

Imants Tillers

Journey to Nowhere



ES ESMU LATVIJA

Imants Tillers

Ceļojums uz nekurienu / Journey to Nowhere

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

2018. gada 6. jūlijs – 30. septembris

Latvian National Museum of Art, 2018

Izstādē eksponēti darbi no / The exhibition displays works from:

Imanta Tillera un Dženiferas Slatjeres kolekcijas / Imants Tillers and Jennifer Slatyer collection

Latvijas Nacionālā mākslas muzeja / Latvian National Museum of Art

Austrālijas Nacionālās mākslas galerijas Kanberā / National Gallery of Australia, Canberra

Jaundienvidvelsas mākslas galerijas Sidnejā / Art Gallery of New South Wales, Sydney

Austrālijas Laikmetīgās mākslas muzeja Sidnejā / Museum of Contemporary Art Australia, Sydney

Oklandes Mākslas galerijas Toi o Tāmaki / Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki

Eleonoras un Mihaela Trigubofu kolekcijas / Eleonora and Michael Triguboff collection

Linetes un Terensa Fernu kolekcijas / Lynette and Terrence Fern collection

Vila Beilju kolekcijas / Will Baillieu collection

Raksti / Essays © Imants Tillers, Mark Ledbury, Graham Coulter-Smith, Ian McLean, Elita Ansona

Izdevēji / Publishers

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / Latvian National Museum of Art

Sidnejas Universitātes Pauera izdevniecība / Power Publications, The University of Sydney

2018



POWER PUBLICATIONS

Māra Lāce	
Pateicības	6
Acknowledgments	7
Marks Ledberijs	
“Mēs esam ceļā uz nekuriem, kāp tik iekšā” – Imanta Tillera ceļojums	12
Mark Ledbury	
‘We’re on a Road to Nowhere, Come on Inside’: Imants Tillers’ Procession	13
Imants Tillers	
Ceļojums uz nekuriem	25
Journey to Nowhere	24
Izstādes darbu katalogs	
Catalogue of Works	58
Greijams Koulters-Smits	
Imanta Tillera holistiskās audeklkartonu sistēmas evolūcija	102
Graham Coulter-Smith	
The Evolution of Imants Tillers’ Holistic Canvasboard System	103
Ians Maklīns	
Mīmikrijas metafizika: Kāpēc Imants Tillers piesavinās aborigēnu mākslu	154
Ian McLean	
The Metaphysics of Mimicry: Why Imants Tillers Appropriates Aboriginal Art	155
Elīta Ansonē	
Latviju izzinot	204
Finding Out About Latvia	205
Dženifera Slatjere un Olīvija Sofija	
Biogrāfija	274
Jennifer Slatyer and Olivia Sophia	
Biography	275
Rakstu autori	294
Contributors	295

Ceļojums uz nekurieni

Imants Tillers

SKAITOT LĪDZ BEZGALĪBAI

“To, ka jāvalda skaitlim, ka imperatīvam jābūt: “skaiti!” – kurš gan to šodien vairs apšaubīs?” Tā raksta Alēns Badiū savā grāmatā “Skaitlis un skaitļi” (1990).¹ Kā norāda Badiū, skaitlis valda pār ikvienu mūsdienu dzīves daļu: ekonomiku, politiku, zinātņi, mākslu. Pietiek padomāt tikai par politiskajām aptaujām, nacionālā kopprodukta aprēķiniem, biržas kāpumiem un kritumiem, tautas skaitīšanu, balsošanu Eirovīzijas festivālā, žurnālu metieniem, galeriju apmeklējumiem, futbola rezultātiem, mākslas darbu cenām izsolēs. Šis ir bezgalīgs saraksts, kur skaitļu izmantošana pārstāv pierādījumus par objektivitāti, kas nebūtu vienkārši viedoklis. Badiū apgalvo, ka skaitlis pat informē mūsu dvēseles: “Ko nozīmē eksistēt? Vai tas nav vienkārši sniegt par sevi sev labvēlīgu aprakstu? Amerikā sāk ar to, ka stāsta, cik kurš pelna, identificēšanās, kas vismaz ir godīga.”²

Tāpēc man jāatzīstas, ka tad, kad 1981. gadā sāku strādāt pie audeklkartoniem, sāku tos secīgi uzskaitīt un plānoju to darīt bezgalīgi. Kas par absurdu ideju! Un tomēr – 36 gadus vēlāk esmu pārsniedzis 100 000. Pie šī pieticīgā ceļa stabiņa nejūtu nedz laimi, nedz sasnieguma apziņu, bet drīzāk zināmu nogurumu par noiето ceļu un to, kas vēl priekšā. Bezgalības apātija! Taču ne viss ir tā, kā izskatās. Kad uzsāku savu tā saucamo “kartonu projektu”, es jau biju uz tiem gleznojis un zīmējis, un domāju, ka mani lielie sienas

Journey to Nowhere

Imants Tillers

COUNTING TO INFINITY

'That the number must rule, that the imperative must be: "count!"—who doubts this today?' Thus writes Alain Badiou in his book *Number and Numbers* (1990).¹ As Badiou points out, 'number' governs every part of contemporary life: economics, politics, science, art. Think of political opinion polls, GDP figures, stock exchange falls or rises, the census, voting for the Eurovision Song Contest, magazine circulations, art gallery attendances, football scores, auction prices for works of art. The list is endless, with the use of numbers representing a claim for objectivity beyond mere opinion. Badiou declares that 'number' even informs our souls: 'What is it to exist, if not to give a *favourable account* of oneself? In America, one starts by saying how much one earns, an identification that is at least honest.'²

So I have to confess, that when I started to work on canvasboard panels in 1981, I also began to *count* the panels consecutively with a view to continuing indefinitely. What a preposterous idea! And yet 36 years later I have exceeded 100,000. At my modest milestone I don't feel happiness or a sense of achievement but rather a degree of exhaustion at the path behind me, and also the one still ahead. The lassitude of the infinite! But all is not what it seems. When I began my so-called 'canvasboard project' I had been painting and drawing on them, and the idea was that my large wall pieces, made up of a configuration of canvasboards, (for example, in a 7 x 7-board grid), would be able to stand alone but also be part of what I have called

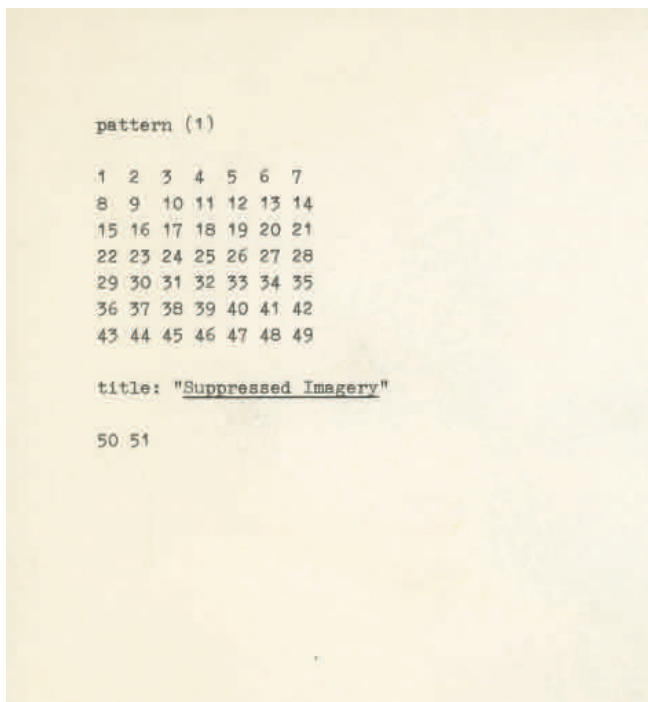
Audeklkartonu kaudzes Tillera studijā
Canvasboard stacks in Tillers' studio

Tillera bibliotēka
Tillers' library

2016

Photo: John Barrett-Lennard





Numurēto audeklkartonu kartēšana
gleznā "Apspiestā tēlainība"

Map of numbered canvasboards in
Suppressed Imagery

1981

darbi, kas sastāv no kartonu konfigurācijas (piemēram, 7 x 7 metru režģī), varētu būt paši par sevi, bet arī daļa no tā, ko esmu nodēvējis par "Spēka grāmatu" (kopš 1981) – veidojumu, kas uzkrātos un attīstītos, un sastāvētu no visiem kartoniem, ko es apgleznotu pēc 1981. gada. Sešus gadus pēc šīs estētiskās ekspedīcijas uzsākšanas es rakstīju: "Man patīk domāt par saviem darbiem kā milzīgu visaptverošu grāmatu, kur katrs kartons ir grāmatas lappuse." Šo ideju esmu aizguvis no franču dzejnieka Stefana Malarmē (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898), kurš 1895. gadā rakstīja: "Viss šai pasaulē eksistē tāpēc, lai iekļūtu grāmatā."³ Es piemināju: "Šajā grāmatā pieņemamas visas mākslas formas un visi izteiksmes veidi – no triviālā līdz nopietnajam, no banālā līdz dziļajam, no dievbijīgā līdz zaimojošajam, utt. Mans nodoms ir izsmelt visas iespējamās kategorijas."⁴ Un varbūt nolēmu sevi nebeidzamam uzdevumam ar paziņojumu: "Šī mērķa sasniegšanai es veltīšu visu atlikušo mūžu."⁵ Neko tādu nebūtu varējis uzrakstīt, ja man nebūtu bijusi agrīna interese par konceptuālo mākslu un ja es nebūtu to praktizējis. Varbūt tas atgādina amerikāņu novatoriskā konceptuālista Dagleasa Heblera (*Douglas Huebler*, 1924–1997) darbu "*Mainīgais darbs nr. 70 (procesā, Globāls)*" (1975), kurā viņš nolēmis dokumentēt "visus dzīvus". Heblers izvirza sekojošus parametrus:

Daglas Heblers
Douglas Huebler

Mainīgais darbs nr. 70 (Procesā),
Globāls (detaļa)
Variable piece #70: (In process)
Global (detail)

1975

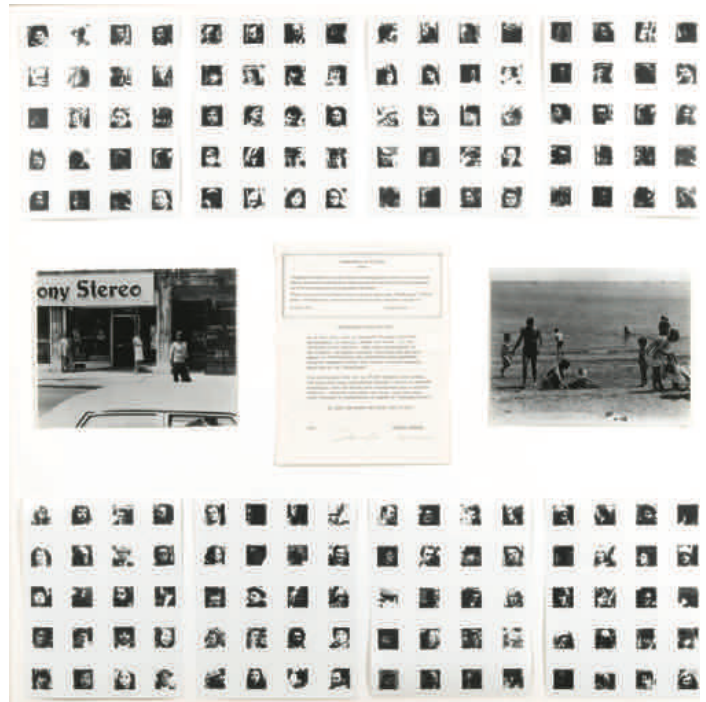
Želatīna sudraba izdrukas un mašīnraksts
Gelatin silver prints and typescript

Katrs / each 94 x 94 cm;
Kopumā / overall 94 x 188 cm

Pirkums: *Vital Project Inc.* fonds, dāvinājums:
Džoisa un Roberts Maņšeli, Stīvens un Dženifera Riči
Purchased by the Vital Projects Fund Inc. Gift,
through Joyce and Robert Menschel, and Stephen
and Jennifer Rich, 2012

Metropolitēna mākslas muzeja kolekcija un attēlu
autortiesības, Ņujorka
Collection and image copyright of The Metropolitan
Museum of Art, New York

Courtesy Art Resource, New York



The Book of Power (1981–)—an accumulating and evolving entity that would consist of all the canvasboard panels I would paint after 1981. Six years after embarking on this aesthetic expedition I wrote: ‘I like to think of my work in terms of a huge all-encompassing book where each canvasboard panel is a page in the book.’¹³ The idea comes from the French poet Stéphane Mallarmé (1842–1898), who wrote in 1895: ‘Everything in the world exists to end up in a book.’¹⁴ Furthermore, I added, ‘All modes of art can be accommodated within this book, and all modes of expression: from the trivial to the serious, the banal to the profound, the pious to the blasphemous, etc. My intention is the exhaustion of all possible categories.’ And perhaps I condemned myself to an endless task when I declared: ‘I’ll spend the rest of my life working towards this goal.’¹⁵ A statement like this could not have been written without my early interest in, and background as a practitioner of, conceptual art. It is maybe reminiscent of the work *Variable Piece #70 (In Process) Global 1975* (1975) by the seminal American conceptual artist Douglas Huebler (1924–1997), in which he intends to document ‘everyone alive’. Huebler sets out the following parameters: Throughout the remainder of the artist’s lifetime he will photo-graphically document, to the extent of his capacity, the existence of everyone alive in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in that manner. Editions of this

“Atlikušajā dzīves laikā mākslinieks savu iespēju robežās fotogrāfiski dokumentēs visu dzīvo eksistenci, lai radītu visautentiskāko un iekļaujošāko cilvēku sugas atainojumu, kādu šādā ceļā iespējams izveidot. Šī darba izdevumi tiks periodiski publicēti dažādos aktuālos veidos: “100 000 cilvēku”, “10 000 000 cilvēku”, “cilvēki, kurus mākslinieks personīgi pazīst”, “līdzīgie”, “tie, kuri pārklājas” utt.”⁶

Savos 36 skaitīšanas gados man turpretim izdevies sasniegt 102 663 – visai nožēlojami. Vai šis skaitlis atbilst kartonu skaitam, ko esmu šajā laikā apgleznojis? Atbilde ir kategorisks “nē!”. Pat jau 1987. gadā es atkāpos no savas sākotnējās koncepcijas, iekļaujot arī tērauda paneļus ar stiklveida pārklājumu, kurus gatavoju arhitektūras projektam – Federācijas paviljona kupola interjeram Sidnejas Simtgades parkā. Savā “Spēka grāmatā” es tos reģistrēju ar kārtas numuriem 11 809.–13 248. 1987. gadā rakstīju: “Pēc tam, kad biju skaitīšanā pārsniedzis zināmu punktu, es sapratu, ka paneļu skaitā varētu iekļaut arī citus darbus, ne tikai kartonus, vienkārši piešķirot tiem kārtas numuru.”⁷ Es domāju – kāpēc jāņem vērā tikai audeklkartons? Grāmata tagad pieņem visus medijus, taču audeklkartons turpina dominēt.

PAGaidu APMEKLĒJUMI

Kā manas mākslas galvenajai materiālajai bāzei audeklkartonam piemīt dažas priekšrocības. Tas ir mazs, viegls, stingrs, pārnēsājams un vienmēr pieejams. Audeklkartons parasti tiek izgatavots, kartonu pārvelkot ar gruntētu audeklu. Dodu priekšroku firmas “Frederix” kartoniem, tie ražoti Savienotajās Valstīs, bet izgatavoti Meksikā; uzņēmums lepni uzsver, ka “kalpo māksliniekiem kopš 1868. gada”. Lai nu kā, jāatzīmē, ka audeklkartonu patiesībā nekad nelietotu t. s. “nopietnie” mākslinieki – ja nu vienīgi, lai skicētu brīvā dabā. Lētuma dēļ tas lielākoties ir *amatieru* iecienīts materiāls.

Tomēr, kā norādījis čīliešu mākslinieks Euhenio Dittborns (*Eugenio Dittborn*, 1943), audeklkartons jeb kartons, kādu to pazina Eiropā, franču impresionistiem bija neaizstājams līdzeklis darbam brīvā dabā. No šīm skicēm viņi vēlāk studijā radīja gleznas uz konvencionāli novilktiem audekliem. Kartoni bija procesa materiāls, kā Dittborns atzīmē:

work will be periodically issued in a variety of topical modes: '100,000 people', '10,000,000 people', 'people personally known by the artist', 'look-alikes', 'overlaps', etc.⁶

In my 36 years of counting, however, I have only managed to reach 102,663—a paltry amount. And does this number actually represent the number of canvasboards I have painted in this time? The answer is a categorical 'No!' For even as early as 1987 I diverged from my initial concept by allowing the inclusion of the vitreous-enamel-on-steel panels, which were being prepared for an architectural project—the interior of the dome of the Federation Pavilion in Centennial Park, Sydney. I numbered them from 11,809 to 13,248 in my *Book of Power*. As I wrote in 1987: 'After I passed a certain point in the counting I realised that other works, not necessarily on canvasboards, could be included in the panel count by simply being assigned a number.'⁷ I thought, 'Why focus exclusively on the canvasboard?' The book now accommodates all media, but the canvasboard continues to dominate.

TEMPORARY VISITATIONS

As the main material base for my art, the humble canvasboard has some advantageous properties. It is small, lightweight, rigid, portable and readily available. The canvasboard is usually made from primed canvas mounted onto cardboard. The 'Frederix' brand that I prefer—manufactured in the United States and assembled in Mexico—proudly states that it has been 'serving artists since 1868'. All the same, it is worth noting that the canvasboard has never really been a product used by so-called 'serious' artists other than for perhaps making sketches outdoors. It is above all, due to its inexpensiveness, the favoured material base for *amateurs*.

Nevertheless, as has been pointed out by the Chilean artist Eugenio Dittborn (b. 1943), the canvasboard, or the 'carton' as it was known in Europe, was indispensable to the French impressionists as a means by which to capture their subjects *en plein air*. From these outdoor studies they could later work up their paintings on conventionally stretched canvases in their studios. The boards were treated as process materials, as Dittborn writes:

“Impresionistu *cartons* tika apgleznoti, lai kļūtu par neko. Tie pavadīja plenēristus viņu pārgājienos kā nepabeigtas vai neveiksmīgas paliekas, hieroglifi, vilcināšanās vai paņēmieni, kā *aide memoires*. Atgriezušies tie vāļājās tumšos studiju kaktos kopā ar paletēm, fotogrāfijām, eļļas krāsu tūbiņām, puķpodiem, pastkartēm, cepurēm, acenēm, terpentīna pudelēm, perno, auduma gabaliem, spieķiem, pasteļiem, šallēm un vēstulēm.⁸⁷”

Gribu tomēr uzsvērt, ka tad, kad manu iztēli aizrāva iespēja strādāt uz kartoniem, man nebija prātā Monē (*Monet*, 1840–1926), Pisaro (*Pissaro*, 1830–1903), Sislejs (*Sisley*, 1839–1899) vai jebkurš cits impresionists. Tieši pretēji – kad pirmie kartoni vairumā tika atgādāti uz manu mājas studiju (vairāki simti spoži baltu paneļu, iesaiņoti celofānā) un kad tos novietoju vertikālā grēdā, tie man atgādināja amerikāņu minimālismu – varbūt kādu Sola Levita (*Sol LeWitt*, 1928–2007) darba elementu. Kad izklāju kartonus režģī uz grīdas (kā baltus, tukšus paneļus), tie šķita līdzīgi Karla Andrē (*Carl Andre*, 1935) darbiem. Šīs laikmetīgās atsauces man palikušas atmiņā, un laiku pa laikam es tās pastiprinu, *izstādot* paneļu kaudzi (gan apgleznotus, gan neapgleznotus) vai veidojot konfigurācijas uz grīdas kā cieņas apliecinājumu Karlam Andrē. Turklāt tagad savā studijā es vienmēr izlieku topošos darbus uz grīdas kā paneļu režģus un tad sakrauju tos, pabeigtus vai nepabeigtus, trīsdimensionālās formācijās.

Taču parasti šis process ir slēpts citu – vai vismaz publikas – acīm. Izstādēs tie sarec vienotos objektos uz galeriju sienām, lai vēlāk atkal sadalītos un pārvērstos mazās apgleznotu kartonu kaudzītēs – tā ir savveida skulptūra, kas vienlaikus satur un apslēpj tajā esošos attēlus. Tā lielākoties darbi eksistē manā studijā, un tā es tos redzu. Tādējādi man pastāvīgi tiek atgādināts par manu audeklkartonu produkcijas augošo fizisko apjomu un faktu, ka manai “Spēka grāmatai” ir gluži taustāma (un nenoliedzama) fiziskā klātbūtne. Kad manas gleznas ir piestiprinātas pie sienas, es par tām domāju kā par pagaidu apciemojumu – tie ir gaisīgi attēli, kam lemts pazust un atkal pārvērsties kaudzē. Līdz ar to šis process ir nemitīgs kondensācijas un izgarošanas cikls – ne vien fiziskā, bet varbūt arī emocionālā un psiholoģiskā ziņā.

The cartons of the impressionists were painted to become nothing. Unfinished or failed residues, hieroglyphics, hesitations and approaches, they accompanied the painters of the plein air in their incursions as *aide memoires*. Brought back they languished there in dark corners in their studios, together with palettes, photographs, tubes of oil colours, flowerpots, postcards, hats, eyeglasses, bottles of turpentine, Pernod, pieces of cloth, walking sticks, pastels, scarves and letters.⁸

It must be emphasised, however, that when my imagination was captured by the possibilities of working on canvasboards I was not thinking of Monet (1840–1926), Pissarro (1830–1903), Sisley (1839–1899) or any of the other impressionists. On the contrary, when the first canvasboards arrived to my home studio in bulk (several hundred panels, gleaming white in their cellophane packaging) and I made a vertical stack of them, they reminded me of American minimalism—maybe an element from a work by Sol LeWitt (1928–2007). When laid out on the floor in a grid (as white, blank panels) they were like a work by Carl Andre (b. 1935). These contemporary reference points have stayed with me and from time to time I reinforce them by *exhibiting* stacked panels (both painted and unpainted) or by producing floor pieces that pay homage to Carl Andre. In my studio today, moreover, I am constantly setting out works-in-progress on the floor as grids of panels and then stacking them, complete and incomplete, into three-dimensional formations.

This process, though, is generally hidden from view—or rather, the view of the art public. Mostly my paintings coalesce into single entities on the walls of galleries during exhibitions only to come apart afterwards and morph into small stacks of painted panels, a kind of sculpture that simultaneously contains and conceals an image within. For the most part, this is how my works exist in my studio and how I see them. Therefore, I'm continually reminded of the growing physical mass of my canvasboard production and the fact that my *Book of Power* has a very tangible (indeed undeniable) physical presence. When my paintings are fixed onto a wall I think of them as temporary visitations—ephemeral images that are destined to disappear when they become stacks again. My process thus involves a perpetual



Imants Tillers

Mirušo sala
The Island of the Dead

1982

Kartons, audekls, ogle uz 100 kartoniem
Charcoal on 100 canvasboards

No. 396-495, 254 x 380 cm

Austrālijas Nacionālās mākslas
galerijas kolekcija, Kanbera
Collection of the National Gallery
of Australia, Canberra

Darbam ar kartoniem, protams, ir praktiskas priekšrocības, īpaši vieglā transportēšana. Mana pirmā personālizstāde ārpus Austrālijas notika 1983. gadā *Matt's Gallery* Londonā. Izstādīju divus liela izmēra darbus (katrs 254 x 381 cm): "Mirušo sala" (1982, 32. lpp.) un "Baltie aborigēni" (1983, 64. lpp.). Abus darbus iesaiņoja, ielika kastē un pa parasto gaisa pastu nosūtīja no Sidnejas uz Londonu. Kā pieticīgi nodrošinātam austrāliešu māksliniekam, kurš vēlējās piedalīties starptautiskajā mākslas pasaulē, šis formāts man bija Dieva dāvana – veids, kā pārvarēt "attāluma tirāniju"⁹, no kā cieš antipodieši. Euhenio Ditborns, kurš arī nāk no dienvidu puslodes, šo problēmu atrisināja, izveidojot sēriju "Gaisa pasta gleznas" (kopš 1984), kurā attēli uzdrukāti, uzgleznoti, uzzīmēti vai pielīmēti uz tāda viegla materiāla, kas ir kaut kas starp gludu tekstiliju un raupju papīru. Attēli tika salocīti, iesaiņoti un lēti nosūtīti uz starptautiskajiem galamērķiem, pārsvarā ziemeļu puslodē.

Abos gadījumos formāta priekšrocības ietekmēja arī mākslas estētisko formu – medijs nav atdalāms no mākslas, bet pilnībā ar to saplūdis. Varētu sacīt, ka tas pat ir liela daļa no tā, kas vispār ir māksla. Strādājot pie kartoniem, esmu atklājis papildu priekšrocības, piemēram, iegriezt audekla slānī ar skalpeli, nesabojājot kartonu. Līdz ar to vairāku slāņu veidošana un maskēšana ir mana gleznošanas procesa neatņemama sastāvdaļa. Es pat sacītu, ka otas vietā par nenovērtējamu darbarīku man kļuvis skalpelis.

Euhenio Ditborns
Eugenio Dittborn

Aviopasta glezna No. 02
Airmail Painting No. 02

1984

Fotosietspiede uz ietinamā papīra
Photosilkscreen on wrapping paper

175 x 145 cm

ARCO fonda kolekcija, Madride
Collection of ARCO Foundation, Madrid

Courtesy of Alexander and Bonin, New York

Photo: Bill Orcutt



cycle of condensation and evaporation—not only physical, but maybe emotional and psychological, as well.

There are of course practical advantages to working with the canvasboards, in particular their portability and therefore mobility. The first solo exhibition I had outside Australia was at Matt's Gallery in London in 1983. I exhibited two large-scale works at 25.4 x 38.1 metres each: *The Island of the Dead* (1982, p. 32) and *White Aborigines* (1983, p. 64). These two canvasboard works were flat-packed, boxed up and posted by regular airmail from Sydney to London. As an Australian artist of modest means who wanted to participate in the international art world, the canvasboard format was a godsend—a way of overcoming the antipodean 'tyranny of distance'.⁹ Eugenio Dittborn, also from the Southern Hemisphere, solved this problem by developing his series of *Airmail Paintings* (1984–), in which images printed, painted, drawn, or mounted on a lightweight material—somewhere between a smooth textile and robust paper—were folded up, packaged and posted cheaply and efficiently to their international destinations, mainly in the Northern Hemisphere.

In both our cases, the practical advantages of the format also influenced the aesthetic form of our art—the medium is not something separated from the 'art' but indeed totally integrated with it. One could say it is even a large part of the meaning of the art. Through working on canvasboards I have since found additional advantages,



Imants Tillers

Maināmā likteņa tilts
The Bridge of Reversible Destiny

1990

Kartons, audekls, guaša, sintētiska polimērkrāsa, eļļas krītiņi, eļļa; tērauda paneļi, stiklveida emalja; saplāksnis, guaša, sintētiska polimērkrāsa, eļļas krītiņi

Gouache, synthetic polymer paint, oilstick, oil on canvasboards; vitreous enamel on steel panels; gouache, synthetic polymer paint, oilstick on plywood

7,445 audeklkartoni realizēti starp 1981 decembri un 1990 martu
7,445 panels executed between December 1981 and March 1990

Pārnumurēti/ Renumbered: 21892-29336, 1180 x 279 x 140 cm

Instalācijas skats, Yuill Crowley Galerija, Sidneja
Installation view, Yuill Crowley Gallery, Sydney

“PASPER VIENU SOLI!”

1990. gadā veidoju instalāciju izstādei “Yuill/Crowley” galerijai Sidneijā. Nosaucu to “Maināmā likteņa tilts”, tāpat kā slavenā japāņu un amerikāņu mākslinieka un arhitekta Susaku Arakava (*Shusaku Arakawa*, 1936–2010) projektu. Mans darbs sastāvēja no sienai piestiprināta kartona gleznojuma, kurā dominēja divi milzīgi burti “I” un “T” – mani iniciāļi. Attēlā bija arī rotējoši cilindri ar starveida līnijām – divi no Arakavas galvenajiem motīviem (142. lpp.). Abās gleznas pusēs uz grīdas bija grēdas ar pabeigtiem gleznojumiem, no kuriem vecākie bija datēti ar 1982. gadu, un tērauda un stikla emaljas darbiem. Tie kontrastēja ar pamatīgu tukšu, baltu audeklkartonu kolonnu. Instalācijas izmēri bija 11,8 x 2,79 x 1,4 metri, un tajā ietilpa visi paneļi nostudijas un galerijas noliktavas. Šim darbam sanumurēju visus elementus no 21 892 līdz 29 336, kas nozīmēja pārnumurēt visus iepriekš “pabeigtos” darbus. Tādējādi “Spēka grāmatas” darbu skaits uzreiz pieauga par 7 445.

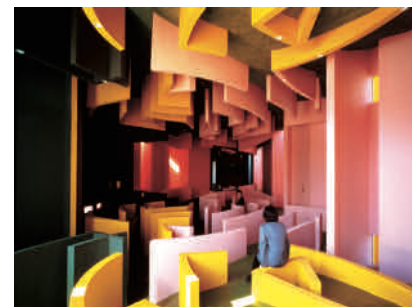
Aplūkojot šo darbu Sidneijā, *Documenta IX* (1992) mākslinieciskais vadītājs Jans Hoets (*Jan Hoët*) ieteica: “Sper vienu soli!” Šķiet, viņš uzskatīja, ka man vajadzētu izlemt, vai esmu gleznotājs vai instalāciju mākslinieks. Taču biju gan viens, gan otrs jau septiņdesmitajos gados ar diviem sarežģītiem liela mēroga darbiem, kas sastāvēja no daudzām daļām: “Inceres momenti” (1973, 108.-109.) un “Sarunas ar līgavu” (1975, 60.; 110. lpp.). Paradoksālā kārtā mana interese par tā laika avangarda idejām – konceptuālo mākslu, postpriekšmetisko mākslu un mākslas dematerializāciju – nenozīmēja, ka neturpināju

such as the ability to cut into the image at the top canvas layer with a scalpel without destroying the integrity of the cardboard below. Hence layering and masking have become integral to my painting process. I would go so far as to say that the scalpel rather than the paintbrush has become my most invaluable tool.

'TAKE ONE STEP!'

In 1990 I produced a single work, an installation, for an exhibition at Yuill/Crowley Gallery in Sydney. I called it *The Bridge of Reversible Destiny* after a project by the renowned Japanese-American artist and architect Shusaku Arakawa (1936–2010). My work consisted of a wall-mounted canvasboard painting dominated by two giant letters: the 'I' and 'T' of my initials. The imagery also included rotating cylinders with radiating lines, two of Arakawa's key motifs (p. 142). Placed on the floor below, sitting on both sides of the wall painting, were assortments of stacks that included completed paintings dating back to 1982 and works of vitreous-enamel on steel. These contrasted with a substantial column of blank, white canvasboards. The installation measured 11.8 x 2.79 x 1.4 metres and it assembled all the panels available to me at that moment from my studio and the gallery stockroom. For this work I numbered all the elements from 21,892 to 29,336, which involved renumbering all the previously 'completed' works. Thus the counting for *The Book of Power* made a quantum leap of 7,445 in one presentation.

Jan Hoët, the artistic director of Documenta IX (1992), viewed the work in Sydney and told me to 'Take one step!' I think he meant that I needed to decide whether I was a painter or an installation artist. But I had already managed to be both during the 1970s with two complex large-scale installations of many parts: *Moments of Inertia* (1973, pp. 108–09) and *Conversations with the Bride* (1974–75, pp. 60; 110). Paradoxically, my interest in the avant-garde ideas of that time—conceptual art, post-object art, and the dematerialisation of art—had not precluded my persisting with an aspect of painting. For me, these approaches did not seem to be mutually exclusive; rather, they prompted a consideration of what was foregrounded and



Susaku Arakawa un Madelīna Džinsa
Shusaku Arakawa and Madeline Gins

Eliptiskais lauks, "Maināmā likteņa vieta",
Joro apgabala parks (18, 100 km²), Gifu
prefektūra, Japāna
Elliptical Field, Site of Reversible Destiny,
Yoro Park (18,100 square metres), Gifu

Maināmā likteņa birojs (interjers) "Maināmā
likteņa vieta", Joro apgabala parks, Gifu
prefektūra, Japāna
Reversible Destiny Office (Interior), Site of
Reversible Destiny, Yoro Park, Gifu

1997

Courtesy of the Site of Reversible Destiny
Yoro Park

© 1997 Estate of Madeline Gins

Reproduced with permission of the Estate
of Madeline Gins

gleznot. Man nešķita, ka šīs pieejas būtu nesavienojamas; tās lika pārdomāt, kas liekams priekšplānā un kas fonā. Tiesa, neatlaidīgi darbojoties glezniecībā, es jau tolaik (par katru cenu) izvairījos no apakšrāmim uzstiepta audekla. Patiesībā vairāk nekā 40 gadus, kopš strādāju mākslā, būs mazāk par duci gadījumu, kad esmu izmantojis šādu audeklu!

Audeklkartonu tehnika arī ļāva materiālus lietot otrreiz. Tādējādi tas bija ļoti vienkāršs veids, kā pilnībā vai daļēji inkorporēt jau pastāvošus darbus. “Spēka grāmatas” aizsākumos šāda atkārtota darbu izmantošana bija parasta lieta. Tieši tā notika ar darbiem “Patafiziskais cilvēks” (1984, 61. lpp.) un “Koka sirds” (1985, 66.–67. lpp.), kur otrreiz izmantotie paneļi koptēlam piešķir detaļas, enerģiju un sarežģītību. Pārnumurēto darbu iekļaušana paātrina “Spēka grāmatas” skaitīšanas procesu. Visātrāk, protams, tas būtu, kļūstot par “instalāciju mākslinieku”, kā ieteica Jans Hoets – pārnumurēto instalāciju secība, kas palielinātu skaitu par daudziem tūkstošiem, būtu efektīvāks un iespaidīgāks veids nekā desmiti vai simti, kas tiek panākti, apgleznojot paneli pēc paneļa. Tomēr, ja atskatos uz pēdējiem 36 gadiem, šķiet, būšu nevilus sekojis Malarmē “apvaldītas darbības” principam, jo skaitīšana pati par sevi nav manas mākslas primārais mērķis.

NO PERIFĒRIJAS PERIFĒRIJAS

1996. gadā kopā ar ģimeni pārcēlos no Sidnejas uz Kūmu, nelielu iekšzemes pilsētiņu Austrālijas dienvidaustrumos Sniegoto kalnu piekājē, kas nereti ir Jaunās Dienvidvelsas aukstākā vieta. Tas nu bija ceļojums uz nekurienu! Neilgi pēc tam atklājām, ka, lai pārvarētu mūsu jaunās mājvietas negaidīto izolētību, mēs biežāk būsīm ceļā uz Sidneju un citām vietām. Lai produktīvāk izmantotu laiku – ņemot vērā, ka ilgstoši būšu prom no savas studijas –, es aizsāku projektu ar nosaukumu “Dienišķie pētījumi” (kopš 1996, 40.–43. lpp.). Koncepts bija pavisam vienkāršs – uz parastām A4 lapām izdarīšu piezīmes, kas varbūt tiks iekļautas manā praksē – skices, pārdomas, izvilkumi no grāmatām, attēlu fotokopijas utt. Tagad jau sakrājušies seši tūkstoši t. s. “dienišķo pētījumu” (lappušu skaits atbilst aptuveni

backgrounded. It is worth noting, moreover, that my persistence with painting avoided the traditional format of a stretched canvas (at any cost) then as it does now. Indeed in the totality of my oeuvre, over 40 years, there would be fewer than a dozen occasions where I've employed a stretched canvas!

Another consequence of working on canvasboards was that I could reuse my own panels. Therefore, it was very straightforward to incorporate, wholly or in part, already existing works. In the early days of *The Book of Power*, such recycling was commonplace in my works. This is very much the case with *Pataphysical Man* (1984, p. 61) and *Heart of the Wood* (1985, pp. 66–67) in which the recycled panels give detail, energy and complexity to the overall images. Also, by being renumbered, their inclusion accelerates the counting process for *The Book of Power*. The fastest way to accelerate it of course *would* have been to become an 'installation artist' as Jan Hoët may have been suggesting—a succession of renumbered installations, each increasing the count by many thousands, would be far more efficient and impressive than the dozens or hundreds achieved in the more painstaking process of painting panel by panel. Looking back over the last 36 years, however, I seem to have been inadvertently following Mallarmé's maxim 'restrained action', for counting is in and of itself not the primary objective of my art.

FROM THE PERIPHERY OF THE PERIPHERY

In December 1996, I moved with my young family from Sydney to Cooma, a small inland town in south-eastern Australia, near the foothills of the Snowy Mountains, often the coldest place in the state of New South Wales—a journey to nowhere if ever there was one! Not long after, we discovered that to overcome the unexpected isolation of our new home, we were going to be more frequently on the road to Sydney and elsewhere. To make this time more productive, since I would be away from my studio for extended periods, I began a project that I called *Daily Research* (1996, pp. 40–43). The concept was simply that on standard A4 sheets of paper I would make notes that might inform my practice—sketches, musings, extracts from books,

80 procentiem dienu tajā periodā), un katra lapa ieguvusi kārtas numuru kā daļa no "Spēka grāmatas". Šajā nelielajā apakšnodaļā patiesi "viss pasaulē eksistē tāpēc, lai nokļūtu grāmatā".

Audeklkartona mobilitātei atbilst antipodu mākslinieku mobilitāte. Ņemot vērā Austrālijas un Jaunzēlandes ģeogrāfisko izolāciju no mākslas pasaules tradicionālajiem centriem, šo valstu mākslinieki kļuvuši par bezbailīgiem ceļotājiem. Mūs nepavisam nebiedē 20 un vairāk stundas lidmašīnā (saspiestiem kā Rīgas šprotēm bundžā), lai sasniegtu Eiropu vai Ameriku. Nevar gan sacīt, ka eiropieši vai amerikāņi noteikti atbild ar to pašu. Labi atceros, kā pēc manas izstādes 1986. gada 42. Venēcijas biennālē¹⁰ Nikolass Logsdails (*Nicholas Logsdail*) no "*Lisson Gallery*" mudināja mani pārcelt ģimeni uz Londonu, jo strādāt ar mākslinieku, kurš dzīvo Austrālijā, esot neiespējami – "*par daudz tālu*". Maniem latviešu vecākiem kā pārvietotajām personām 1949. gadā tieši tas bija dzinulis braukt uz Austrāliju. Es piedzimu Sidnejā 1950. gadā un pavadīju bērnību šīs topošās pilsētas dienvidu nomalē, vietā, ko sauca par Silvānijas augstumiem.

Pārdzīvojis karu Eiropā un tā sekas Itālijā, izcilais 20. gadsimta mākslinieks Džordžo de Kiriko (*Giorgio de Chirico*, 1888–1978) kopā ar sievu Izabellu Pakscveru Fāru (*Pakszwer Far*, mirusi 1991) pārcēlās uz dzīvokli slaveno Spāņu kāpņu pakājē Romā, kur viņš dzīvoja un strādāja līdz pat nāvei 1978. gadā. Tagad tur atrodas Džordžo un Izas de Kiriko fonds, kas ir svarīga daļa no mūsu ikgadējā svētceļojuma uz Romu. Katru dienu apmēram 30 gadus, vai nu no rīta vai pievakarē de Kiriko iznāca no studijas, izgāja uz trases un ietvēra skatienā Svētās pilsētas panorāmu. Stāvēdams aiz margas gluži kā kapteinis kuģa priekšgalā, viņš paziņoja, "Te nu es esmu, pasaules centra centrā."¹¹

Katrs mākslinieks grib, lai viņu ievēro, taču dažiem nav tā laimējies kā Džordžo de Kiriko. Dažiem izciliem māksliniekiem bijis par sevi jāatgādina, dzīvojot ļoti attālās vietās, varētu sacīt, perifērijas perifērijā. (Es bieži vien apbrīnoju jaunzēlandiešu mākslinieka Kolina Makkaona (*Colin McCahon*, 1919–1987) nošķirtību no

photocopied images, etcetera. I have now compiled over 6,000 pages of so-called 'daily research' (the number of pages represent around 80 per cent of days over that period) and each page has been numbered as part of *The Book of Power*. Here, literally, in this little subset, 'everything in the world exists to end up in a book'.

The mobility of the canvasboard is echoed by the mobility of antipodean artists. Because of Australia's and New Zealand's geographic isolation from the traditional centres of the art world, artists from both countries have become intrepid travellers. We think nothing of spending 20 hours or more in an aeroplane (like Riga Sprats in a tin can) to reach Europe or America. Yet this is not an attitude necessarily reciprocated by Europeans or Americans. I well recall, following my showing at the 42nd Venice Biennale in 1986,¹⁰ Nicholas Logsdail of Lisson Gallery urging me to move my family to London for, according to him, to work with an artist in Australia was impossible—'it's *too far away*'. To my Latvian parents, as displaced persons in 1949, this was the very reason to come to Australia. I was born in Sydney in 1950 and spent my childhood on the southern fringe of this fledgling city at a place named Sylvania Heights.

Having survived war in Europe and its aftermath in Italy, the great twentieth-century artist Giorgio de Chirico (1888–1978) moved with his wife, Isabella Pakszwer Far (d. 1991), to an apartment near the base of the famed Spanish Steps in Rome, where he lived and worked until his death in 1978. It is now the location for the Giorgio and Isa de Chirico Foundation and an important part of our yearly pilgrimage to Rome. Every day for almost 30 years, either in the morning or early evening, de Chirico would walk out of his studio, onto the adjoining terrace, and take in the panoramic views of the Holy City below. Standing behind a railing like the captain at the prow of his ship, he would declare, 'Here I am in the centre of the centre of the world.'¹¹

Every artist wants to be noticed but some are less fortunate than Giorgio de Chirico. Some great artists have had to make their mark despite working in very isolated places, one could say at the periphery of the periphery. (I often marvel at the isolation of New

→40.–43. lapaspuses
P. 40–43

Imants Tillers

Ikdiēnas pētījumi
Daily Research

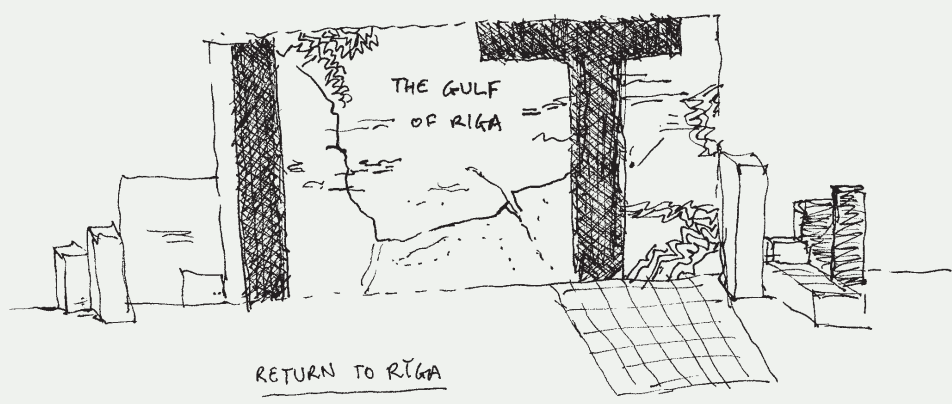
2015

Papīrs, zīmulis
Pencil on paper

Katrs/ each 29.7 x 21 cm

No. 99061; 94064; 94069; 94071

(AFTER REVERSIBLE DESTINY)



RETURN TO RIGA

« DUKE OF COURLAND »
[MICHAEL DRANSFIELD]

REVERSIBLE DESTINY

WE
HAVE
DECIDED
NOT
TO DIE

[I IS ANOTHER]

[ES IR OTRS]



[I AM ANOTHER]
[ES ESMU OTRS]

[From Beyond Good and Evil]

NIETZSCHE :
(p 65)

« SUPPOSE TRUTH IS A WOMAN - WHAT THEN?
ISN'T IT RIGHT TO SUSPECT THAT ALL
PHILOSOPHERS, INsofar AS THEY WERE DOGMATISTS,
HAVE HAD TROUBLE UNDERSTANDING WOMEN?
.....

WE, WHOSE TASK IS PRECISELY TO BE AWAKE



puvitis : Jelgava Highway
1901 (Approaching Thunderstorm)

29 AUGUST 2015. RIGA

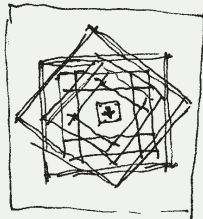
94064

Elita Ansoone :

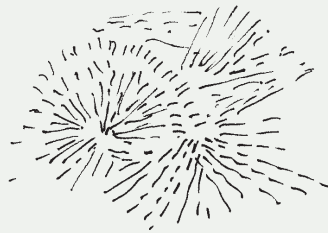
« THE SEARCH FOR FORMS OF INDIVIDUAL SECULAR
SPIRITUALITY IN LATVIAN ART (1960s - 2012) »

(p. 52)

"BELIEF IN META-EMPIRICAL BEINGS"



ILMĀRS BLUMBERGS,
"LATVIŠKĀS MANDALAS"
concept 1978



Tatjana Krivenkova

VILHELMS PURVITIS



NATURE SPEAKS
[DABA RUNĀ]



AUTUMN IN THE PARK



A VICTIM OF WHAT IS INFINITELY CLOSE AT HAND
BECAUSE OF YOUR COVENANT WITH DESOLATION
AIZSAULE
SAULKRĀSTI

4 SEPTEMBER 2015, RIGA

94071



Imants Tillers un Maikls Nelsons Džagamara
Papunjā
Imants Tillers and Michael Nelson Jagamara
at Papunya

2017

Photo: Michael Eather

ārpasaules Murivai!) Austrālijas mākslas vēsturē ir vairāki īpatnēji virzieni, kas radušies attālās vietās. Par spīti mūsu aizvien pieaugošajai savienotībai, kaut kas produktīvs saglabājas ģeogrāfiskajā izolētībā, piemēram, mans pirmais ceļojums uz Papunju Austrālijā 2017. gada aprīlī. Tagad varu deklarēt: “Esmu bijis Papunjā.”

SASNIEDZOT NEPIEEJAMĪBAS POLU

Papunja ir tālīna, neliela apdzīvota vieta Austrālijas Ziemeļu teritorijā. Tur ir ap 400 iedzīvotāju, pārsvarā Austrālijas iezemieši, daudzi no Pintupi vai Luritja grupas.¹² Pārsteidzoši, ka saskaņā ar 2016. gada tautas skaitīšanu valdošā reliģija Papunjā (tāpat kā Latvijā) ir luterānisms – par luterāņiem sevi uzskata 78,7 procenti iedzīvotāju. Varļpīri cilts ievērojams loceklis un Papunjas vecākais, kā arī mans sens līdzstrādnieks mākslinieks Maikls Nelsons Džagamara (*Michael Nelson Jagamara*, 1949) gan nav viens no tiem – kad apvaicājos, viņš atbildēja, ka esot baptists.

Papunja ir vistuvākais ciemats Austrālijas kontinentālajam nepieejamības polam. Oksfordas angļu valodas vārdnīcā “nepieejamības pols” skaidrots šādi: “(Sākotnēji) vieta Arktikā, kas ir peldošo un tad kopā sasalušo ledus gabalu centrā, līdz ar to visgrūtāk sasniedzama pa jūru; atbilstošs punkts Antarktīdā; (vēlāk arī) punkts uz kontinentālās sauszemes, kas atrodas vīstālāk no piekrastes.”¹³ Uz Papunju tas attiecas pēdējā nozīmē. Nošķirtības ideja kļuva nozīmīga, kopš 20. gadsimta septiņdesmito gadu sākumā Papunjā parādījās neiedomājama austrāliešu mākslas kustība, pazīstama kā Rietumu tuksneša glezniecība jeb Papunja Tula māksla, kas izraisīja monumentālu kultūras pārbīdi no austrumkrasta pilsētām Sidnejas un Melburnas, kuras bija bijušas nozīmīgākie Austrālijas mākslas centri, uz mazapdzīvotajiem Austrālijas vidienes tuksnešiem un ar laiku arī uz citām attālām Austrālijas vietām. Kā nesen atzina Džons Kīns (*John Kean*), “Kultūras ainavā seismiskas pārbīdes notiek tikai retumis, un darbi, kas radušies šādos brīžos, iegūst mistikas nokrāsu, kas pārsniedz to individuālos mākslinieciskos nopelnus.”¹⁴ Tālāk Kīns apraksta, kā jau pašiem pirmajiem tuksneša gleznojumiem piemīt īpaša kopīga enerģija, kas atbrīvota to

Zealand painter Colin McCahon [1919–1987] at Muriwai!) The story of Australian art includes a series of idiosyncratic movements borne of regional and remote places. For all our increased connectedness, there remains something productive in our geographical isolation, hence my journey for the first time to Papunya in Australia in April 2017. I can now declare: ‘I have been to Papunya.’

REACHING THE POLE OF INACCESSIBILITY

Papunya is a small remote community in the Northern Territory, Australia. The community is made up of approximately 400 people, the vast majority of whom are Indigenous Australians, many originally from Pintupi and Luritja groups.¹² Surprisingly, according to the 2016 Census, the predominant religion at Papunya (like in Latvia) is Lutheranism, with 78.7 per cent of the population identifying as such. Senior Warlpiri Tribesman and Elder of the Papunya Community, and my long-term collaborator, the artist Michael Nelson Jagamara (b. 1949), is not one of those, however—when I inquired on my visit, he identified as a Baptist.

Papunya is the closest town to the Australian continental pole of inaccessibility. The *Oxford English Dictionary* defines a ‘pole of inaccessibility’ as: ‘(Originally) the place in the Arctic that is in the centre of the pack ice, and so hardest to reach by sea; a corresponding point in the Antarctic; (later also) a point in a continental landmass that is furthest from any coastline.’¹³ It is in this latter sense that the term relates to Papunya. The idea of remoteness is significant since the incredible Australian art movement known as Western Desert Painting or Papunya Tula Art that emerged at Papunya in the early 1970s produced a monumental cultural shift from the Eastern coastal cities of Sydney and Melbourne, where hitherto most of the significant Australian art had been produced, to the sparsely inhabited deserts of Central Australia and, eventually, to other remote locations throughout Australia. As John Kean recently noted, ‘Seismic shifts occur infrequently on the cultural landscape, and works produced at such rare moments accrue mystique over and above their individual artistic merit.’¹⁴ Kean goes on to describe how the very first desert

radīšanas brīdī:

“Tradicionālajā kontekstā nebūtu iespējama šāda tikšanās starp cilvēkiem ar dažādu dzīves pieredzi un no tik attālām valsts vietām. Neatkārtosies vairs tāds attēlu krāšņums, kāds uzplauka Vīru gleznošanas istabas siltumnīcas apstākļos – šai valdības apmetnes Nisena būdā Papunjā Ziemeļu teritorijā. Jo šie darbi tika radīti laikā, kad pirmo reizi atklāja episkās dziesmu līnijas, kas vieno aborigēnu Austrāliju.”¹⁵

Tagad, kad pagājuši 40 gadi, mēs bez kādām šaubām varam apgalvot, ka Austrālijas vienīgais oriģinālais devums 20. gadsimta pasaules mākslas vēsturē ir Austrālijas iezemiešu māksla, kas aizsākas ar Papunjas Tulas virzienu 1971. gadā. Tas uzskatāmi redzams visaptverošajā grāmatā “Māksla. Viss stāsts” (2010), jo Papunjas mākslinieki ir vienīgie, kas pārstāv Austrāliju pasaules mākslā no 75 tūkstošiem gadu pirms mūsu ēras līdz mūsdienām. Maikls Nelsons Džagamara bija Papunjas kustības otrā viļņa dalībnieks, un minētajā grāmatā publicēts un analizēts viņa darbs “Pieci stāsti” (1984, 196. lpp.). Varbūt mazliet pārsteidzoši, ka tur parādās arī mans darbs “Deviņi šāvieni” (1985, 65. lpp.) – kā savveida maza zemsvītras piezīme Džagamaras darbam ar nosaukumu “Piesavinātā māksla”.¹⁶ Tam par iemeslu ir fakts, ka mans darbs ieguva gan slavu, gan neslavu, kad citēju un pārveidoju elementus no Džagamaras oriģināla. Taču šī mana 1985. gada kļūme (aborigēnu attēla neatļauta piesavināšanās) vēlāk, 2001. gadā, noveda pie garas un auglīgas sadarbības ar Maiklu Nelsonu Džagamaru, un mēs sadarbojamies joprojām. Daži to sauc par “izlīgumu ar sadarbības palīdzību”¹⁷. Astoņdesmito gadu sākumā eksperimentēju ar tolaik šokējošo piesavināšanās taktiku kā paņēmienu, lai izprastu un pētītu savas pozīcijas mākslas plašajā vēsturē un ainavā, taču, kas sadarbība ar Džagamaru novedusi pie pastāvīgas un savstarpējas sapīšanās. Kļūmes un kļūdas ir svarīgas. Kā rakstījis Novaliss, “Kļūda ir neaizstājams patiesības instruments. Ar kļūdu es veidoju patieso. Pilnīga kļūdas izmantošana – pilnīga patiesības iegūšana.”¹⁸ Lūk, šī iemesla dēļ es devos uz Papunju pie Maikla Nelsona Džagamaras un viņa ģimenes, un tas bija ceļojums uz nekurieni.

paintings share ‘a particular energy that comes from the moment of their creation’:

The meeting of men with differing life experiences, and originating from such a wide swathe of country, would not have occurred in the traditional context. The efflorescence of imagery that struck in the hothouse conditions of the Men’s Painting Room—a Nissen hut in the government settlement at Papunya in the Northern Territory—will not be repeated. For these works were created at the time when the epic songlines that connect Aboriginal Australia were first unveiled.¹⁵

More than 40 years later, we can see without doubt that the only entirely original contribution Australia has made to the history of world art in the twentieth century is Australian Indigenous art, which begins with this very same Papunya Tula movement in 1971. The recent comprehensive survey publication *Art: The Whole Story* (2010) bears this out most graphically, as Papunya artists are Australia’s only representation among artworks made between 75,000 B.C and the present, from all over the world. Michael Nelson Jagamara was part of the second wave of the Papunya movement and indeed it is his work *Five Stories* (1984, p. 196) that is featured and analysed in the book. Perhaps surprisingly, my work *The Nine Shots* (1985, p. 65) also appears as a kind of small footnote to Jagamara’s work under the heading: ‘Appropriation Art’.¹⁶ The reason is that my painting became simultaneously famous and infamous when I quoted and scrambled elements from Jagamara’s original. But what was a mistake on my part in 1985 (the unauthorised appropriation of an Aboriginal image) led later, in 2001, to the beginnings of a long and fruitful process of collaboration with Michael Nelson Jagamara, which still continues today. Some have described this as ‘reconciliation through collaboration’¹⁷. Initially, in the early 1980s, I was experimenting with the then-shocking tactic of appropriation as a means to unpack and explore my position within art’s vast history and landscape, but in the case of my work with Michael Nelson Jagamara, it has led to an ongoing and mutual entanglement. Errors, mistakes, are important. As Novalis has written, ‘Error is the indispensable instrument of truth. With error I make truth. The complete employment of error—the complete possession



Karaostas apmeklējums, Latvija
Visit to Karosta, Latvia

2017

Photo: Jennifer Slatyer

ATRODOT ZEMI, KAS NEEKSISTĒ

Vienam ceļojumam seko nākamais. Aprīlī Papunjā; maijā Karostā – tādas ir mūsdienu dzīves pretrunas un iespējas. Kur ir Karosta? Karosta ir neliels krievu anklāvs pie Baltijas jūras Latvijas rietumu piekrastē netālu no Liepājas, kur dzimusi un bērnību pavadījusi mana māte. Viņa nolēma atstāt Liepāju astoņpadsmit gadu vecumā 1943. gadā, glābjoties no gaidāmā brutālās padomju armijas iebrukuma Latvijā Otrā pasaules kara beigās. Viņa domāja, ka pēc kara atgriezīsies, taču savus vecākus tā arī vairs nekad neredzēja. 1976. gadā mēs ar sievu Dženiferu Slatjeru (*Jennifer Slatyer*) pirmo reizi apmeklējām Latviju. Tūlīt gan jāpaskaidro, ka tolaik tādas “Latvijas” nemaz nebija. Tā bija daļa no Padomju Savienības un tāpēc pasaules kartēs netika atsevišķi iezīmēta. Kaut gan latviešu valoda bija mana dzimtā un angļu – otrā valoda, manai latviešu izcelsmei Austrālijā bija tik maz nozīmes, ka pat neapzinājos, ka esmu divvalodīgs, līdz man jau bija pāri divdesmit. Manas latviešu valodas lasīšanas iemaņas 1976. gadā nenerēja arī Rīgā – ielu nosaukumi, norādes un kartes bija kirilicā.

1975. gadā mātes tēvs vēl bija dzīvs un dzīvoja Liepājā, taču mums nebija iespējams viņu apciemot (mums bija telefona saruna). Iebraukt Liepājā ārzemniekiem bija stingri aizliegts, un tagad zinu iemeslu – Liepāja bija Karostai tuvākā pilsēta. Līdz ar to Karosta bija cita veida “nepieejamības pols” – tiesa, piekrastē un lielā mērā neredzams, jo Karostā bija padomju zemūdeņu flotes bāze. 1976. gadā par Karostu gan nebiju pat dzirdējis.

Pirmo reizi šīs slepenās militārās pilsētiņas vārdu izlasīju kanādiešu rakstnieka Žana Pola Kofmana (*Jean-Paul Kauffmann*) grāmatā “*A Journey to Nowhere: Detours and Riddles in the Lands and History of Courland*” (2009) (“Kurzeme... francūža acīm”, Zvaigzne ABC, 2011).¹⁹ Lasīju šo grāmatu, lidojot uz Rīgu 2015. gadā – tas bija pirmais apciemojums pēc 22 gadu pārtraukuma. Kofmanu mazāk interesē mūsdienu Latvija vai abas kara laika okupācijas – viņu aizrauj senā vāciešu klātbūtne: teitoņu ordeņa bruņinieki, kas nodibināja Rīgu 1201. gadā, un viņu pēcteči, kuri laukos sabūvēja

of truth.¹⁸ It is for this reason that I went to Papunya to visit Michael Nelson Jagamara and his family—and took a journey to nowhere.

FINDING A LAND THAT DID NOT EXIST

After one journey, comes another. April in Papunya; May in Karosta—such are the conditions, contradictions and opportunities of modern life. Where is Karosta? Karosta is a small Russian enclave by the Baltic Sea on the Western Coast of Latvia near the city of Liepāja—where my mother was born and spent her childhood. My mother decided to leave Liepāja as an 18-year-old in 1943, fleeing the imminent advance of the brutal Soviet Army into Latvia during the last years of World War II. She thought she would return after the war, but she never saw her parents again. In 1976, I visited Latvia for the first time with my wife Jennifer Slatyer. It needs to be qualified, however, that at the time ‘Latvia’ as such did not exist. It was part of the Soviet Union and therefore did not appear differentiated in any way on world maps. Although Latvian was my first language and English my second, being of Latvian descent in Australia was of such little consequence that I did not register I was bilingual until I was in my twenties. Being able to read Latvian did not help in Riga in 1976, either—all the street signs, directions, and maps were in Russian Cyrillic.

In 1975 my mother’s father was still alive and residing in Liepāja but it was impossible for us to visit him (I did speak to him on the phone). Entry was strictly forbidden and the reason, I now know, was that Liepāja was the nearest city to Karosta. Karosta was thus another kind of ‘pole of inaccessibility’ but one that was necessarily coastal and for the most part invisible, for Karosta was the naval base for the Soviet submarine fleet. In 1976, I had not even heard of ‘Karosta’.

I first came across the name of the secret military town in *A Journey to Nowhere: Detours and Riddles in the Lands and History of Courland* (2009) by the Canadian author Jean-Paul Kauffmann.¹⁹ I read this book on my flight to Riga in 2015. It would be my first visit after an absence of 22 years. Kauffmann is less interested in present-day Latvia, or the country’s wartime occupations, than he is in an ancient Germanic presence: the Teutonic Knights who founded Riga in 1201



Karaostas apmeklējums, Latvija
Visit to Karosta, Latvia

2017

Photo: Elita Ansonē

pilis, tai skaitā Kurzemes hercoga rezidenci. Iekams Kofmans pirmo reizi ieradās Kurzemē deviņdesmito gadu sākumā, viņam bijuši daži “izplūduši priekšstati no grāmatām – no Žila Verna “*A Drama in Livonia*” (“Drāma Livonijā”, 1893) un Žorža Simenona detektīvromāna “*Pietr-le-Letton*” (“Pēteris Latvietis”, 1931).²⁰ Par spīti šim fokusam uz sendienām, Kofmana grāmatā atainota arī no jauna neatkarīgās Latvijas postsovetiskā postaža, kuru es savām acīm ieraudzīju 1991. gada oktobrī (tūlīt pēc tam, kad Latvija bija pasludinājusi neatkarību no brūkošās Padomju Savienības) un pēc tam 1993. gadā, kad Latvijas Nacionālais mākslas muzejs mani uzaicināja sarīkot izstādi “Diaspora”.

Sākotnēji mani interesēja Kofmana Liepājas apraksti, jo tā bija manas mātes dzimtā pilsēta, kuru mums ar Dženiferu neļāva apmeklēt 1976. gadā. 1904. gadā, kad pilsētu vēl sauca *Libau*, tieši no turienes krievu flote devās uz Japānu – vairāk nekā septiņu mēnešu ceļojums, kas beidzās ar katastrofālu Krievijas sakāvi. Taču vislielāko ziņkāri un vēlēšanos tur nokļūt man izraisīja Kofmana stāsts par Karostu, kas atrodas dažus kilometrus uz ziemeļiem no Liepājas. Karosta bija reiz varenās, bet tagad sabrukušās Padomju Savienības liecība un apliecinājums, ka vecāki darīja pareizi, atstājot Latviju cerībā uz labāku dzīvi. Atcerējos, kā 1976. gada braucienā uz Rīgu jutos pateicīgs, ka esmu piedzimis kā austrālietis. Kofmans apraksta rēgainu ainavu:

“Jūras klaidā nogrimuši kuģi. Tie nogrimuši, taču [...] ūdens virspusē rēgojas vraki ... Karosta [...] bija padomju impērijas otr[a] lielāk[ā] kara flotes bāze ar divdesmit sešiem tūkstošiem vīru. 1994. gadā pirms aiziešanas no Kurzemes krievi nogremdēja visus kuģus un zemūdenes, ko nevarēja aizvest līdzi. Daudzi karakuģi dus jūras dziļumā, un nav iespējams uzzināt to skaitu. Stāsta, ka nogremdētas pat atomzemūdenes. [...] Piekraste, ko agrāk klāja nocietinājumu konstrukcijas, paver tuksnesīgu ainavu. Kazemāti, blokmājas, tornīši ir iznīcināti, taču nav pazuduši, gluži otrādi, saplosītus, sadauzītus daļēji iznīcība tos padara vēl uzkrītošākus un drausmīgākus.”²¹

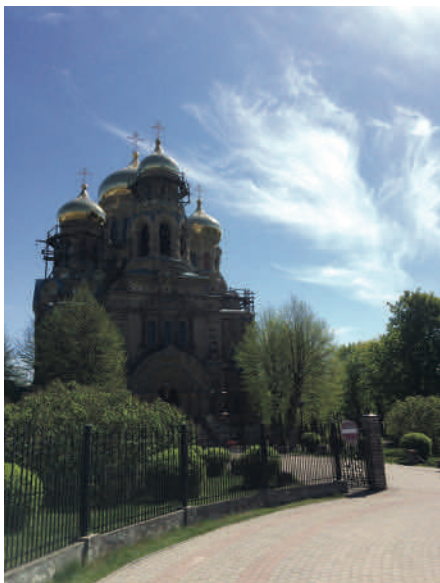
Mūsu apmeklējuma laikā 2017. gada maijā to redzējām arī mēs. Un tuvējā ciematā – anklāvā, kas vēl aizvien lielā mērā nošķirts no ārpusaules, – pārlicinājāties, ka cits Kofmana apraksts – “noplū-

and their descendants, who built castles in the countryside including that of the Duke of Courland. Before Kauffmann visited Courland (in Latvia) in the early 1990s he had ‘a few vague impressions gleaned from the books: *A Drama in Livonia* [1893] by Jules Verne and a crime novel *Pietr-le-Letton* by Georges Simenon [*The Strange Case of Peter the Lett* (1931)]’.²⁰ Despite its ancient focus, Kauffmann’s book also captures the post-Soviet desolation of the newly-independent Latvia, which I also saw firsthand in October 1991 (immediately following Latvia’s declaration of independence from the crumbling Soviet Union) and then again in 1993 when the Latvian National Museum of Art invited me to stage my exhibition *Diaspora*.

I was initially interested in Kauffmann’s descriptions of Liepāja, my mother’s birthplace and the place to which Jennifer and I were denied access in 1976. It was from there, in 1904, when it was called ‘Libau’, that the Russian fleet embarked for Japan—a journey of more than seven months that ended in a disastrous defeat for the Russians. But it was Kauffmann’s description of Karosta, a few kilometres north of Liepāja, which really aroused my curiosity and desire to go there. Karosta was evidence of the once-mighty Soviet Union, now fallen, and a vindication of my parents’ decision to leave Latvia for a better life. I remembered how on that 1976 trip to Riga I had felt so grateful to have been born Australian. Kauffmann describes a scarred and haunted landscape:

Partially sunk wrecks lie offshore, their hulls protruding above the water ... Karosta was the Soviet Empire’s second naval base, numbering 26,000 men. Before leaving Courland in 1994, the Russians chose to scuttle all the ships and submarines they were unable to take home. Countless warships lie on the sea bottom: it is impossible to know how many. It is even said that nuclear submarines were sunk ... The seafront, once scattered with fortifications provides a spectacle of devastation. Casemates, turrets and blockhouses have been demolished but have not disappeared; on the contrary, they are accentuated, severely damaged and mangled, made all the more monstrous by the incompleteness of their destruction.²¹

When we visited in May 2017 this is also what we saw. And, in the nearby township that we also visited—an enclave that remains substantially cut off from the outside world—another of Kauffman’s descriptions, of ‘dilapidated houses, rows of ransacked buildings’



Liepājas Svētā Nikolaja pareizticīgo
Jūras katedrāle
St. Nicholas Orthodox Cathedral of
Liepāja

2017

Photo: Elita Ansonē

kušas mājas, veselas izdemolētu māju rindas” – vēl aizvien atbilst patiesībai, kaut gan pagājuši jau vairāk nekā desmit gadi. Latviešus mēs tur nesastapām, tikai trūcīgus krievus. Cars Nikolajs II apmeklēja Karostu 1901. gadā un ielika pamatakmēni krāšņai ēkai, kas vēl arvien stāv padomju drupu vidū, – Svētā Nikolaja pareizticīgo baznīcai. Sākotnēji to dēvēja par Svētā Nikolaja Flotes baznīcu, un tā celta krievu baznīcām raksturīgajā 17. gadsimta stilā: centrālo kupolu iekļauj četri mazāki kupoli, kas pārstāv četrus evaņģēlistus ap Kristu. Mēs iegājām, sajūtām vīraka smaržu un izdzirdējām sēru, monotonu skandēšanu un raudas – tā bija bērū ceremonija. Esmu bijis Karostā. Vēl viens ceļojums uz nekuriem.

SEKOJOT NEGAIDĪTĀJAM

Domājot par pirmo ceļojumu uz nekuriem 1996. gadā, kad kopā ar ģimeni pārcēlos no Sidnejas uz Kūmu, atceros kādu dīvainu un pravietisku karti. To varētu dēvēt par “likteņa karti”. 1998. gadā man to iedeva viens no mūsu jaunajiem Kūmas draugiem Čārlijs Ličfīlds (*Charlie Litchfield*) – tas bija drīz pēc tam, kad bijām uzkāpuši vienā no trim “Brāļiem” – senajās vulkānu serdes paliekās, kas ir iespaidīga Monaro ainavas iezīme. Tieši tad es sapratu, ka mūsu māja “*Blairgowrie*” atrodas Monaro vulkāniskā rajona nomalē.

Minēto homoklimatisko karti 1945. gadā bija izdevusi Jaunās Dienvidzemes valdības mežsaimniecības komisija. Tā uzrāda dažādās Monaro un dienvidu piekrastes klimatiskās zonas un, diezgan dīvainā kārtā, savieno konkrētas apdzīvotas pasaules vietas ar līdzīgu mikroklimatu. Tā, piemēram, Nimmitabela dienvidos no Kūmas salīdzināta ar Nērnū Skotijā, Bombala, kas ir vēl tālāk uz dienvidiem, – ar Londonu Anglijā un Kanelo, Begas virzienā uz austrumiem – ar Johannesburgu Dienvidāfrikā. Kūma gluži negaidīti tika savienota ar Gerero Meksikā. Šī pilsēta vairs neeksistē, taču tās vietā ir Nueva Gerero. Pirmā Gerero ieguva savu nosaukumu par godu Meksikas prezidentam Visentem Gerero (*Vicente Guerrero*, 1782–1831) un bija Rio Grandes Republikas galvaspilsēta – Rio Grande bija viena no neatkarīgajām valstīm, kas īsu brīdi pastāvēja Meksikas ziemeļos 1840. gadā. Meksikai ar manu pieredzi vai iztēli

held true, more than a decade on. There, we saw no Latvians, only impoverished Russians. Tsar Nicholas II visited Karosta in 1901, and while there he laid the cornerstone for the one splendid building that remains among the Soviet ruins: the Orthodox Church of St Nicholas. This was originally known as the St Nicholas Naval Cathedral, built in the distinctive style of seventeenth-century Russian churches: a central dome surrounded by four smaller ones representing Christ surrounded by the four Evangelists. We went inside and stumbled on the smell of incense and sounds of mournful chanting and weeping—a funeral ceremony. I have been to Karosta. Another journey to nowhere.

FOLLOWING THE UNFORESEEN

Thinking back to that first journey to nowhere in 1996, when I moved with my young family from Sydney to Cooma, I remember the matter of a strange and prophetic map. One could call it a ‘map of destiny’. It was passed on to me by one of our new friends in Cooma, Charlie Litchfield, in March 1998, soon after we had climbed one of the three ‘Brothers’—the ancient weathered remains of volcanic cores that are a significant feature of the Monaro landscape. It was then that I understood that our home, ‘Blairgowrie’, lay on the fringes of the Monaro Volcanic Precinct.

The map in question was a homoclimatic map produced by the New South Wales Government Forestry Commission in 1945. It shows the different climatic zones of the Monaro and South Coast regions of New South Wales and, rather bizarrely, links particular places or towns to other places in the world with similar microclimates. Thus Nimmitabel, south of Cooma, is compared to Nairn in Scotland; Bombala, further south again, to London in England; and Candelo, eastward, towards Bega, to Johannesburg in South Africa. Most unexpectedly, Cooma was linked to Guerrero Ciudad in Mexico. That city no longer exists, though there is a Nueva Ciudad Guerrero in its place. ‘Guerrero City’ was named after the President of Mexico, Vicente Guerrero (1782–1831), and was the capital of the Republic of the Rio Grande that briefly established itself in northern Mexico alongside other independent states in 1840. Mexico was a place very far from my experience or imagination and I had no desire to go there, yet almost immediately, and entirely out

bija visai tālīns sakars, un man nebija ne mazākās vēlmes turp doties, taču gandrīz nekavējoties un pilnīgi no zila gaisa es nākamo divu gadu laikā ceļoju uz Meksiku veselās divas reizes: pirmā reize bija 1998. gadā sakarā ar izstādi “Pieci kontinenti un pilsēta” Mehiko un otrā – 1999. gada beigās sakarā ar nozīmīgu manu darbu retrospekciju “*Towards Infinity: Works by Imants Tillers*” (Uz bezgalību. Imanta Tillera darbi) Monterejas Laikmetīgās mākslas muzejā. Un paskat – mirklis, un es jau esmu bijis Mehiko, esmu bijis Monterejā.

19. gadsimta deviņdesmitajos gados dižais austrāliešu mākslinieks Arturs Strītons (*Arthur Streeton*) stingri izlēma pārcelties no Melburnas uz Sidneju, un drīz vien viņam uz nometni “*Curlew Camp*” sekoja viņa kolēģis impresionists Toms Roberts (Tom Roberts). Nometni Sidnejas ostas ziemeļu piekrastē brīvdabas gleznotāji izmantoja kā savu bāzi, lai dotos savvaļas ekskursijās un radītu savas labākās gleznas. Vēstulē, kur Strītons aicina Robertsu pievienoties, viņš apgalvo: “Skaists ir tieši negaidītais!”

Daudzējādā ziņā esmu padevis šim negaidītā skaistumam, pateicoties laimīgai nejaušībai un sakariem. Mans galamērķis – kā ceļojumiem, tā manai radošajai darbībai – nav nekur konkrēti un reizē visur vienlaikus. Vai negaidītais atklāsies kā vēl viens solis manā estētiskajā ekspedīcijā ar “Spēka grāmatas” starpniecību vai kā ceļojums, kas novedīs pie jauna skatpunkta, visu iespējamo kategoriju izsmelšana nozīmē, ka jāklīst būs bezgalīgi.

Imanta Tillerā studija
Imants Tillers' studio

2016

Augšā/ top:
Maikls Nelsons Džagamara, Imants Tillers
Michael Nelson Jagamara, Imants Tillers

Lejā/ bottom:
Roberts Berijs
Robert Barry

Photo: John Barrett-Lennard



of the blue, I would find myself on the way to Mexico *twice* within the next two years: first as part of the exhibition *Five Continents and a City* in Mexico City in 1998, and then again for a major survey of my work *Towards Infinity: Works by Imants Tillers* at Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey in late 1999. And just like that, I have been to Mexico City; I have been to Monterrey.

In the 1890s the great Australian artist Arthur Streeton made a decisive move to relocate from Melbourne to Sydney, and was not long after followed by his fellow impressionist Tom Roberts at 'Curlew Camp'. Situated on the northern shores of Sydney Harbour, the plein-air painters used the artists' camp as a base from which to explore the bush precinct, producing some of their finest paintings. In a letter imploring Roberts to join him, Streeton asserted: 'The unforeseen is what is beautiful!' In various ways my practice has surrendered to this beauty of the unforeseen, of chance and serendipitous connections. Having done so, my destination, through my own travels or those of my work, appears at any given time to be both nowhere in particular and everywhere at once. Whether the unforeseen arrives as another step in my aesthetic expedition via *The Book of Power*, or a journey that leads me to a new vantage point, the exhaustion of all possible categories calls for endless wandering.

- 1 Alain Badiou, *Number and Numbers*, trans. Robin Mackay, Cambridge, Polity Press, 2008, 1. lpp.
- 2 Ibid., 3. lpp.
- 3 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, trans. Barbara Johnson, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, 226. lpp.
- 4 Imants Tillers, citēts: Jennifer Slatyer, 'An Interview with Imants Tillers', in *The Australian Bicentennial Perspecta*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1987.
- 5 Imants Tillers, citēts: Jennifer Slatyer, An Interview with Imants Tillers, 111. lpp.
- 6 Douglas Huebler in Yvon Lambert, *Actualite d'un Bilan*, Paris, 1972, 63. lpp.
- 7 Imants Tillers, citēts: Jennifer Slatyer, An Interview with Imants Tillers, 111. lpp.
- 8 Eugenio Dittborn, in *Imants Tillers: Jump*, (exh. cat), Sydney, Sherman Galleries, 1994.
- 9 Skat. Geoffrey Blainey, *The Tyranny of Distance: How Distance Shaped Australia's History*, Macmillan, Sydney, 1966.
- 10 Mākslas kritiķis Maikls Ņūmans izcēla manu izstādi kā vienu no piecām labākajām, kuru autori bija arī Sigmārs Polks (*Sigmar Polke*), Daniels Burens (*Daniel Buren*), Franks Auerbahs (*Frank Auerbach*) un Kristians Boltanskis (*Christian Boltanski*). Skat. Michael Newman, *Artscribe*, September/October, 1986, 53.-55. lpp.
- 11 Savās atmiņās Džordžo de Kiriko rakstīja: "Viņi saka, ka Roma atrodas pasaules centrā un ka Spānijas laukums Romas centrā, tādēļ mana sieva un es patiešām dzīvojam centra centrā, kas varētu būt centrālā virsotne un anti-ekscentriskuma apogeja. Fondazione de Chirico, <http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/?lang=en> (skatīts 2018. gada 15. martā).
- 12 76,4 procenti no Papunjas iedzīvotājiem ir iezemieši. Austrālijas Statistikas birojs, 2016. gada Tautas skaitīšana, *Quickstats*, http://www.censusdata.abs.gov.au/census_services/getproduct/census/2016/quickstat/SSC70218 (skatīts 2018. gada 9. martā).
- 13 *English Oxford Living Dictionaries*, https://en.oxforddictionaries.com/definition/pole_of_inaccessibility (skatīts 2018. gada 1. martā).
- 14 John Kean, 'Friday e Essay: How the Men's Painting Room at Papunya Transformed Australian Art', *The Conversation* (skatīts 2017. gada 5. jūlijā), [<http://theconversation.com/friday-essay-how-the-mens-painting-room-at-papunya-transformed-australian-art-79909>], 2017.
- 15 Ibid.
- 16 Ian McLean, *Art: the whole story*, London, Thames and Hudson, 2010, 543. lpp.
- 17 Saša Grišins izteica šo paziņojumu ANU Drill Hall galerijā izstādē "Loaded Ground". Sasha Grishin, 'Real-life Study in Contrasts', *Sidnejas Morning Herald*, 2012. gada 29. augusts.
- 18 Robert Snell, *Uncertainties, Mysteries, Doubts: Romanticism and the Analytic Attitude*, Routledge, Abingdon, U. K., 2012, 119. lpp.
- 19 Jean-Paul Kauffmann, *A Journey to Nowhere: Detours and Riddles in the Lands and History of Courland*, London, MacLehose Press, 2012.
- 20 Ibid., 53. lpp.
- 21 Ibid., 72. lpp. (Šeit citēts grāmatas latviešu izdevums Astrīdas Skrābānes tulkojumā. – I. L.)

- 1 Alain Badiou, *Number and Numbers*, trans. Robin Mackay, Cambridge, Polity Press, 2008, p. 1.
- 2 Ibid., p. 3.
- 3 Imants Tillers, cited in Jennifer Slatyer, 'An Interview with Imants Tillers', in *The Australian Bicentennial Perspecta*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1987.
- 4 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, trans. Barbara Johnson, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, p. 226.
- 5 Imants Tillers in Jennifer Slatyer, 'An Interview with Imants Tillers', p. 111.
- 6 Douglas Huebler in Yvon Lambert, *Actualite d'un Bilan*, Paris, 1972, p. 63.
- 7 Imants Tillers in Jennifer Slatyer, 'An Interview with Imants Tillers', p. 111.
- 8 Eugenio Dittborn, in *Imants Tillers: Jump*, exhibition. catalogue. Sherman Galleries, Sydney, 1994.
- 9 See Geoffrey Blainey, *The Tyranny of Distance: How Distance Shaped Australia's History*, Macmillan, Sydney, 1966.
- 10 The art critic, Michael Newman, singled out my contribution as one of the five best exhibits alongside Sigmar Polke, Daniel Buren, Frank Auerbach and Christian Boltanski. See Michael Newman, *Artscribe* (September/October 1986), pp. 53-55.
- 11 In his memoirs, Giorgio de Chirico wrote: 'They say that Rome is at the centre of the world and that Piazza di Spagna is in the centre of Rome, therefore, my wife and I, would indeed be living in the centre of the centre of the world, which would be the apex of centrality, and the apogee of anti-eccentricity.' Fondazione de Chirico, <http://www.fondazionechirico.org/casa-museo/?lang=en> (viewed 15 March 2018).
- 12 Indigenous people make up 76.4 per cent of the population in Papunya. Australian Bureau of Statistics, 2016 Census, *Quickstats*, http://www.censusdata.abs.gov.au/census_services/getproduct/census/2016/quickstat/SSC70218 (viewed 9 March 2018).
- 13 *EnglishOxfordLivingDictionaries*, https://en.oxforddictionaries.com/definition/pole_of_inaccessibility (viewed 11 March 2018).
- 14 John Kean, 'Friday essay: How the Men's Painting Room at Papunya Transformed Australian Art', *The Conversation*, <http://theconversation.com/friday-essay-how-the-mens-painting-room-at-papunya-transformed-australian-art-79909> (viewed 5 July 2017).
- 15 Ibid.
- 16 Ian McLean in Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, Thames and Hudson, London, 2010, p. 543.
- 17 Sasha Grishin made this statement in his exhibition review of *The Loaded Ground* at the ANU Drill Hall Gallery. Sasha Grishin, 'A Real-Life Study in Contrasts', *Sydney Morning Herald*, 29 August 2012.
- 18 Novalis, cited in Robert Snell, *Uncertainties, Mysteries, Doubts: Romanticism and the Analytic Attitude*, Routledge, Abingdon, U.K., 2012, p. 119.
- 19 Jean-Paul Kauffmann, *A Journey to Nowhere: Detours and Riddles in the Lands and History of Courland*, MacLehose Press, London, 2012.
- 20 Ibid., p. 53.
- 21 Ibid., p. 72.