts, and the landscape – which can be read as a sort of mould. Both paintings depict scenes of creation that may be compared variously, from a sculptural point of view, to a celestial furnace (given the bright light and red heat of the sun), a heavenly womb (compare their compositions to that of *The Origin of the World* (1866) by Gustave Courbet (1819–1877)), or a mouth that is about to talk, to announce, to transform the world into *Logos*, into knowledge and discourse. In *Composition*, it is the sun, the sky, and the rows of cloud-women above the forest-bridge and its gap that together function as a mould. In *The Sun*, it is the sun, the sea and the surrounding hills at the edges that stand for a furnace. These paintings clearly reveal the life-giving, sculptural nature of both the process of creation in general and the process of the creation of the world in particular. A process of casting and moulding is obviously present in *Saules Suns*, in its sculptural details and overall composition, and this links the sun-centred paintings with the installation, which, with its multiple suns and multiple light projections, may be seen to be superimposing multiple art historical references. The installation also,

instalāciju ir tas, ka tās abas attēlo īpašu elementu novietojumu. Pastāv šī ļoti būtiskā saikne starp sauli, tās mesto staru un ainavu kā sava veida šablonu pa vidu. Abas gleznas attēlo radīšanas ainas, kuras no tēlnieciskā skatpunkta var salīdzināt gan ar debesu kurtuvi (ņemot vērā saules spilgtu gaismu un sarkano svelmi), gan debešķīgu dzemdi (salīdziniet to kompozīcijas ar Gistava Kurbē (1819–1877) gleznu “Pasaules sākums” (1866) kompozīciju), gan arī muti, kas grasās runāt, paziņot, pārveidot pasauli par *Logos*, zināšanām un diskursu. Gleznā “Kompozīcija” tā ir saule, debesis un to apņemošās mākoņsieviešu rindas virs meža-tilta un tajā esošās plaisas, kas kopā kalpo par šablonu. Gleznā “Saule” tā ir saule, jūra un to ietverošie kalni gar malām, no kā veidojas kurtuve. Tādējādi šīs gleznas skaidri atklāj gan vispārēja radīšanas procesa, gan pasaules radīšanas procesa dzīvību sniedošo tēlniecisko dabu. Atliešanas un veidošanas process nenoliedzami ir klātesošs darbā “Saules Suns”, tā tēlnieciskajās detaļās un vispārējā kompozīcijā, un tas sasaista šīs ap sauli centrētās gleznas ar instalāciju, kura, var šķist, ar savām vairākām saulēm un vairākām gaismas projekcijām citu citai pāri klāj vairākas atsauces uz mākslas vēsturi. Tomēr šī instalācija darbojas arī patstāvīgi kā vieta, kur formēt, veidot, iespiest un varbūt pat laist pasaulē jaunus materiālus, formas, interpretācijas un konstelācijas – varbūt pat jaunus izplatījumus.

Pievērsīsimies šīs pasaules fizikālajam audumam. Kompozicionālā ziņā Munka “Saule” veidota no savstarpēji savienotiem stariem un krāsas laukumiem. Kas ir šīs realitātes *audums*? No kā šī

however, functions independently as a site for forming, sculpting, stamping and even giving birth to new materials, shapes, interpretations and constellations – perhaps even to new cosmoses.

Compositionally, Munch's *The Sun* is made of interconnected rays and fields of colour. What is the fabric of that reality? What is that world made from? Let's not forget that the year 1905 had been declared an *annus mirabilis*: Albert Einstein, who was 25 at the time, had in that year published four papers that substantially contributed to modern physics and changed our perceptions of space, time, mass, and energy. For the sake of better understanding the context, we can note that one of them was a paper on the photoelectric effect and the others were on Brownian motion, special relativity, and his famous formula of mass and energy equivalence. All of these papers were inspired by his contemplation of his surroundings and his imagination, and were produced without the use of sophisticated lab equipment. It took decades for the theories they contained to be finally acknowledged, but for the purposes of this essay this is the most important point: that it was by looking at the surrounding world, and at light in particular, that scientists sought to understand and interpret our physical reality.

Another example of this kind of scientific imagination might be found in Werner Heisenberg, who was also 25 when, sitting in one of Copenhagen's parks, in the dark (it was 1925, after all), he saw a figure repeatedly disappearing into the night only to reappear each time it passed a street lamp. He decided to use this image to try to explain the behaviour of electrons. What if – he suggested – they only became something, became visible, through interaction? And what if between one interaction and the next they had no precise position? In quantum mechanics, electrons don't always exist. They exist when they interact.

pasaule sastāv? Neaizmirsīsim, ka 1905. gads tika pasludināts par *annus mirabilis*: Alberts Einšteins, kam tobrīd bija 25 gadi, šajā gadā publicēja četrus pētījumus, kuri deva būtisku ieguldījumu mūsdienu fizikā un mainīja priekšstatus par telpu, laiku, masu un enerģiju. Lai labāk izprastu kontekstu, varam atzīmēt, ka viens no tiem bija pētījums par fotoelektrisko efektu, bet pārējie – par Brauna kustību, speciālo relativitāti un viena slaveno masas un enerģijas ekvivalences formulu. Visi šie pētījumi radās viņa apkārtnes vērojumu un iztēles rezultātā, neizmantojot sarežģītu laboratorijas tehniku. Pagāja gadu desmiti, līdz tajos ietvertās teorijas visbeidzot tika atzītas, tomēr šīs esejas vajadzībām visbūtiskākais ir, lūk, kas: tieši vērojot apkārtējo pasauli, un jo īpaši gaismu, zinātnieki strādāja, lai izprastu un interpretētu mūsu fizikālo pasauli.

Lūk, šādas zinātniskas iztēles piemērs. Arī Verneram Heizenbergam bija 25 gadi, kad viņš sēdēja tumsā kādā no Kopenhāģenas parkiem. Tas bija 1925. gads. Viņš redzēja figūru, kura, ejot gar laternām, atkārtoti pazuda tumsā un tad parādījās no jauna. Viņš izvēlējās šo ilustrāciju, lai mēģinātu izskaidrot elektronu dabu. Ja nu tie, viņš sprieda, kļūst par kaut ko, kļūst redzami tikai mijiedarbībā? Un ja nu starp vienu mijiedarbi un nākamo tiem nav precīzas atrašanās vietas? Kvantu mehānikā elektroni neeksistē nepārtraukti. Tie eksistē, kad atrodas mijiedarbībā. Tie materializējas, saduroties ar ko citu.<sup>5</sup> Šis ir ļoti saistošs piemērs, kas mums rāda, ka ļoti specifiskus zinātniskās iztēles mirkļus iespējams projicēt uz pasauli tās reālajā mērogā un – jo vairāk – ka mūsu ikdienas zināšanas var mums vēstīt par notikumiem subatomārajā vai kosmiskajā mērogā.

Mūsdienās zinām, ka fizikālās realitātes *audums* pieder kvantu

<sup>5</sup> Carlo Rovelli, “Reality is not what it seems. The journey to quantum gravity”. London: Penguin. 2017. P. 99.

They materialize when they collide with something else.<sup>5</sup> This is a very interesting example that reveals to us how very specific moments of scientific imagination may be projected onto the world at its real scale, and how our experience of the everyday might also relate to events taking place on subatomic or cosmic levels.

We know now that the fabric of physical reality belongs to quantum gravity. At the quantum scale, space is not continuous; it is woven from interconnected finite elements. Physical space is the fabric that results from the ceaseless swarming of this web of relations. Every cubic centimetre of space, and every second that passes, is the result of this dancing foam of extremely small quanta. The grains of quantum space are not in space, they are the space itself: they make space as threads of cotton make up a t-shirt.<sup>6</sup> This knowledge suggests various interpretations of the installation's materials and its space. It might lead us to focus on how space is created by the materials used within the installation and how the space changes depending on the scale at which you experience it. Perhaps even more importantly, it might help to explain why one should avoid singular interpretations or narratives of *Saules Suns*.

In considering methods of interpretation, we might recall the writing of Gertrude Stein. Stein's sentences are formed, much like the installation is, by assembling things (in her case, words) in unusual ways, creating different possibilities for both grammar and meaning. "A kind in glass and a cousin, a spectacle and

gravitācijai. Kvantu mērogā telpa nav nepārtraukta: tā savīta no galīga skaita savstarpēji saistītiem elementiem. Fizikālā telpa ir audums, kas veidojas no šī savstarpējo attiecību tīkla nemitīgas spietošanas. Katrs telpas kubikcentimetrs un katra paejošā sekunde veidojas no šo bezgalīgi mazo kvantu dejojošajām putām. Kvantu telpas *graudi* neatrodas telpā, tie ir pati telpa: tie veido telpu, tāpat kā kokvilnas diegi veido T kreklus.<sup>6</sup> Šie fakti rosina uz dažādām instalācijas materiālu un telpas interpretācijām. Tie mudina mūs koncentrēties uz to, kā telpa veidojas no šīs instalācijas materiāliem un kā šī telpa mainās atkarībā no mēroga, kurā to pieredzat. Un, varbūt pat būtiskāk, tie parāda, kādēļ darba "Saules Suns" kontekstā nevajadzētu veidot viennozīmīgas interpretācijas un naratīvus.

Apsverot interpretācijas metodes, varam atcerēties Ģertrūdes Stainas rakstīšanas stilu. Stainas teikumi veidoti līdzīgi instalācijai, apkopojot lietas (viņas gadījumā – vārdus) neierastos veidos, radot jaunas gramatikas un nozīmes iespējas. "Veids glāzē un brālēns, izrāde un nekā dīva, viena sāpināta krāsa un sakārtojums sistēmā norādīšanai. Tas viss un ne parasti, ne nesakārtoti ne līdzība. Atšķirība izplešas."<sup>7</sup> Šāda metodoloģija paver jaunas interpretācijas iespējas, vienlaikus ļaujot mums lasīt teikumus, tos pārsmērīgi neanalizējot. Šī struktūra vairs nav simboliska; tas var šķist nejauši, tomēr reizē arī nav. Tas rada

nothing strange a single hurt colour and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading."<sup>7</sup> Such a method opens up new possibilities of interpretation but also allows us to read sentences without overanalysing them. The structure is no longer symbolic; this may seem accidental but it is not. It creates a very open situation in which something new and undefined can take place.

Another way to read *Saules Suns* is within the context of film and cinema. While studying at the Vienna Art Academy, Daiga Grantina worked with experimental film, and after her studies she "began to work with the projection space itself – the space between the projector and the surface of the wall or screen on which the light lands."<sup>8</sup> The way that Grantina treats the installation space may also be compared with Andre Bazin's (1918–1958) vision in his book *What is Cinema?*:

The outer edges of the screen are not, as the technical jargon would seem to imply, the frame of the film image. They are the edges of a piece of masking that shows only a portion of reality. The picture frame polarizes space inwards. On the contrary, what the screen shows us seems to be part of something prolonged indefinitely into the universe.<sup>9</sup> Like many of Grantina's previous works, *Saules Suns* should also be treated as a sort of projection space, a space for the process of materialising light, a prolonged cinematic space. While considering the transformational power of the installation, it is perhaps useful to introduce the term "radical closure"

ļoti atvērtu situāciju, kurā var notikt kas jauns un nedefinēts.

Vēl viens veids, kā uztvert "Saules Suns", būtu filmu un kino kontekstā. Studējot Vīnes Mākslas akadēmijā, Daiga Grantiņa darbojās eksperimentālo filmu jomā, un pēc studijām viņa "sāka strādāt ar pašu projekcijas telpu – atstarpī no projektora līdz vietai, kur gaismas saskaras ar sienas vai ekrāna virsmu."<sup>8</sup> Veids, kādā Grantiņa pieiet instalācijas telpai, varētu būt saistāms arī ar Andrē Bazēna (1918–1958) grāmatā "What is cinema?" [Kas ir kino?] pausto vīziju: "Ekrāna ārmaļas, kā šķietami izriet no tehniskā žargona, nav filmas attēla ietvars. Tās ir maskēšanas fragmenta ārmaļas, kas parāda tikai daļu realitātes. Attēla ietvars polarizē telpu uz iekšpusi. Tas, ko ekrāns mums rāda, šķiet daļa no kaut kā, kas bezgalīgi turpinās izplatījumā."<sup>9</sup>

Līdzīgi daudziem Grantiņas iepriekšējiem darbiem "Saules Suns" būtu jāuztver kā sava veida projekcijas telpa, gaismas materializēšanās process, laikā izvērstu kino telpa. Turpinot domāt par laikā izvērstu kino telpu un sirreālisma filmu ainu specifiku, kā arī vienlaikus paturēt prātā instalācijas transformējošo spēku, iespējams, varētu būt noderīgi ieviest terminu "radikāls noslēgums" tajā izpratnē, kurā to lieto filosofis Džalāls Tufiks (dz. 1962). Viņš raksta, ka radikāls noslēgums ir tāda "nevieta", kura ir "atrauta no vides, bet atvērta diagrammai (piemēram, Sarkanā istaba Deivida Linča filmā "Tvinpīka: Caur uguni" (1992)) vai citpasaulīgai citurienei, vai nekam (tam, uz ko atsaucas latīņu *ex nihilo*, no nekā)"<sup>10</sup>. "Umse se sak, iniz ut iav?"<sup>11</sup> Tas ir jautājums – apvērsts teikums –, kuru mazais cilvēks, kas pazīstams kā Vīrs no citurienes, uzdod aģentam Kūperam Sarkanās istabas realitātē, "radikāla noslēguma" telpā, kurā nav iespējams runāt tiešu valodu vai jebko droši zināt. Šī "radikālā noslēguma" telpa atrodas nemitīgā pārklāšanās sajaukuma stāvoklī, iespējams, atsaucoties uz

5 Carlo Rovelli, *Reality Is Not What It Seems: The Journey to Quantum Gravity*. London: Penguin. 2017. P.99.

6 Rovelli, *Reality Is Not What It Seems*. P.166–167.

6 *ibid.*, p. 166–167.

7 "A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt colour and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading." ('A Carafe, that is a Blind Glass', part of *Tender Buttons*, (1914)).

7 ('A Carafe, that is a Blind Glass', part of *Tender Buttons*, (1914)).

8 "Materializer of Light – Daiga Grantina". Interview with Odrija Fišere (18.10.2016). *Art Territory*: [www.artterritory.com/en/texts/interviews/6018-materializer\\_of\\_light\\_daiga\\_grantina/](http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/6018-materializer_of_light_daiga_grantina/)

9 8. Andre Bazin, *What is Cinema?*, Volume 1. P.166.

8 "Gaismas materializētāja Daiga Grantiņa". Intervija Odrijai Fišerei (07/10/2016), *Artterritory*: [www.artterritory.com/lv/teksti/intervijas/5991-gaismas\\_materializetaja\\_daiga\\_grantina](http://www.artterritory.com/lv/teksti/intervijas/5991-gaismas_materializetaja_daiga_grantina)

9 Andre Bazin, "What is Cinema?", Volume 1". P. 166.

10 Jalal Toufic "Over Sensitivity". P. 107

11 "Vai tu zini, kas es esmu?"

as it used by the philosopher Jalal Toufic (b. 1962). Toufic writes that radical closure is the “nonplace” that is “disconnected from the environment, but is open to the diagram (for example, the Red Room in David Lynch’s *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992)) or to an unworldly elsewhere or to nothing (the one referred to in the Latin *ex nihilo*, out of nothing).<sup>10</sup> “Ma I ohw wonk uoy od?”<sup>11</sup> This is the question – a reversed sentence – that a little man known as The Man from Another Place asks Agent Cooper within the reality of the Red Room, a “radical closure” space, in which you cannot speak directly or know anything for sure. This “radical closure” space is one of constant superposition, mixing references to various other spaces and times that are waiting to be activated – that will be activated by being entered, by being experienced. Similarly, the installation, which makes multiple references to the history of art, from Čiurlionis’ paintings to Eva Hesse’s (1936–70) sculptures and the Land Art masterpiece *Sun Tunnels* (1973–76) by Nancy Holt (1939–2014), also refers to the quantum fabric of t-shirts, an exoplanet’s scenery, Freudian dreams, Julia Kristeva’s (b. 1941) concept of the abject, and (though the list is far from finished) shipwrecks of spaceships – complete with alien cocoons.

In the same text on radical closure, Toufic quotes a conversation between Francis Bacon and David Sylvester.

Bacon: ‘When I made the Pope screaming, I didn’t want to do it in the way that I did it – I wanted to make the mouth, with the beauty of its colour and everything, look like

audzām citām telpām un laikiem, kuri gaida, lai tiktu aktivizēti, tajos ieejot, tos pieredzot. Šī instalācija, kas ietver vairākas atsauces uz mākslas vēsturi, no Čurļoņa gleznām līdz Evas Heses (1936–1970) skulptūrām un Nensijas Holtas (1939–2014) *Land Art* meistardarbam “Saules tuneļi” (*Sun Tunnels*, 1973–1976), līdzīgā veidā atsaucas arī uz T kreklus veidojošo kvantu audumu, eksoplanētas ainavu, freidiskiem sapņiem, Jūlijas Kristevas (dz. 1941) objekta jēdzienu un (lai gan uzskaitījums ne tuvu nav galā) avarējušiem kuģiem, un kosmosa kuģiem ar citplanētiešu kūniņām.

Šajā pašā tekstā par radikālo noslēgumu Tuņiks citē sarunu starp ģru gleznotāju Frānsisu Bēkonu (1909–1991) un britu mākslas kritiķi un kuratoru Deividu Silvestru.

Bēkons: “Kad taisīju “Pāvestu kliezienā”, es negribēju to darīt tā, kā to izdarīju, – es gribēju uztaisīt, lai mute ar visu savu krāsas skaistumu un pārējo izskatās kā kāds no tiem Monē saulrietiem vai kas tamlīdzīgs, nevis tikai kā kliezējošs pāvests. Ja es to darītu vēlreiz, kas, lūdzu Dievu, nekad nenotiks, es to taisītu kā Monē gleznās.”

Silvestrs: “Un nevis kā melno alu, kura īstenībā...”

Bēkons: “Jā, nevis kā melno alu.”<sup>12</sup>

Šeit es vēlētos izveidot analogiju. Varētu teikt, ka šī materializētas gaismas pilnā ainava ar savām trīs vai vairāk saulēm ir pirmēja radoša spēka pārplūde, tai piemīt arī transformējoša spēja pārsteigt, piedāvāt ko pavisam negaidītu un varbūt pat baisu. Ikkatrā dienā vai naktī šo instalāciju kaut uz mirkli var izjust kā kaut ko citu – lai gan, virspusēji raugoties, tā varētu šķist skaista kā Frānsisa Bēkona pieminētais Monē saulriets, tomēr jebkurā brīdī tā var pārvērsties

<sup>12</sup> David Sylvester, “The brutality of fact: interviews with Francis Bacon”. New York: Thames and Hudson, 1990. P. 72.

one of the sunsets or something of Monet, and not just the screaming Pope. If I did it again, which I hope to God I never will, I would make it like a Monet.’

Sylvester: ‘And not the black cavern which in fact...’

Bacon: ‘Yes, not the black cavern.’<sup>12</sup> I’d like to make analogy here. Just as this landscape, with its three or more suns, flooded with materialised light, might be said to be overflowing with primal generative power, it also retains a transformative power to surprise, to provide something completely unexpected and perhaps even scary. If only for a moment, there’s a chance the installation might be experienced on any given day or night as *something else*; although, superficially, it may seem as beautiful as the sunset by Monet that is mentioned by Francis Bacon, at any given moment it might turn into the mouth of the Pope, screaming, as it appears in Bacon’s painting.<sup>13</sup>

To finish, I’d like to reformulate the question “What is the nature of this transformative space?” as “How might this space, in our uneasy times, transform the world?”. How might this decentred landscape – a non-space of radical closure, a stimulating constellation, a positive hallucination, a gateless gate, or whatever you want to call it – activate an audience that is already experiencing global warming and a sixth mass extinction, and that has been threatened with nuclear winter, among other ecological and political catastrophes?

My hope is it will become an example of “radical openness” that will help to regenerate our understandings of the stories we tell about ourselves and the world we live in.

<sup>12</sup> David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson. P.72.

<sup>13</sup> Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X (1953)

par pāvesta muti kliezienā, gluži kā Bēkona gleznā<sup>13</sup>.

Noslēgumā es vēlētos pārformulēt neatbildēto jautājumu “Kas ir šī īpašā transformatīvā telpa, par kuru mēs runājam?” par “Kā mūsu sarežģītajā laikā šī telpa varētu pārveidot pasauli?”. Kā šī decentrētā ainava – radikāla noslēguma nevieta, stimulējošs zvaigznājs, pozitīva halucinācija, vārti bez vārtiem, sauciet, kā vēlaties, – varētu aktivizēt skatītājus, kuri jau piedzīvo globālo sasīšanu un sesto izmiršanu un ir pakļauti kodolziemas un citu ekoloģisku un politisku katastrofu draudiem?

Es ceru, ka tā kļūs par “radikālas atvērtības” paraugu, kas palīdzēs atjaunot mūsu izpratni par stāstiem, kurus stāstām par sevi un pasauli, kurā dzīvojam.

<sup>10</sup> Jalal Toufic, *Over-Sensitivity*. P.107

<sup>11</sup> “Do you know who I am?”

<sup>13</sup> “Studija pēc Velaskesa Pāvesta Inocenta X portreta” (1953).

Daiga Grantiņa

The  
resemblance

Līdzība





Gravimetric and volumetric won't measure  
the hormonal density

Neither the mixing ratio to release pleasure

Figurals of emotion

Digest Templates

Digest also Style into an event



Discontinuity of space  
Modular for further becomings

Chaque objet crée son espace infini :  
Aureola  
Box  
Dams in shape of color

Confrontation  
Sliding by in constellations  
integrate sometimes to tension  
Making  
apart  
a looser mesh  
crossing over  
becoming undone  
fenêtre



The resemblance  
of words  
to the most vulnerable of flower machines

Assembled  
in a loop-scape  
necklace

SsSs

A note book filled with looping lines

Exercise with an endless seam  
before writing

The snail reads: "Although  
changed, I arise the same"

One can't get enough air into the curves  
for rotation to be used as a contact tool

The suns passage from one to the other  
the allover mold experience  
taking a bath

Reaching half way into imagination  
half way into the periphery of the tactile world



Several suns  
on several screens  
on plates  
on planes out there

Disintergrated  
trust

Venetian window  
trust

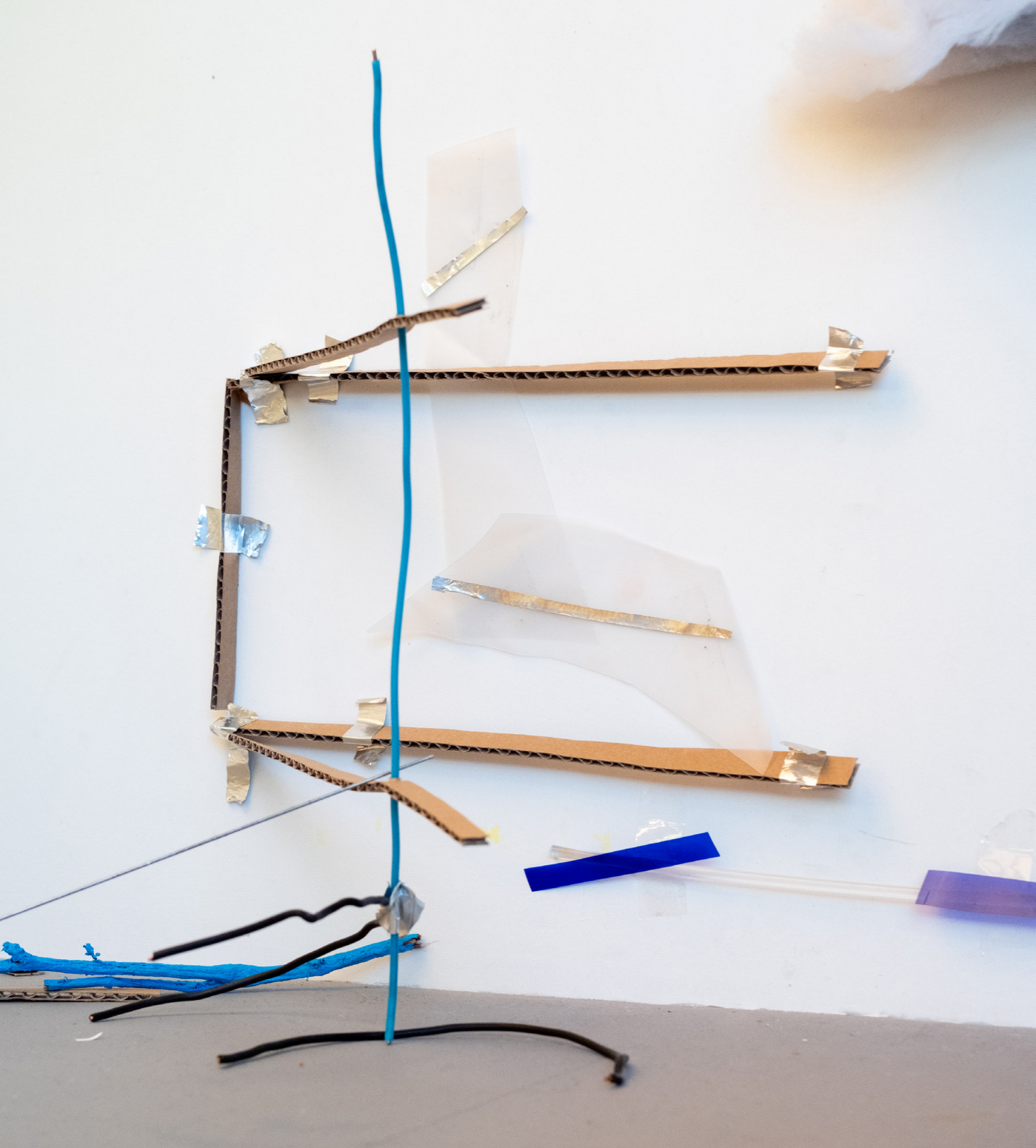
A-pear  
A-beginning can be feathered from the inside  
And Tissue  
swollen, puffed to roundness  
and cut to release

Loops + Ruffles = Ripples  
Measure density in ripples of affection  
Translate outwards  
the iridescent feeling  
into a pomade of embodiment

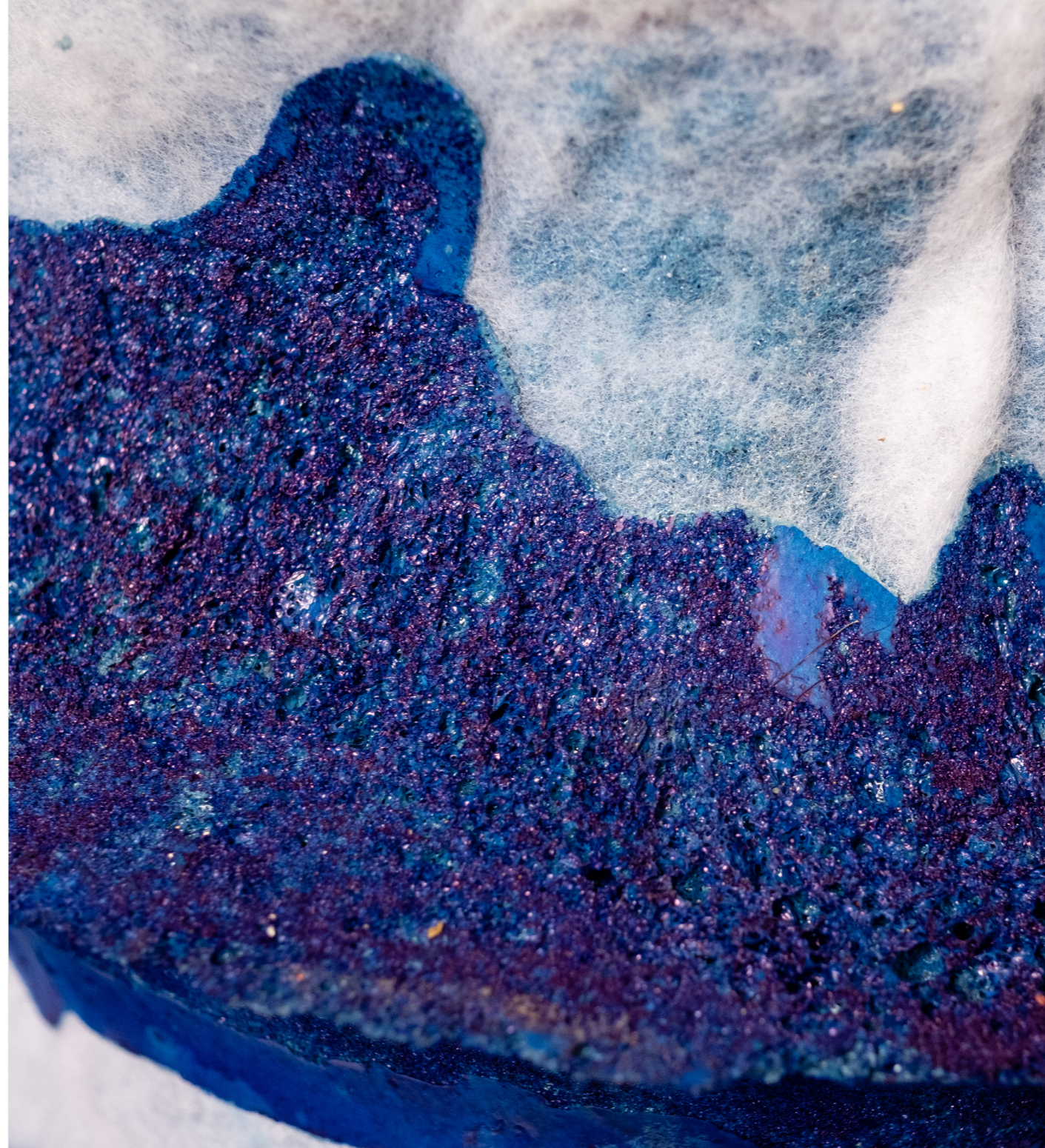
A breathing adventure  
Accordeon gasps in scattered compulsive  
signs and feathered from the inside

Meditation app / stalactites / pain management





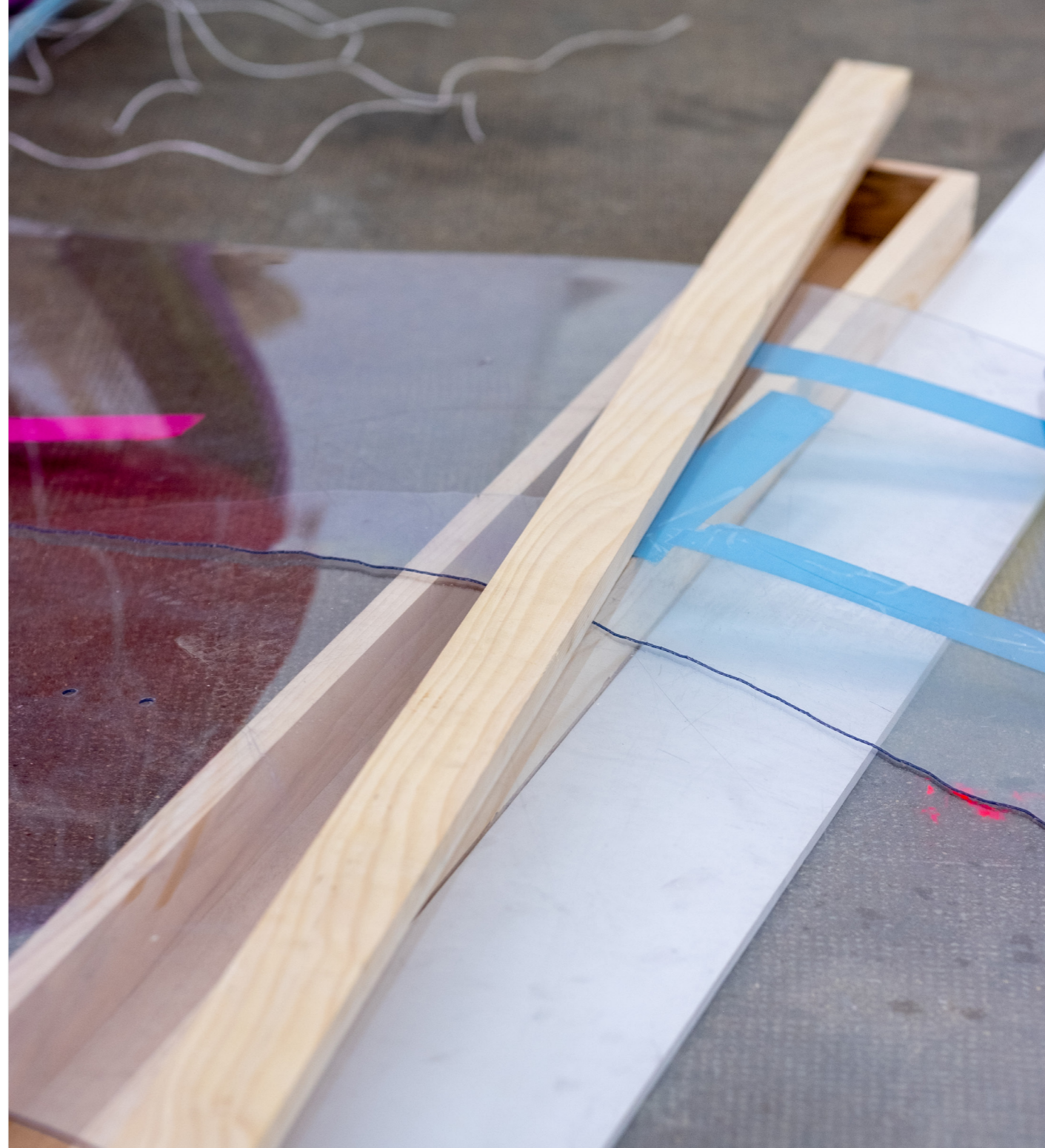
Godess  
Mold  
Meeting  
Meaning  
Making



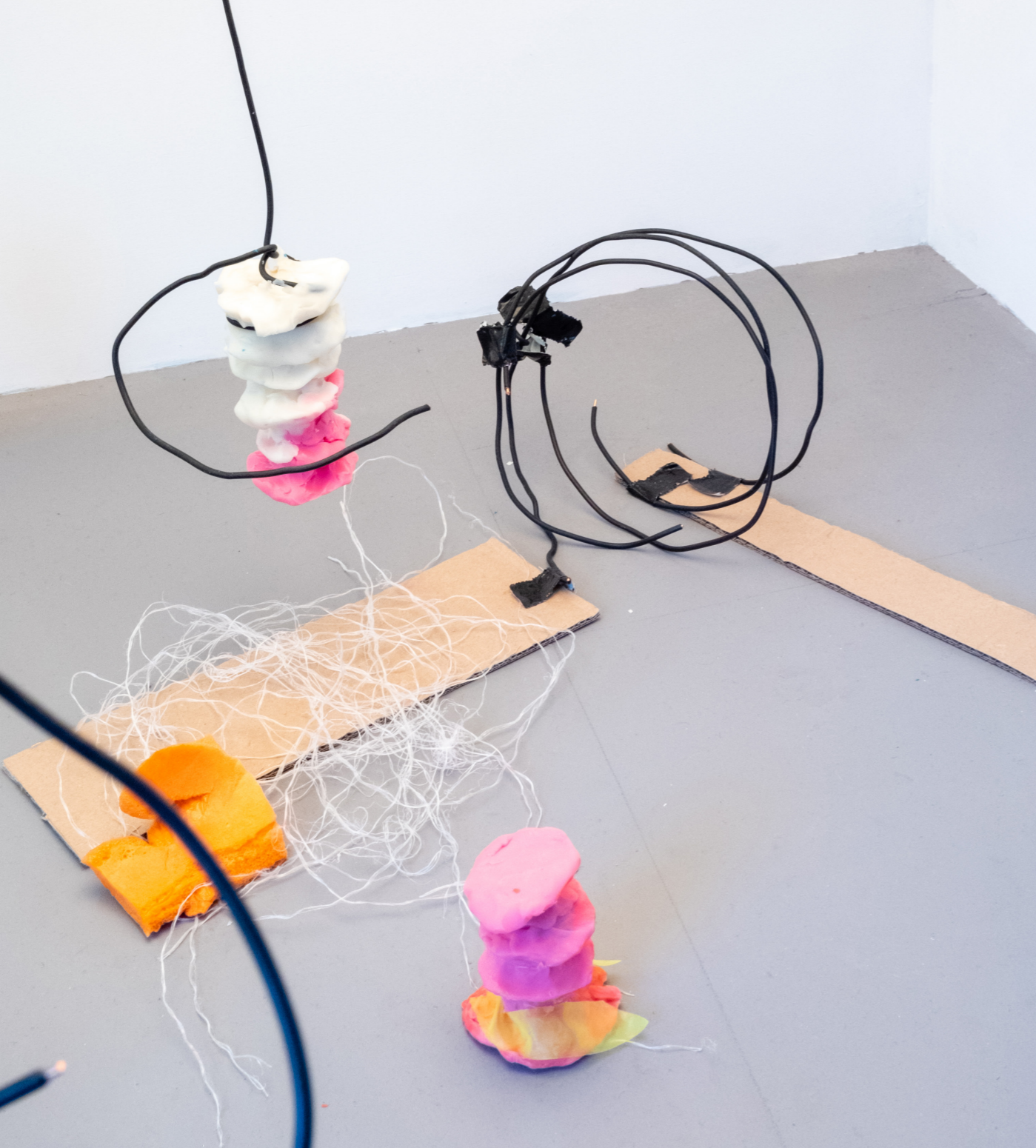
Discontinuity of space  
Modular for further becomings

Chaque objet crée son espace infini :  
Aureola  
Box  
Dams in shape of color

Confrontation  
Sliding by in constellations  
integrate sometimes to tension  
Making  
apart  
a looser mesh  
crossing over  
becoming undone  
fenêtre







Discontinuity of space  
Modular for further becomings

Chaque objet crée son espace infini :  
Aureola  
Box  
Dams in shape of color

Confrontation  
Sliding by in constellations  
integrate sometimes to tension  
Making  
apart  
a looser mesh  
crossing over  
becoming undone  
fenêtre



Discontinuity of space  
Modular for further becomings

Chaque objet crée son espace infini :  
Aureola  
Box  
Dams in shape of color

Confrontation  
Sliding by in constellations  
integrate sometimes to tension  
Making  
apart  
a looser mesh  
crossing over  
becoming undone  
fenêtre

# Inga Lāce

## From science fiction to weaving

## No zinātniskās fantastikas līdz aušanai

In the almost year-long process of becoming acquainted with the thought process behind, and the development and installation of, Daiga Grantina's *Saules Suns*, I couldn't help thinking about the sensorial houses that J.G. Ballard describes in one of the stories from his collection *Vermilion Sands*. These houses, located in the fictional resort town of the same name, are made to mirror and adapt to their inhabitants' moods.<sup>1</sup> They are sensitive, moulding themselves according to the emotions experienced by the people inhabiting them. Like sponges, they take it all in, from endless arguments and jealousy to affection and desires, only to later radiate it back to their current and even their future inhabitants. If an ordinary, happy couple lives in the house, it emanates happiness; however, if violence has taken place there, the house may either show fear or emit aggression towards the next inhabitants, digesting and forwarding the emotions it has absorbed. Consequently, the houses become extensions of their inhabitants. They continue to transmit the life stories of those who have lived there, even when these inhabitants are already long gone, by giving off traces of their previous encounters.

The houses are made from smartest materials available – such as *plastex*, a combination of plaster and latex – and thanks to their “sensorial cells”, they have an organic, almost living nature. They can modify themselves physically, wrapping themselves cosily around the bodies inhabiting them or breaking themselves apart on their heads. In Ballard's story, they

<sup>1</sup> *Vermilion Sands* is an imagined resort town and the name of a collection of science fiction short stories by J.G. Ballard, first published in 1971. The sensitive houses appear in the story *Thousand Dreams of Stellavista*, published in 1962.

Gandrīz gadu, kura laikā es pamazām iepazinos ar Daigas Grantiņas darbu “Saules Suns” pamatā esošo domāšanas procesu, kā arī šīs instalācijas attīstību un uzstādīšanu, es nespēju nedomāt par sensorajām mājām, kuras Dž. G. Ballards apraksta vienā no sava krājuma “*Vermilion Sands*” [Vermilionsendsa] stāstiem. Šīs mājas, kuras atrodas izdomātā kūrortpilsētā ar šādu pašu nosaukumu, radītas, lai atspoguļotu savu iemītnieku noskaņas un pielāgotos tām.<sup>1</sup> Tās spējīgas sajust tajās dzīvojošo cilvēku pārdzīvotās emocijas un pārveido sevi atkarībā no tām. Līdzīgi sūkļiem, tās iesūc itin visu – gan bezgalīgu strīdus un greizsirdību, gan pieķeršanos un alkas, lai vēlāk to raidītu atpakaļ saviem tagadējiem un arī nākotnes iemītniekiem. Ja mājā dzīvo parasts, laimīgs pāris, tā izstaro laimi; bet, ja tajā notikusi vardarbība, māja var gan izrādīt bailes, gan izstarot agresiju pret nākamajiem iemītniekiem, pārstrādājot un nododot tālāk tās emocijas, kuras saņēmusi. Tādējādi mājas kļūst par savu iemītnieku paplašinājumu. Tās turpina paust tajās dzīvojušo iemītnieku dzīvesstāstus arī tad, kad viņu pašu tur jau vairs nav, uzrādot savu iepriekšējo pieredzi nospiedumus.

Mājas veidotas no gudrākajiem pieejamajiem materiāliem – piemēram, *plasteksa*, *ģipša* un *lateksa* kombinācijas –, un, pateicoties savām “sensorajām šūnām”, tās ir organiskas, teju dzīvas. Tās spēj sevi fiziski pārveidot, mājīgi apritinoties ap ķermeņiem, kas tajās dzīvo, vai arī salūstot pret to galvām. Ballarda stāstā tās dēvētas par “psihotropajām” (PT) mājām. “Uz pirmajām PT mājām bija izvietots tik liels daudzums sensoro šūnu, kuras atbalsoja katru savu iemītnieku noskaņas vai atrašanās vietas izmaiņu, ka dzīve tajās atgādināja mitināšanos kāda smadzenēs.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vermilionsendsa ir izdomāta kūrortpilsēta un nosaukums Dž. G. Ballarda zinātniskās fantastikas stāstu krājumam, kurš pirmoreiz tika izdots 1971. gadā. Sensitīvās mājas parādās stāstā *Thousand Dreams of Stellavista* [Tūkstošis Stellavistas sapņi], kas publicēts 1962. gadā.

<sup>2</sup> J.G. Ballard, ‘Thousand Dreams of Stellavista’, 1962.

are referred to as “psychotropic” (PT) houses. “*The first PT houses had so many senso-cells distributed over them, echoing every shift of mood and position of the occupants, that living in one was like inhabiting someone else’s brain.*”<sup>2</sup>

Entering the vividly coloured swarm of intertwining objects, spirals and light that make up *Saules Suns* also feels like stepping inside a brain. This installation, which the artist Daiga Grantina has created for the Venice Biennale, is essentially an extension of the artist’s thought process – an embodiment and materialization of it. After first being imagined, the installation was shaped, changed, developed and almost turned upside down – gaining new elements, readings and side stories in the process – before finally only fully coming into being at the moment of the opening.

However, as we know, a thought process is never finished, and after the opening new encounters are supposed to take place, new readings are added. This is another way of saying that the installation interacts not only with the architectural space around it but also with its viewers and their perceptions, moods and imaginations. If we return to the science fiction story about the houses of Vermilion Sands, I am led to wonder what an art installation that reflects and reacts to moods would look like. What kind of feelings might Grantina’s *Saules Suns* absorb in Venice, and what will it radiate in return? What has it already experienced and absorbed? Grantina’s installations are labyrinthine, but they also remain open, allowing different paths and perspectives to be taken. Will the feeling generated within this new installation be light and

Arī došanās spilgtajā savīto objektu, spirāļu un gaismas mudžeklī, no kā sastāv “Saules Suns”, atgādina nokļūšanu kāda smadzenēs. Šī instalācija, kuru māksliniece Daiga Grantiņa radījusi Venēcijas Biennālei, ir mākslinieces domu procesa paplašinājums – tā iemiesojums un materializācija. Pēc sākotnējās ieceres rašanās šī instalācija tika veidota, mainīta, attīstīta un teju apgriezta kājām gaisā, procesa gaitā iegūstot jaunus elementus, lasījumus un blakusstāstus, līdz visbeidzot pilnībā tapusi par to, kas ir atklāšanas brīdī.

Tomēr domu process, kā zināms, nekad nav pabeigts, un pēc atklāšanas jāveidojas jauniem saskares punktiem, jauniem lasījumiem. Citiem vārdiem, šī instalācija mijiedarbojas ne tikai ar apkārt esošo arhitektonisko telpu, bet arī ar saviem skatītājiem un to priekšstatiem, noskaņām un iztēli. Atgriežoties pie zinātniskās fantastikas stāsta par Vermilionsendsas mājām, gribētu iztēloties, kā varētu izskatīties mākslas instalācija, kura atspoguļo un reaģē uz noskaņām. Kāda veida sajūtas Venēcijā varētu uzsūkt Grantiņas “Saules Suns”, un ko šis darbs raidītu atpakaļ? Ko tas jau ir pieredzējis un uzsūcis? Grantiņas instalācijas ir līdzīgas labirintiem, tomēr reizē paliek atvērtas, atstājot vietu atšķirīgiem ceļiem un perspektīvām. Vai šīs jaunās instalācijas radītā sajūta būs viegla un gaistoša – kā pavasara uzriedēšana – vai arī kā lēna toksiska saindēšanās, kuru rosina satraucošās ziņas par ekoloģisko krīzi? Vai instalācija apskaus savus apmeklētājus vai arī mēģinās tos brīdināt? Savas pavisam atvērtās formas dēļ tā varētu iedarboties uz apmeklētāju abējādi, tomēr varētu arī ietekmēt pavisam citādi.

Apmaiņu ar sajūtām un noskaņām es atstāju pašu instalācijas skatītāju ziņā, bet tikmēr vēlētos atgriezties pie pārdomām par Ballarda psihotropajām mājām. Kā vide māja ir tēlnieciskas instalācijas apvērsums. Ja māja ir ārpusē, tad

fleeting – one of spring blossoming in rays of sunlight – or one of slow toxic contamination, activated by the alarming news of ecological crisis? Will the installation embrace its visitors or try to warn them? Because of its entirely open form, it could do both at the same time, but it does not necessarily have to do either.

While I will leave it to the installation’s viewers to experience any exchanges of feelings and moods for themselves, I’d like to return to thinking about Ballard’s psychotropic houses. As an environment, a house is an inversion of a sculptural installation. Where the house is the outside, the sculptural installation represents the inside – though it can of course be closely connected to its outsides, to the ceilings, the floor and the walls, as in the example of *Saules Suns*, where some objects are attached by tentacle-like strings to the beams above while others are flattened against the walls. There is another inversion in Grantina’s work, in that when she casts her sculptures, the mould appears to be much more fragile in nature than the cast. This inversion of cast and mould is part of the methodology used in the creation of the objects in *Saules Suns*. While usually, in the process of sculpting, the mould is the stable entity that stays, that can be reused many times, in the case of *Saules Suns* the swim rings that served as moulds disappeared when the task of casting was done. The mould is the house and the shell that lets a cast come inside and take its shape. However, as is also evident with the houses of Vermilion Sands, the mould itself is reshaped in the process of shaping. In the story, the houses are reshaped by feelings; in the installation, the mould is physically affected by the cast. The cast can cause the mould to bulge or even to break apart, like a psychotropic house that is scared to the point that it shrinks in fear or perhaps even vanishes.

But we don’t need to look to science fiction scenarios such as these to find examples of responsive materials – there are already plenty being produced nowadays. Thanks

instalācija norāda uz iekšpusi – lai gan tā, protams, var būt cieši saistīta ar savām ārpusēm, ar griestiem, grīdu un sienām, kā tas, piemēram, ir darbā “Saules Suns”, kur daži objekti ar taustekļiem līdzīgām saitēm ir piestiprināti pie sijām, savukārt citi – pieplakuši sienām. Grantiņas darbā ir vēl kāds apvērsums, kas rodas no tā, ka skulptūru veidošanas procesā atliešanas forma realitātē ir daudz trauslāka nekā atlējums. Šīs formas un atlējuma apvērsums ir daļa no metodes, kas izmantota darbā “Saules Suns” esošo objektu radīšanai. Lai gan tēlniecībā ierasts, ka atliešanas forma ir stabilā, paliekošā daļa, kuru var izmantot daudzas reizes, peldriņķi, kas darbā “Saules Suns” kalpoja par formām, pazuda līdz ar atliešanas procesa beigām. Forma ir māja un čaula, kas ļauj atlējumam ieplūst un pieņemt tās formu. Tomēr, kā redzams no Vermilionsendsas mājām, arī pati forma pārtop veidošanas procesā. Stāstā sajūtas maina māju veidolu; instalācijā atlējums atstāj fiziskas pēdas uz formu. Atlējums var deformēt formu vai salauzt to pavisam, gluži kā psihotropā māja, kura iebiedēta tiktāl, ka saraujas bailēs vai varbūt pazūd pavisam.

Tomēr nav nepieciešams lūkoties šādu zinātniskās fantastikas scenāriju virzienā, lai atrastu reaģējošu materiālu paraugus – mūsdienās tādu tiek ražots ievērojams skaits. Ar jaunu tehnoloģiju ienākšanu eksistē materiāli, kas reaģē uz aukstumu, uz siltiem laikapstākļiem un citiem faktoriem. Tāda vai citāda veida spēja reaģēt patiesībā piemīt praktiski visām matērijas formām. Skulptūru radīšanas procesā materiāli maina savu agregātstāvokli no šķidra uz cietu

to the arrival of new technologies, there are materials responsive to the cold, to warm weather and to other conditions. Responsiveness in one form or another is actually embedded in practically all types of matter. In the sculpture making process, materials change their state of aggregation from liquid to solid, sometimes within virtually no time at all. If one looks at the installation *Saules Suns*, we see manifold smaller or bigger transformations that have taken place on the material level, whether by processes of casting or bending, or by the adding of colour, or by cutting or kneading. Within these transformations, the materials involved also have their own agency, and in this way they become part of the process of the creation of the work.

Science fiction stories are also mirrors of the utopian as well as dystopian imaginations of their times. When the reactive houses of Vermilion Sands were described in the 1960s, they responded to a certain kind of disillusionment with Hollywood star culture and the distant and estranged lives of the rich, and indeed Vermilion Sands itself reminds us of Palm Springs, another resort town, in the desert of California. A house that shivers or hugs its occupants seems both like a utopian scenario for some, and a wholly different prospect for others. Nowadays, our memories and feelings are stored within our phones and laptops – our closest devices, our brain extensions. The characters of these devices are first fed and formed by our choices, and they then respond by preparing packages of content for us depending on whether we have previously expressed interest in certain clothing, dating apps or leftist ideology. These precisely tuned devices, in combination with the

reizēm teju acumirkli. Aplūkojot instalāciju “Saules Suns”, var redzēt dažādas lielākas un mazākas transformācijas, kuras notikušas materiālā līmenī, – vai nu atliešanas vai locīšanas rezultātā, vai pievienojot krāsu, vai nu šķeļot, vai mīcot. Šo transformāciju ietvaros lietotajiem materiāliem piemīt pašiem sava ietekme, un tādējādi tie kļūst par darba radīšanas procesa daļu.

Zinātniskās fantastikas stāsti vienlaikus ir gan sava laika utopisko, gan arī distopisko fantāziju spoguļi. Kad 20. gadsimta 60. gados tika aprakstītas Vermilionsendsas reaģējošās mājas, tās varēja sasaistīt ar sava veida vilšanos Holivudas zvaigžņu kultūrā un bagāto attālaļājām un atsvešinātajām dzīvēm, un arī pati Vermilionsendsa atgādina Palmspringsu, citu kūrortpilsētu, kas atrodas Kalifornijas tuksnesī. Māja, kura dreb vai apskauj savus iemītniekus, kādam var šķist utopiska, bet citiem radīt pilnīgi atšķirīgas asociācijas. Mūsdienās savas atmiņas un sajūtas mēs glabājam telefonos un portatīvajos datoros – mūsu vīstuvākajās ierīcēs, smadzeņu paplašinājumos. Šo ierīču raksturi visupirms barojas un veidojas no mūsu izvēles, lai pēc tam sniegtu atbildī gatavu satura paku formā atkarībā no tā, vai iepriekš esam izrādījuši interesi par kādu konkrētu apgērību, iepazīšanās lietotnēm vai kreiso ideoloģiju. Šīs precīzi regulētās ierīces kombinācijā ar sociālajiem medijiem, kurus mēs reizē lietojam un apgādājam ar pašu radītu saturu, veido virtuālu, bezķermenisku realitāti. Pieaugošo koncentrēšanos uz virtuālo pasauli var arī vainot sava veida atsvešinātībā no tādām parādībām kā klimata pārmaiņas – atsvešinātībā, kas neļauj mums aptvert šo parādību materialitāti. Šajā situācijā mākslinieces aicinājums (ķermeniski) pavadīt laiku instalācijā (kas veidota no cita veida ķermeņiem) ir atgādinājums, ka mēs neizbēgami esam daļa no lielākas ekosistēmas, ka esam saistīti ne tikai digitāliem līdzekļiem, bet arī pavisam fiziski.

Daiga Grantiņa nepārprotami interesējas par šodien, par apstākļiem, kuros mēs dzīvojam,

social media that we both consume and cater to with our own content, create a virtual, disembodied reality. A growing focus on the virtual world can also be held accountable for a certain kind of disconnection from phenomena such as climate change – a disconnection that prevents us from grasping their materiality. In this situation, the artist’s invitation to spend time (with our bodies) in the installation (constituted of other types of bodies) is a reminder that we are inevitably part of a bigger ecosystem, interconnected not only via digital means but also very physically.

Daiga Grantina has a clear interest in contemporaneity, in the conditions in which we are all living, which are conditions of ecological disaster and ongoing social and political upheaval, as well as in the histories of art, science and technology; however, the way she approaches contemporaneity, particularly with *Saules Suns*, is entirely abstract. Instead of translating anything of what she has read, experienced or taken in by other means, she creates hybrid responses, using her own language of material, colour and light. This seems particularly significant given the current environment of heightened populism and ‘fake news’, within which verbal means of communication tend to fail. Her work reminds us of art’s fundamental characteristic: its capacity to constitute an alternative language beyond words and stories, and beyond mere representation, that has the potential to shape the world and create alternatives to the current state of affairs.

The artist’s intention is also to question the order of things. Thus, in *Saules Suns*, the mould and the cast are inversed, and the sculpture – instead of permanence – embodies ephemerality and temporality. Grantina’s process of studio experimentation might remind us of the process by which discoveries

kas ir ekoloģiskas katastrofas un nemitīgu sociālu un politisku satricinājumu apstākļi, kā arī par mākslas, zinātnes un tehnoloģiju vēsturi; tomēr veids, kādā viņa pieiet mūsdienām, jo īpaši darbā “Saules Suns”, ir pilnīgi abstrakts. Tā vietā, lai pārnestu jebko no tā, ko viņa ir pētījusi vai piedzīvojusi, māksliniece rada hibrīdas atbildes, izmantojot pati savu materiālu, krāsu un gaismas valodu. Tas šķiet īpaši nozīmīgi, ņemot vērā šodienas paaugstināta populisma un “viltus ziņu” kontekstu, kurā verbāla komunikācija. Instead – mēdz pievilt. Viņas darbs atgādina par mākslas būtisko īpašību: tās spēju veidot alternatīvu valodu viņpus vārdiem, stāstiem un vienkāršas attēlošanas, – valodu, kurai piemīt potenciāls veidot pasauli un rast alternatīvas pastāvošajai situācijai.

Vienlaikus mākslinieces nolūks ir arī apšaubīt esošo lietu kārtību. Tādējādi darbā “Saules Suns” atliešanas forma un atlējums atrodas apvērstās lomās un pati skulptūra – pastāvības vietā – iemieso nepastāvību un īslaicību. Grantiņas eksperimentu radīšana darbnīcā var atgādināt procesu, kurā tiek veikti atklājumi zinātnes jomā. Un man prātā nāk cits, pavisam atšķirīgs, neparasta domātāja piemērs: padomju laika biofiziķis un starpdisciplinārais zinātnieks Aleksandrs Leonidovičs Čiževskis (1897–1964). Viņš kļuva pazīstams ar savu *heliobioloģiju*, zinātni par saules ietekmi uz bioloģiju. Viņa zināmākajā vēsturiskajā pētījumā sasaistīti vienpadsmit gadu solārais cikls, Zemes klimats un cilvēces masveida aktivitāte. 1915. gadā viņš pavadīja vasaru, novērojot sauli, un pirmoreiz izvirzīja hipotēzi par periodisko saules aktivitātes izmaiņu

are made in the realm of science. And with this in mind, I am reminded of another, completely different, example of an unconventional thinker: the Soviet-era biophysicist and interdisciplinary scientist Alexander Leonidovich Chizhevsky (1897–1964). Chizhevsky became known for his *heliobiology*, the study of the sun’s effect on biology. His most well-known historical research linked the eleven-year solar cycle, the Earth’s climate, and the mass activity of humankind. In 1915, he spent his summer observing the sun and first hypothesized the effect of periodic changes in solar activity on the organic world. He also had ideas about how the activity of the sun was correlated with the political activity, and he even deemed the Russian revolutions of 1905 and 1917 to have been related to sun cycles rather than primarily to the activities of the working class. This led to him being sent to a gulag in the Ural mountains, as views of this sort could not be entertained. Chizhevsky was also associated with the movement of Russian cosmism, which was primarily interested in affording immortality to all and has played a significant role in more recent science fiction. It took a long time for his research to be picked up and continued by someone else and for its relevance to be established. To the extent that it followed a certain kind of intuition and was born of attentive observation, his project seems to me like a version of contemporary artistic research, free from the dogma of science and academia. However, the binary association of hard science with knowledge and of art with intuition proves to be quite inaccurate, and in reality the borders between the two are much less clearly defined.

ietekmi uz organisko pasauli. Viņa idejas pieskārās arī tam, ka saules aktivitāte ir saistīta ar politisko aktivitāti, un viņš pat uzskatīja, ka Krievijas 1905. un 1917. gada revolūcijas bijušas saistītas ar saules cikliem, nevis galvenokārt ar strādnieku šķiras aktivitātēm. Tas noveda pie viņa izsūtīšanas uz gulaga nometni Urālos, jo šāda veida uzskati nebija pieļaujami. Čiževkis bija saistīts arī ar krievu kosmisma kustību, kuras primārā interese bija nemirstības nodrošināšana visiem un kurai bija nozīmīga vieta vēlākajā zinātniskajā fantastikā. Pagāja ilgs laiks, līdz viņa pētniecība tika pamanīta un turpināta, līdz tās aktualitāte tika novērtēta. Ciktāl tas sekoja sava veida intuīcijai un balstījās rūpīgā vērojumā, viņa projekts man šķiet kā laikmetīgās māksliniecišķās izpētes versija, kas atrodas ārpus zinātnes un akadēmiju dogmatisma. Šis ir tikai viens no piemēriem, kur binārā nopietnās zinātnes sasaistīšana ar drošām zināšanām un mākslas sasaistīšana ar intuīciju ir visnotaļ neprecīza, un realitātē robežas starp tām ir daudz neskaidrāk definētas.

Viena no balsīm, kas nenogurstoši oponenti oponentējis vienkāršām, binārām opozīcijām gan zinātnes jomā, gan pāri disciplinām, ir amerikāņu pētniece Donna Haraveja. Viņa rakstījis par to, cik nozīmīgi ir iztēloties veidus, kā būtu iespējams domāt par pasauli ar transformējošu saikņu un sastapšanās palīdzību, nevis organizējot to taksonomijās. Katra sastapšanās, katra tikšanās starp cilvēcisko un ne-cilvēcisko atstāj pēdas, nospiedumu. Šādas tikšanās var būt nekārtīgas, bet vienlaikus piedāvā pārmaiņu iespēju. Māksliniece izmanto ļoti dažādus materiālus, sākot no sintētiskiem līdz organiskiem, bieži pārkāpjot robežas un apvēršot to tradicionālos lietojumus. Viņas darbos gan tikšanās, gan sadursmes visupirms notiek materiālu līmenī. Reizēm pilnīgi atšķirīgas substances ir sakausētas kopā, bet citkārt tās

Someone who has argued endlessly against simple binary oppositions, both within the realm of science and across disciplines, is the American scholar Donna Haraway. She has articulated the importance of imagining how we might think of the world through connections and encounters that re-make us, instead of organising it through taxonomies. Each encounter, each meeting between the human and the non-human leaves a mark, a trace. Such meetings can be messy, but they also offer possibilities for change. The artist employs a wide variety of materials that range from the synthetic to the organic, often trespassing the limits of and inverting their traditional uses. In her work, encounters and collisions alike take place first in the realm of materials. Sometimes, wholly different substances are cast together, while at other times they are moulded into a single object, entirely transformed, or are simply placed next to each other. In the installation, the pink, worm-like creature has strings cast into its body, as if they might be its limbs or its antennas, or the bunch of grey flax with its pink spots, resembles a blooming flower. These transformations have taken place and are impossible to undo. In addition, no-one knows or can predict the effect of these transformations on the visitor as they enter, pass through and leave the installation – and this suggests a scenario of endless possibility. I would also like to claim that such encounters in the material realm can be further extended – that they might allow us to imagine meetings between other entities, creatures, people, ideas and ideologies. In this way the installation

formētas vienotā objektā, pilnībā pārveidotas vai arī vienkārši novietotas cita citai blakus. Instalācijā ir rozā tārpam līdzīga radība ar ķermenī iekausētām auklām, kuras varētu būt tās locekļi vai antenas, bet pelēko līnu pušķi ar saviem fuksiju krāsas plankumiem atgādina uzplaukušus ziedus. Šīs transformācijas objektos ir notikušas un ir neatgriezeniskas. Turklāt neviens nezina un nevar paredzēt iespādu, kādu šīs transformācijas atstās uz apmeklētāju, tam ieejot, šķērsojot un pametot instalāciju, – un tas norāda uz scenāriju ar neierobežotām iespējām. Es vēlētos apgalvot, ka šādas sastapšanās materiālajā līmenī var tikt izvērstas vēl tālāk – ka tās var mums ļaut iztēloties tikšanās starp citām vienībām, radībām, cilvēkiem, idejām un ideoloģijām. Tādējādi šo instalāciju varētu uztvert kā negaidītu sastapšanos un scenāriju izmēģinājumu poligону.

Viena sastapšanās, kuru jau minēju, – mana sastapšanās ar auklu kušķiem, kas uz visām pusēm spraucas ārā no Grantīnas veidotajiem tārpveidīgajiem objektiem – mudina mani domāt par aušanu. Grantīnas aušana, protams, nav lineāra; tā nav tradicionāla šādā izpratnē, tā arī nav orientēta uz noteikta auduma vai patvēruma radīšanu, kas ir šī amatniecības veida pamatā, un tomēr tā atgādina par amatniecību. Savā grāmatā “*On Weaving*” [Par aušanu], leģendārā dizainere, audēja un pedagoģe Annija Albersa ieguldījusi daudz pūļu, lai skaidrotu aušanas vēsturi un nozīmi. Viņa raksta par tās vietu līdzās tādām disciplinām kā glezniecība un arhitektūra, un piemin arī, ka vispārīgā izpratnē aušanai piemīt spēja bezgalīgi izplesties vienā (vertikālajā) virzienā. Grantīnas darbs attīsta šo ideju nedaudz tālāk: viņas darbs izplešas visos virzienos. Vietās, kur kādas no struktūrām varētu šķīst noslēgtas, pabeigtas, aušana tās atkal atver.

might be seen as a training ground for unexpected encounters and scenarios.

One of the encounters I have already mentioned – my encounter with the bunches of string sticking out of Grantina’s worm-like objects in all directions – makes me think of weaving. Grantina’s weaving is, of course, not linear; it’s not traditional in that sense, nor is it directed towards the creation of a particular fabric or shelter. It does, however, remind us of the craft. In her book *On Weaving*, the legendary female designer, weaver, and teacher Anni Albers does a lot of work to explain the history and meanings of weaving. She writes about its importance, next to such disciplines like painting and architecture, and also mentions that weaving as such has the possibility to expand endlessly in one (vertical) direction. Grantina’s work takes this idea a bit further: her work expands in all directions. Where some structures might have seemed closed, finished, weaving opens them up.

In *On Weaving*, Albers also has a chapter about tactility in which she talks about the tactile experiences associated with materials and how, nowadays, these tend to be missing. In fact, there has been too little use of tactility for too long. She claims that materials should be observed by touch. It is the materiality of the objects in *Saules Suns*, the variety of their surfaces, textures and colours, that creates our desire to touch them – as if to test their porousness, pliability, sponginess or brittleness. Continuing to describe the tactile features of weaving, Albers notes that surface qualities are aesthetic qualities and that the surface is thus the medium of the artist; meanwhile, the inner structure of things is above all a matter of function and therefore the concern of the scientist or the engineer. Weaving, she admits, involves working with both surfaces and interiors, and thus the weaver

### Grāmatā “*On Weaving*”

Albersa iekļāvusi arī nodaļu par taktilitāti, kurā viņa runā par taktilajām pieredzēm, kas saistītas ar materiāliem, un to, kā mūsdienās tām ir tendence iztrūkt. Tik tiešām, pārāk ilgi taktilitāte tikusi maz izmantota, tāpēc viņa apgalvo, ka materiālus vajadzētu aplūkot ar taustes palīdzību. Tieši darbā “*Saules Suns*” ietverto objektu materialitāte, šo objektu virsmu, faktūru, krāsu daudzveidība rada vēlmi tiem pieskarties – šķietami, lai pārlicinātos par to porainību, padevīgumu, sūkļveidību vai trauslumu. Tālāk aprakstot aušanas taktilās īpašības, Albersa atzīmē, ka virsmas īpašības ir estētiskas īpašības un ka tādējādi virsma ir mākslinieka medijs; toties lietu iekšējā struktūra galvenokārt saistīta ar funkcionalitāti un tādējādi atrodas zinātnieku un inženieru pārziņā. Viņa atzīst, ka aušana ietver darbu gan ar virsmām, gan iekšpusi, un tādējādi audējs ir gan mākslinieks, gan zinātnieks.<sup>3</sup> Šis novērojums, kas Albersas laikā varbūt varēja šķist aktuāls, izklausās neparasti mūsdienās, kad bieži vien nav iespējams noteikt skaidru atšķirību starp virsmām un mākslas darba iekšējām struktūrām. Cits piemērs saistībai starp aušanu un zinātni atrodams stāstā par kosmosa kuģa “*Apollo 11*” navigācijas datoriem. Vairums šo datoru programmatūras tika glabāta tā dēvētajā “virves serdes atmiņā”, kas bija veidota, aužot vadus cauri magnētiskām serdēm. Vesela tekstila nozarē strādājušo un pulksteņmeistaru komanda, tostarp daudz sieviešu, tika nodarbināta, lai “ieastu” programmatūru datora atmiņā. Tādējādi vēsturiskā pirmo vīriešu

is both an artist and a scientist.<sup>3</sup>

This observation, though it may have seemed relevant in Albers’ time, sounds unusual today, when often no clear difference can be discerned between the surfaces and inner structures of artistic work. Another example of a connection between weaving and science can be found in the story of the navigation computers for the *Apollo 11* spacecraft. Most of the software for these computers was stored in so-called ‘core rope memory’, which was made by weaving wires through magnetic cores. A team of former textile workers and watchmakers, many of them women, was employed to ‘weave’ the software into the memory of the computer. So, in a way the historic event of sending the first men to the moon was achieved in part thanks to the labour of women on the ground, weaving.

This, like many recent revisitings of histories, serves to further destabilise traditional disciplinary hierarchies and to counter stereotypes regarding gender and the dynamics of power – as well as to diminish the importance of the body-mind, nature-culture, and inside-outside binaries that have allowed, among other things, the exploitation of nature and thus catastrophic climate change. If one cannot immediately get rid of these separations, one can at least weave the binaries so tightly together that they will soon enough become extensions of each other. This process has already taken place in the installation. However, it will take the viewer messing with and mixing it, allowing it to enter their memory and brain and alter their moods, for us to see what happens next.

nosūtīšana uz mēnesi tika sasniegta, daļēji pateicoties sieviešu darbam uz zemes – aušanai.

Līdzīgi daudzām nesenām vēstures pārskatīšanas versijām, arī šī kalpo, lai vēl vairāk destabilizētu tradicionālās disciplīnu hierarhijas un pretotos dzimumu stereotipiem un varas dinamikai, kā arī lai mazinātu ķermeņa-gara, dabas-kultūras un iekšpuses-ārpuses bināro pretnostatījumu nozīmi, kuras pieļāvušas, cita starpā, dabas ekspluatāciju un caur to arī katastrofālās klimata pārmaiņas. Ja arī nav iespējams acumirkļi atbrīvoties no šiem nošķirumiem, šādu bināros pretnostatījumus var vismaz saaukt tik cieši kopā, ka tie pavisam drīz kļūs cits par cita paplašinājumiem. Instalācijā šis process jau ir veikts. Tomēr, lai redzētu, kas notiks tālāk, būs nepieciešams, lai skatītājs ar to mijiedarbojas un sajaucas, ļauj tai iekļūt savā atmiņā un domās un izmainīt savas noskaņas.

## Team/ Komanda

**Artist/Māksliniece**  
Daiga Grantiņa

**Commissioned by/  
Pasūtītājs**  
Ministry of Culture of the  
Republic of Latvia

**Organizers/Organizē**  
Kim? Contemporary Art  
Centre  
Latvian Centre for  
Contemporary Art

**Commissioners/Komisāres**  
Zane Čulkstēna  
Solvīta Krese  
Dace Vīlsona  
(Ministry of Culture of  
the Republic of Latvia/  
Latvijas Republikas Kultūras  
ministrija)

**Curators/Kuratori**  
Valentīnas Klīmašauskas  
Inga Lāce

**Deputy commissioner/  
Projekta direktors**  
Alexey Koshkin

**Architect/Arhitekts**  
Dagnija Smilga (ĒTER)

**Project coordinator  
in Venice/Projekta  
koordinators Venēcijā**  
arch. Alessandro Zorretto  
(Precarious Architecture)

**Daiga Grantina**  
**Studio manager**  
Lorraine Châteaux

**Graphic designer/  
Grafiskais dizains**  
Toan Vu-Huu  
(Studio Baldinger•Vu-Huu)

**Head of communication  
& PR/Komunikācijas un  
sabiedrisko attiecību  
vadītāja**  
Megija Mīlberga

**Production assistant/  
Producēšanas darbu  
asistente**  
Francisca Wuerz

**Exhibition assistants/  
Izstādes asistentes**  
Annija Vanaga  
Sabīne Šnē  
Agnese Karlsona  
Ketrīsa Petkēviča  
Alīse Vorobeja  
Laura Veremeja

**Project implementation  
supervisor/  
Projekta izpildes  
koordinatore**  
Ieva Hlevicka  
(The Ministry of Culture  
of the Republic of Latvia/  
Latvijas Republikas Kultūras  
ministrija)

**Artist's assistant/  
Mākslinieces asistente**  
Inēs Malfaisan

## Supporters/ Atbalstītāji

**General supporters/  
Galvenie atbalstītāji**



Kultūras ministrija



Galerie Joseph Tang  
Krassky Interior Showroom  
Delfi  
DOC!

**Supporters/  
Atbalstītāji**  
Mousse  
Arctic Paper  
Magnum NT  
Pēteris Viņķelis  
KT Serviss SIA

**Special thanks  
to the selection committee/  
Īpašs paldies žūrijas  
komisijai**  
Māra Lāce  
Andris Vītoliņš  
Santa Hirša  
Laima Slava  
Kaspars Vanags  
Jānis Zuzāns

**Acknowledgements/  
Pateicības**  
Rasa Antanavičiūtē  
Māra Arusoo  
Solvīta Āboltiņa  
Dita Birkenšteina  
Evelīne Châteaux  
Lidija Grantiņa  
Suzannah Henty  
Renāte Prancāne  
Agnese Pundiņa  
Merilīn Talumaa  
Kitija Vasiljeva  
Austē Zdančiūtē

## Colophon/ Kolofons

**Texts/Teksti**  
Daiga Grantina  
Valentīnas Klīmašauskas  
Inga Lāce

**Design/Dizains**  
Toan Vu-Huu  
(Baldinger•Vu-Huu)

Images from the  
preparation process/  
Attēli no mākslas darba  
sagatavošanas procesa  
**Photography/Fotogrāfs**  
Toan Vu-Huu

**Proofreading/Korektori**  
Will Pollard (ENG),  
Ilze Zarāne (LV)

**Translation/Tulks**  
Ieva Zarāne

**Printing House/Tipogrāfija**  
Jelgavas Tipogrāfija

**Paper/Papīrs**  
Arctic Paper, Munken Print  
White 70g and Arctic Volume  
White 100g

**Typeface/Burtveidols**  
BVH Anto Rounded  
& Anto Plot





