

HELĒNA

DEMAKOVA

CITAS

SARUNAS

DIFFERENT

CONVERSATIONS

Helēna Demakova

Mākslas kritiķe un kuratore.
Dzimusi 1959. gadā Rīgā. Daudzu
laikmetīgās mākslas projektu autore
Latvijā un ārzemēs. Latvijas Republikas
mākslas ekspozīciju kuratore Venēcijas
biennālē 1999. gadā un 2001. gadā.
Sleju autore laikraksta "Diena" kultūras
lapā.

Ministru prezidenta Andra Šķēles
padomniece kultūras jautājumos
1996.–1997. un 1999.–2000. gadā.
Latvijas Republikas 7. Saeimas
deputāte no 1998. līdz 2002. gadam.
Strādā Nacionālajā kultūras padomē
kopš 1995. gada.

Sabiedriskā izglītības fonda "Jaunā
akadēmija" izpilddirektore.

Art critic and curator.
Born in 1959 in Riga. Author of
many contemporary art projects
in Latvia and abroad. Curator of
Latvia's art exhibitions at the
Venice Biennale in 1999 and 2001.
Columnist for the Culture page of
the *Diena* newspaper.
Cultural adviser to prime minister
Andris Šķēle 1996–1997 and
1999–2000.
Deputy of the Saeima (parliament)
from 1998–2002.
Member of the National Council
on Culture since 1995.
Executive director of the "New
Academy" educational
foundation.

Helēna Demakova

Mākslas kritiķe un kuratore.
Dzimusi 1959. gadā Rīgā. Daudzu
laikmetīgās mākslas projektu autore
Latvijā un ārzemēs. Latvijas Republikas
mākslas ekspozīciju kuratore Venēcijas
biennālē 1999. gadā un 2001. gadā.
Sleju autore laikraksta "Diena" kultūras
lapā.

Ministru prezidenta Andra Šķēles
padomniece kultūras jautājumos
1996.–1997. un 1999.–2000. gadā.
Latvijas Republikas 7. Saeimas
deputāte no 1998. līdz 2002. gadam.
Strādā Nacionālajā kultūras padomē
kopš 1995. gada.

Sabiedriskā izglītības fonda "Jaunā
akadēmija" izpilddirektore.

Art critic and curator.
Born in 1959 in Riga. Author of
many contemporary art projects
in Latvia and abroad. Curator of
Latvia's art expositions at the
Venice Biennale in 1999 and 2001.
Columnist for the Culture page of
the *Diena* newspaper.

Cultural adviser to prime minister
Andris Šķēle 1996–1997 and
1999–2000.

Deputy of the Saeima (parliament)
from 1998–2002.

Member of the National Council
on Culture since 1995.

Executive director of the "New
Academy" educational
foundation.



2001/06



VIZUĀLĀS
KOMUNIKĀCIJAS
NODALA

218333

2002-5
L 72

BIBLIOTĒKA

L
7

Helēna Demakova

Citas sarunas.

Raksti par mākslu un kultūru

Different Conversations.

Writings on Art and Culture

Rīga 2002

Vizuālās komunikācijas nodaļa

Visual Communication Department

0302028178

Helēna Demakova Citas sarunas. Raksti par mākslu un kultūru

Redaktore: Iveta Boiko

Redaktora palīdzība: Aivija Everte

Tulkotāji: Andris Mellakauls, Maira Mora, Kārlis Streips, Brigita Stroda

Literārās valodas korektora un redaktora: Māra Ņikitina un Guna Kalniņa (latv. val.),
Iveta Boiko un Maira Mora (angļu val.)

Fotogrāfi: Jānis Buls, Ilmārs Blumbergs, Gvido Kajons, Inta Ruka, Valts Kleins, Jānis
Deinats, Mārtiņš Zelmenis, Andrejs Grants, Sakari Vika, Helēna Demakova, Jānis un Ināra
Apiņi, Vilnis Vitoliņš, Kaspars Rolšteins, Joahīms fon Fitinghofs, Toms Eipurs, Rauno
Volmars, Kaspars Goba, Gatis Rozenfelds, Gunta Andersone

Dizains: Ojārs Pētersons

© Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002

© Helēna Demakova

© Fotogrāfi, mākslinieki un tulkotāji

© Latvijas Laikmetīgās mākslas centra fotoarhīvs

ISBN 9984-9583-0-2

Grāmata izdota par privātiem līdzekļiem.

Grāmatas izdošanu atbalsta Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs ar savu fotoarhīvu.

Paldies

Edgaram Šķenderim (īpaši)

Tomam Eipuram

Jurim Pētersonam

Andrim Mellakaulam

Rakstu krājums ir bezpeļņas izdevums.

Ieņēmumi no grāmatas pārdošanas pilnībā tiks izlietoti mākslas izglītībai Latvijas Mākslas
akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļā.

Helēna Demakova Different Conversations. Writings on Art and Culture

Editor: Iveta Boiko

Editor's assistant: Aivija Everte

Translators: Andris Mellakauls, Maira Mora, Kārlis Streips, Brigita Stroda

Literary language proof-readers and editors: Māra Ņikitina and Guna Kalniņa (Latvian),

Iveta Boiko and Maira Mora (English)

Photographers: Jānis Buls, Ilmārs Blumbergs, Gvido Kajons, Inta Ruka, Valts Kleins,

Jānis Deinats, Mārtiņš Zelmenis, Andrejs Grants, Sakari Viika, Helēna Demakova, Jānis

and Ināra Apinis, Vilnis Vītolīņš, Kaspars Rolšteins, Joachim von Vietinghoff, Toms

Eipurs, Rauno Volmar, Kaspars Goba, Gatis Rozenfelds, Gunta Andersone

Design: Ojārs Pētersons

© Visual Communication Department, 2002

© Helēna Demakova

© Photographers, artists and translators

© The Latvian Centre for Contemporary Art (photo archives)

ISBN 9984-9583-0-2

The publication of this book was financed by private means.

This book was published with the support of the Latvian Centre for Contemporary Art
(photo archives).

Thanks to:

Edgars Šķenderis (especially)

Toms Eipurs

Juris Pētersons

Andris Mellakauls

This book is a non-profit making publication.

All income from the sales of the book will be used for the support of art education in
the Visual Communication Department of the Latvian Academy of Art.

Saturs

CITAS SARUNAS un pateicības 12

Grupas "A" ideālā un reālā telpa 20

Par tā saucamā subjektīvā dokumentālisma meistariem – fotogrāfiem

Valtu Kleinu, Gvido Kajonu, Mārtiņu Zelmeni,

Andreju Grantu un Intu Ruku.

1991. gads

Kvalitāte '92. Ievada vietā 44

Izstādes "Kvalitāte '92" kataloga ievads.

Rīga, 1992. gads

Un tomēr... 52

Baltijas–Ziemeļvalstu mūsdienu mākslas izstādes

"Līdz-svars" kataloga ievads.

Rīga, 1993. gads

Andra Brežes poētiskā arheoloģija 64

Par Andra Brežes personalizistādi "Rīgas galerijā".

1994. gads

**Oranžētājs *jeb* Neapprakstāmās
telpas paplašināšana** 70

Ievads Ojāra Pētersona personalizistādes katalogam.

Berlīne, 1994. gads

Contents

DIFFERENT CONVERSATIONS and acknowledgements 13

The Ideal and Real Space of the "A" Group 21

On masters of the so called subjective documentarism –
photographers Valts Kleins, Gvido Kajons, Mārtiņš Zelmenis,
Andrejs Grants and Inta Ruka.

1991

Quality '92. Instead of an Introduction 45

Introduction of the catalogue "Quality '92".

Riga, 1992

And Nevertheless... 53

Introduction of the Baltic–Nordic contemporary art exhibition
catalogue "Equi-librium".

Riga, 1994

The Poetic Archaeology of Andris Breže 65

On Andris Breže's solo exhibition at the "Riga Gallery".

1994

**The Oranger or the Expansion
of an Undefinable Space** 71

Introduction of Ojārs Pētersons' solo exhibition catalogue.

Berlin, 1993

Memento...

94

Ievads Ilmāra Blumberga darbu katalogam.

1993. gads

Sapnis vasaras naktī

116

Ievads starptautiskās izstādes "Sapnis vasaras naktī.

Rauma Biennale Balticum '94" katalogam.

Rauma, Somija, 1994. gads

Iedvesmas pieturvietas

142

Ievads Oļega Tillberga personālizstādes "Konjunktūra"
katalogam.

Somija un Vācija, 1994. gads

Par "Pieminekli": kuratores skatījums

178

Par starptautisko izstādi "Piemineklis" Rīgas pilsētas vidē.

1995. gads

**Ābolu raža jeb Māksla Latvijā no 1945. līdz 1995. gadam
starp personīgo un ideoloģisko laiku**

204

Ievads izstādes "Personīgais laiks. Igaunijas,

Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996" katalogam.

Varšava, 1996. gads

**Kas tā par lietu jeb Daži
pieminekļu tipoloģijas aspekti**

258

Par mūsdienu pieminekļiem un diskusijām
par pieminekļiem.

1997. gads

Memento... 95

Introduction of the catalogue of Ilmārs Blumbergs' works.

1993

A Midsummer Night's Dream 117

Introduction of the international exhibition catalogue "A Midsummer Night's Dream. *Rauma Biennale Balticum '94*".

Rauma, Finland, 1994

Sources of Inspiration 143

Introduction of Oļegs Tillbergs' solo exhibition catalogue

"Conjuncture".

Finland; Germany, 1994

"Monument": The Curator's View 179

On the international exhibition "Monument" in the city space of Riga.

1995

The Apple Harvest or Art in Latvia 1945-1995

Between Personal and Ideological Time 205

Introduction of the exhibition catalogue "Personal Time.

Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945-1996".

Warsaw, 1996

What's This Thing or Some Aspects of the Typology of Monuments 259

On contemporary monuments and discussions about monuments.

1997

No Eiropas nolaušanās... 298

Raksts zviedru žurnālā INDEX par pārmaiņu cikliem Latvijas 90. gadu mākslā.

1998. gads

Etniskums un multikulturālisms 324

Raksts izstādes *After the Wall* katalogā.

Stokholma, 1999. gads

Mākslas darbu stilistika un tematika saistībā ar sabiedriskā konteksta maiņu 20. gadsimta

80. un 90. gados 354

Raksts almanahā "Doma".

Rīga, 2000. gads

Mākslas jēdziena paplašināšanās

Latvijā 90. gados sociālo un

politisko pārmaiņu kontekstā 394

Referāts starptautiskā konferencē

"Māksla un sabiedrība

90. gados".

Tallina, 2001. gads

From the Rape of Europa... 299

Essay in the Swedish art magazine INDEX
on cycles of changes in Latvian art of the 1990s.
1998

Ethnicity and Multiculturalism 325

Essay in the catalogue of the exhibition "After the Wall".
Stockholm, 1999

**The Stylistics and Subject Matter in Works
of Art with Reference to the Changes
in the Social Context in the 1980s and 90s 355**

Essay in the almanac "Doma".
Riga, 2000

**The Expansion of the Notion of Art in Latvia
with Regard to the Social and
Political Changes of the 1990s 395**

Paper for the international conference
"Art and Society in the 1990s".
Tallinn, 2001

CITAS SARUNAS un pateicības

Šis rakstu krājums ir līdzīgs daudziem desmitiem tekstu apkopojumu par mūsdienu mākslu un kultūru, kādi tie redzami mūsu un Rietumu grāmatplauktos un bibliotēkās. Tomēr pastāv liela atšķirība – šis krājums attiecas uz Latvijas vai Baltijas reģiona mākslu un māksliniekiem 20. gs. 90. gados. Tas atspoguļo viena mākslas kritiķa jeb kritiķes skatījumu hronoloģiskā secībā uz laikmetīgās mākslas procesiem lielo pārmaiņu laikā pēc Latvijas valstiskās neatkarības atgūšanas 90. gadu sākumā. Tā kā Latvijā attiecīgās jomas – šoreiz laikmetīgās vizuālās mākslas un kultūras – viena autora rakstu krājumi iznāk pietiekami reti, tad šķita svarīgi šo papildināt ar attēliem, lai ieskats 90. gadu laikmetīgās mākslas norisēs būtu pilnīgāks. Piedevām atšķirībā no Gunta Bereļa aktuālo literārās kritikas tekstu apkopojuma vai, piemēram, no Māras Zālītes kultūrai veltīto eseju kopas šīs grāmatas raksti ir saistīti tieši ar vizuālo, tātad apskatāmo kultūras daļu. Galu galā šajā krājumā krāsaino attēlu nav vairāk kā žurnālista Andra Stavro grāmatiņā par mūsu izcilo riteņbraucēju pasaules čempionu Romānu Vainšteinu.

Tekstu atlase šeit ir subjektīva, jo citādi arī būt nevar, taču šķiet, ka tie pietiekami labi atspoguļo gan vairākas spilgtas personības Latvijas un Baltijas reģiona 90. gadu mākslā, gan pašu mākslas procesu. Paralēlais tulkojums angļu valodā daudzviet jau eksistēja, bet tur, kur iztrūka, tas tapa samērā īsā laikā, pateicoties Andra Mellakaula profesionālismam un čaklumam.

Šos tekstus grūti piepulcināt kādai “zinātnei” vai “vēsturei”, jo tie atspoguļo aktuālās mākslas kritikas jomu ar izteikti žurnālistiski/publicistiski iekrāsotu vērtēšanu pie lasītāja un skatītāja, kā arī izstāžu kuratores skatījumu. Bez liekas kautrības jāteic, ka arī kritika un kuratora darbs Latvijas jaunās mākslas kopainas tapšanā ir

DIFFERENT CONVERSATIONS and acknowledgements

This collection of writings is similar to many others on contemporary art and culture that can be seen on bookshelves and in libraries both here and in the west. There is, nevertheless, a great difference – this collection deals with the art and artists of Latvia or the Baltic region in the 1990s. In chronological order it reflects one art critic's views of the contemporary art processes and moreover, during the time of great changes after Latvia regained independence at the very beginning of the 90s. In Latvia collections of writings by a single author concerning a particular field, in this case the contemporary visual arts and culture, are rare enough and therefore it seemed important to supplement the texts with illustrations, thus providing a more complete insight into contemporary art of the time. Furthermore, unlike an anthology of current literary criticism by Guntis Berelis or a collection of essays by Māra Zālīte devoted to culture, the texts in this book relate directly to the visual and thus observable aspect of culture. And after all, the number of colour images in this collection is no more than in the book about our outstanding world champion cyclist Romāns Vainšteins by journalist Andris Stavro.

The selection of texts is subjective, it could not have been otherwise. However, I think they provide a good overview of both many of the outstanding personalities in the art of Latvia and the Baltic in the 90s as well as the art process itself. In many cases there was already a translation into English but where such was lacking, it was promptly provided by Andris Mellakauls.

These texts do not easily fall into any category of "science" or "history" because they reflect the field of current art criticism in a pronounced journalistic vein intended for the reader and viewer, as well as the views of an exhibition curator. False modesty aside, it has to be

bijuši gandrīz tikpat svarīgi kā pašu mākslinieku devums.

Latvijas drukāto masu saziņas līdzekļu telpa 90. gados pārsvarā ir bijusi neparasti atvērta pret visu jauno, daudz atvērtāka nekā pašu mākslinieku un skatītāju vide. Vislielākā profesionālā pateicība pienākas redaktoriem, jo Latvija ir labu redaktoru valsts.

Es sāku rakstīt par mākslu, pateicoties kultūras nedēļraksta "Literatūra un Māksla" progresīvajai 80. gadu vidus komandai. Visupirms ir jānosauc Laima Slava, kura tagad vada profesionālo vizuālo mākslu žurnālu "Studija"; tāpat Sarmīte Ēlerte, kura šobrīd ir lielākā dienas laikraksta "Diena" galvenā redaktore un bez kuras man grūti iedomāties savu mākslas kritikas regulāro pienesumu "Dienā" visu 90. gadu garumā, lai arī mans tiešais sarunu partneris 90. gadu nogalē ir bijusi "Dienas" kultūras nodaļas vadītāja Māra Misiņa. Vēl krasu pārmaiņu laikā 80. gadu nogalē "Literatūrā un Mākslā" strādāja Dace Smildziņa, Viktors Avotiņš un vairāki citi cilvēki, bez kuriem tagad nav priekšstatāma kritiskā doma Latvijas kultūrā.

Vēlāk, jau 90. gadu sākumā, mani redaktori "Literatūrā un Mākslā" bija Pēteris Bankovskis un Antra Kļaviņa, un liels paldies viņiem par to! Ar Pēteri Bankovski ļoti laba sadarbība bija arī 90. gadu vidū, kad viņš vadīja kultūras daļu laikrakstā "Labrīt".

1987. gadā sāka iznākt ikmēneša kultūras un publicistikas žurnāls "Avots", un ar tā komandu – Normundu Naumani, Sarmīti Māliņu (arī viņi abi tagad strādā "Dienā"), Rudīti Kalpiņu, Guntaru Godiņu, Andru Neiburgu – arī ir strādāts kopā. Viņiem, gluži tāpat kā žurnāla "Rīgas Laiks" redaktoriem (vispirms jau Uldim Tironam), gribas pateikt lielu paldies.

Īpaši siltas jūtas man ir pret kādreizējā žurnāla "Māksla" radošo kopu – Jāni Borgu, Mihailu Savisko un Maiju Augstkalnu. Ar abiem pēdējiem atkal laimējās satikties žurnālā "Māksla Plus".

Precīza sadarbība bijusi ar almanaha "Doma" vadītāju un galveno



Latvijas ekspozīcija 48.

Venēcijas biennālē 1999.
gadā. *San Giovanni Novo*
baznīca. Uz fasādes – Intas
Rukas fotogrāfija no sērijas
Mani lauku ļaudis.

Latvian exposition in the 48th
Venice Biennale, 1999. On
the facade of the San
Giovanni Novo Church: photo
by Inta Ruka from the series
My Country People.

said the work of the critic and the curator has been almost as important in the shaping of Latvia's new art scene as the contribution of the artists themselves. During the 90s, Latvia's print media have, in the main, been surprisingly open to all that is new, much more open than the environment of the artists and the viewers themselves. My greatest professional gratitude goes to the editors because Latvia is a country of good editors.

I began to write about art because of the progressive team at the cultural weekly *Literatūra un Māksla* (Literature and Art) in the mid-1980s. First mention must go to Laima Slava who now heads the professional visual arts magazine *Studija* (Studio); Similarly, Sarmīte Ēlerte who is now the chief editor of the largest daily newspaper *Diena*



Latvijas ekspozīcija *Stāsti, stāstītāji* 48. Venēcijas biennālē 1999. gadā. Mākslinieki Inta Ruka (foto no sērijas *Mani lauku ļaudis*), Anita Zabiļevska (videoinstalācija *Ekspansija Nr. 4*), Ojārs Pētersons (videoinstalācija *Oranžais stāsts*).

Latvian exposition *Stories, Storytellers* in the 48th Venice Biennale in 1999. Artists Inta Ruka (photos from the series *My Country People*), Anita Zabiļevska (videoinstallation *Expansion No. 4*), Ojārs Pētersons (videoinstallation *The Orange Story*).

redaktoru Zigurdu Konstantu un ar nopietno mākslas zinātnieci un redaktori Silviju Grosu.

Liela pateicība pienākas Latvijas Mākslas akadēmijas profesoram Eduardam Kļaviņam – manai lielākajai autoritātei Latvijā vizuālās mākslas teorijas jomā –, jo profesors nekad nav atteicis padomu un vienmēr piekritis apjomīgāko tekstu pārlasīšanai.

Visu 90. gadu garumā manu (un, kā zināms, ļoti daudzu citu) lielāko rakstu literārā redaktore ir bijusi, šķiet, neaizvietojamā Māra Ņikitina. Tā tas ir arī šoreiz, jo, lai arī esam centušies saglabāt sākotnēji publicēto tekstu veidolu, tomēr nevarējām iztikt bez Māras

(The Day). Without her it would be difficult to imagine my regular art criticism in *Diena* throughout the 90s although my direct contact at the end of the 90s was Māra Misiņa, head of the cultural section. I should also mention that working at *Literatūra un Māksla* during the radical changes at the end of the 80s were Dace Smildziņa, Viktors Avotiņš and many others without whom critical thought in Latvia's culture could not be imagined.

Later, at the beginning of the 90s, my editors at *Literatūra un Māksla* were Pēteris Bankovskis and Antra Kļaviņa – many thanks to them! In addition it was good working together with Pēteris Bankovskis in the mid-90s when he was in charge of the cultural section of the *Labrīt* (Good Morning) newspaper.

A monthly cultural and journalistic magazine *Avots* (The Source) began to be published in 1987. I had the pleasure of working with this team too – Normunds Naumanis, Sarmīte Māliņa (they too are now at *Diena*), Rudīte Kalpiņa, Guntars Godiņš and Andra Neiburga. I would like to express my heartfelt thanks to them as well as to the editors, firstly to Uldis Tīrons, at *Rīgas Laiks* (Riga Times).

I have especially warm feelings for the creative team at the former *Māksla* (Art) magazine – Jānis Borgs, Mihails Savisko and Maija Augstkalna. I have had the good fortune to meet the latter two again at the *Māksla Plus* (Art Plus) magazine.

There was precise cooperation with the head and chief editor of the almanac *Doma* (Thought) Zigurds Konstants and with the serious art scholar and editor Silvija Grosa.

A big thank you goes to Professor Eduards Kļaviņš of the Latvian Academy of Art, my greatest authority in the field of Latvian visual arts theory. The professor has never refused his advice or to read over the most lengthy of articles.

Throughout the 1990s Māra Ņikitina has been the irreplaceable

profesionālā pieskāriena.

90. gadu otrā pusē izveidojās ļoti cieša sadarbība ar Latvijas Laikmetīgās mākslas centra koordinatori Ivetu Boiko, kura ir veikusi visu manu pēdējo katalogu rakstu redakciju, kā arī ar Latvijas Nacionālās bibliotēkas speciālisti Aiviju Everti. Viņas abas, kā arī mākslinieks, Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas pasniedzējs Ojārs Pētersons ir bijuši ciešākie līdzgaitnieki visu manu pēdējo apjomīgāko publikāciju tapšanā, vai tie būtu iespieddarbi abām pēdējām Latvijas līdzdalībām Venēcijas biennālē vai kāds cits gadījums. Tā tas ir arī šoreiz, un nemaz nav jāsaka publiski tas, kas tāpat acīm redzams. Ojārs Pētersons, lai arī ar viņu tiek diskutēts samērā ilgi, vienmēr galu galā paliks pie sava vizuālā ietērpā manis rakstītajam tekstam.

Lai neapvainojas tie, kas nāv pieminēti, taču bez redaktora un mākslas kritiķes Daigas Rudzātes un bez fotogrāfu Valta Kleina, Gvido Kajona un Jāņa Bula vārdiem šeit tomēr neiztikt. Tāpat bez Viļņa Vītoliņa pieminēšanas, jo iepazīšanās ar šo neordināro personību 2000. gada beigās man devusi zināmu drošības sajūtu, lūkojoties nākotnes reproducējamās darbos. Vilnis ir izcils palīgs gan fotografējot, gan skenējot attēlus.

Māksliniekiem man paldies nav jāsaka, jo mēs jau atrodamies, tā teikt, vienā laivā. Tās īstās, tās dziļās, tās CITAS SARUNAS, kuras vārdos nemaz nevar izteikt, vienmēr ir notikušas tikai ar jums. Tādēļ ir tapis šis krājums – kā maza pieturas zīme nebeidzamajā kultūras un mākslas izprašanas procesā, kurš bez dialoga nemaz nevar notikt.

literary editor of my and as we know, many others' larger texts. And so it has been in this case too. Although we have endeavoured to preserve the form of the originally published articles, Māra's professional touch was nevertheless indispensable.

In the second half of the 90s I worked very closely with Iveta Boiko, the coordinator at the Latvian Centre for Contemporary Art who edited all my most recent articles for catalogues, and with Aivija Everte, specialist at the Latvian National Library. Both of them as well as artist and lecturer in the Visual Communication Department of the Latvian Academy of Art, Ojārs Pētersons, have been my closest allies in all my most recent larger publications, be they for the last two participations of Latvia at the Venice Biennale or other projects. On this occasion too it has been the same and there is no need to state the obvious publicly. Ojārs Pētersons, although we have lengthy discussions, in the end will always stick to his own visual dressing for my written text.

I hope those that have not been mentioned will not take offence, but I cannot omit to mention the names of editor and art critic Daiga Rudzāte and the photographers Valts Kleins, Gvido Kajons and Jānis Buls. And I must not forget Vilnis Vītoļiņš. My meeting with this extraordinary personality at the end of 2000 has given me a certain sense of security when looking to the works to be reproduced in the future. An outstanding assistant in photographing and scanning images.

I don't need to thank the artists because we are, as they say, already in the same boat. Those real, those deep, those DIFFERENT CONVERSATIONS, which cannot even be expressed in words have always taken place only with you. That is why this collection came about – a small punctuation mark in the endless process of understanding culture and art that would be impossible without a dialogue.

Grupas "A" ideālā un reālā telpa *

Fotogrāfija ir māksla. Fotogrāfija nav māksla. Fotogrāfija atspoguļo dzīvi. Fotogrāfija neatspoguļo dzīvi. Cilvēks ir materiāla būtne. Cilvēks nav materiāla būtne.

Strīds, kas nebeidzas.

Par **izzīņas** iespējām un robežām. Strīdos iesaistījusies fotogrāfija jau 152. gadu. Kā jūs spriedīsiet par spriestspēju, tā arī par fotogrāfiju. Kādu nolēmību jūs pierakstāt mākslai, tādu arī fotogrāfijai. Viss jūsu varā.

*

Fotografēt drīkst visu. Visu fotografēt nedrīkst.

Strīds, kas nebeidzas.

Par **ētikas** imperatīviem. Kas vienam sašutums, tas otram vienaldzība. Kāda jūsu personīgās atbildības nasta, tā arī izlemsiet.

*

Fotogrāfijā galvenais ir, **ko** fotografē, nevis **kā**. Fotogrāfijā galvenais ir **kā** fotografē, nevis **ko**.

Strīds, kas nebeidzas.

Par **satura un formas** attiecībām. Kādu lomu jūs ierādāt autoram, tā arī vērtēsiet.

*

Nejaušību izmantošana liecina par neprofesionālismu.

Nejaušību izmantošana liecina par profesionālismu.

Strīds, kas nebeidzas.

Par **metodēm**. Kā domāsi par runas un valodas attiecībām, tā arī secināsi.

Bet fotogrāfs Andrejs Grants jau ilgu laiku zīmē piramīdas:

* Pirmpublicējums žurnālā *Māksla* (1991, Nr. 4, 56.-63. lpp.).

The Ideal and Real Space of the "A" Group*

Photography is art. Photography is not art. Photography reflects life. Photography does not reflect life. Man is a material being. Man is not a material being.

An argument that never ends.

On the possibilities and boundaries of **investigation**. Photography has been involved in arguments for the 152nd year now. How you will reason on reason, so you will on photography. What fate you will assign to art, the same will apply to photography. All is in your power.

*

Everything may be photographed. Everything may not be photographed.

An argument that never ends.

On the imperatives of **ethics**. What is indignation for one is indifference for another. You will decide according to your personal burden of responsibility.

*

In photography the main thing is **what** is photographed, not **how**. In photography the main thing is **how** something is photographed, not **what**.

An argument that never ends.

On the relationships of **content and form**. Whatever role you assign to the author, that is how you will judge.

*

The use of coincidence testifies to unprofessionalism.

The use of coincidence testifies to professionalism.

An argument that never ends.

* First published in Latvian in the magazine *Māksla* (Riga, 1991, Nr. 4, P. 56–63).



Inta Ruka. *Milda Atvare*. 1987. No sērijas *Mani lauku ļaudis*.

Inta Ruka. *Milda Atvare*. 1987. From the series *My Country People*.

Sugestējošais līmenis	- dzeja
Metaforiskais (simboliskais) līmenis	- proza
Informatīvais (dokumentālais) līmenis	- publicistika

Shēma, kas varētu tuvoties mākslas darba slāņiem. Apakšējais līmenis, kas neignorē **faktu**. Te dzimusi fotogrāfija un kāpusi augstāk. Kāds ir palicis tepat pakājē, reportāžu līmenī. Vai laba publicistika būtu peļama? Otrajā līmenī notiek atlase: pirmā fotogrāfija parādās

On **methods**. How you think about the relationships of speech and language will determine your conclusions.

But the photographer Andrejs Grants has been drawing pyramids for many years now:

Suggestive level	- poetry
Metaphorical (symbolic) level	- prose
Informative (documentary) level	- journalism

A diagram that could approach the layers of works of art. There is the lowest level that does not ignore the **fact**. Photography was born here and climbed higher. Some have remained at the base, reporting level. Is good journalism to be scorned? Selection takes place at the second level: the first photograph appears where there are already fifty previous ones (perhaps in the mind too). However, the symbolic level can also be deciphered and analysed. Someone who "jumps" to the second level while ignoring the first is only playing for the sake of the game. This may be done too. Good photo-abstractions prove it. But then self-control is left, the system is locked within itself. The top level cannot be deciphered, only interpreted. Suggestion would be that which is common to all the arts. It is tempting to begin at the top and work downwards. There can only be one result – kitsch.

*

They all name Cartier-Bresson.

*

They are Inta Ruka, Valts Kleins, Mārtiņš Zelmenis, Andrejs Grants and Gvido Kajons. Group "A" (an arbitrary name) would seem to be an amorphous formation (members come and go) were it not for the above mentioned core that in recent years has been preserved in a relatively constant ideal space. The space is ideal because they are united neither by a constitution nor common accommodation, not even joint

tur, kur ir jau piecdesmit iepriekšējās (varbūt arī galvā). Taču arī simbolisko līmeni var atšifrēt un analizēt. Kāds, kurš "ielec" otrajā līmenī, ignorējot pirmo, tikai spēlējas spēles dēļ. Var arī tā, labas fotoabstrakcijas to apliecina. Bet tādējādi zūd paškontrolē, sistēma noslēdzas sevī. Augšējais līmenis nedešifrējams, tikai interpretējams. Sugestija būtu tā, kas kopīga visām mākslām. Vilinoši ir sākt kāpt no augšas uz leju. Rezultāts var būt tikai viens – kičs.

*

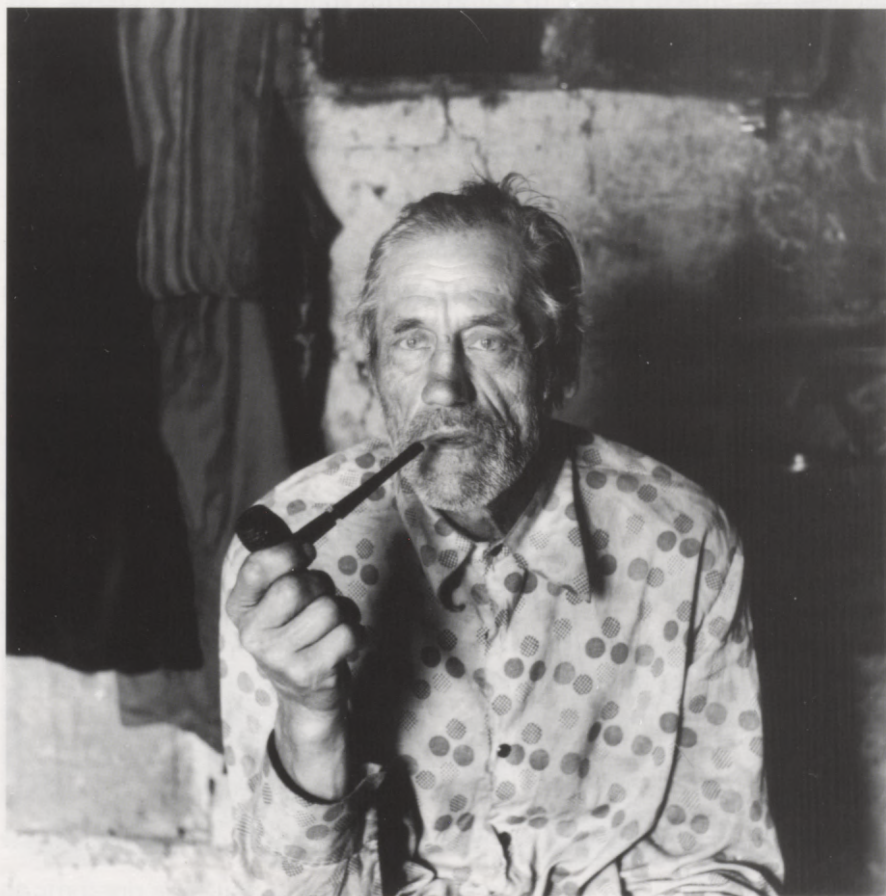
Viņi visi nosauc Kartjē-Bresonu.

*

Viņi – Inta Ruka, Valts Kleins, Mārtiņš Zelmenis, Andrejs Grants un Gvido Kajons. Grupa "A" (patvaļīgs nosaukums) – it kā amorfs veidojums (jo domubiedri nāk klāt un atkal attālinās), ja nebūtu šī tikko nosauktā kodola, kurš pēdējos gados saglabājies samērā konstanti ideālā telpā. Telpa ir ideāla, jo viņus nevieno ne statūti, ne kopējas telpas, pat ne kopējas izstādes šādā sastāvā. Varētu rasties priekšstats, ka kopīga ir pasaules izjūta estētiskajā un idejiskajā sfērā, kopīgas ieceres un mērķi. Arī tas līdz galam neatbildis lietu patiesajam stāvoklim, jo bez estētikas un idejām pastāv arī ētika... Ja viņi strīdas, tad savā starpā, ja ko apšaubā, tad tās ir fotogrāfijas, ko darinājuši pārējie no "A" grupas. Izņēmums ir Inta Ruka. Par viņu domas nedalās: "Inta ir vienīgais ģēnijs mūsu vidū." Pavisam naivi būtu domāt, ka viņus apvieno pretestība pret kādu citu noteiktu fotogrāfijas virzienu. Vai gan kāds ir kļuvis par to, kas viņš ir, lai nekļūtu par kaut ko citu?

Kāpēc tad viņi paši runā par grupu? Acīmredzot ir kādas vienojošas stīgas, kas viņus atšķir no citiem kolēģiem Latvijā. Ļoti vispārīgi savu virzienu viņi dēvē par subjektīvo dokumentālismu, un šis termins nebūt nav jauns pasaules fototeorijā. Primārais šim virzienam ir fotogrāfijas sākotnējo mērķu apzināšanās, proti, foto kā dokuments,

exhibitions in this composition. One may get the idea that they have a common sense of the world in aesthetic and ideal terms, common hopes and aims. This too will not correspond fully to the real situation because apart from aesthetics and ideas there is also ethics... If they argue, then among themselves; if there is doubt, then it is about photographs taken by other members of the "A" group. The exception is Inta Ruka. Here opinion is undivided: "Inta is the only genius among us." It would be completely naive to think that they are united by opposition to a different specific photographic direction. Has anyone become what



Inta Ruka. *Vladimirs Pušpurs (1917–1985)*. No sērijas *Mani lauku ļaudis*. 1984.

Inta Ruka. *Vladimirs Pušpurs (1917–1985)*. From the series *My Country People*. 1984.

fakta fiksēšana. Taču, kā zināms, mums, latviešiem, reportieru vesels bars, un tie visi nebūt neietilpst "A" grupā. Otrs būtisks nosacījums šiem aprīsdzesmitgadniekiem, lai vispār nodarbotos ar fotogrāfiju, ko var rādīt arī izstādēs, ir profesionālisms. Profesionālisms, kas sevī ietver gan tehnisko nianšu pārzināšanu, gan atlases kritēriju izpratni. Runājot par subjektīvo dokumentālismu, šķiet, ka svarīgākais ir izcelt kādu viņiem visiem kopīgu īpašību, par ko šie fotogrāfi paši nerunā, jo jārūnā ir fotogrāfijām. Būtiska ir viņu godīgā attieksme pret savu darbu; godīga attieksme neizbēgami atspoguļo pasaulsskatījuma modeli, kas viņiem līdz ar to var atklāties tikai **tematiskos ciklos**. Ar ko tad atšķiras "A" grupas cikli? Gribas apgalvot, ka tas ir tāds atlases kritērijs, kurš nenoliedz konfliktsituācijas klātbūtni ikvienā parādībā vai parādību un lietu mijiedarbībā. Turklāt ne tikai atspoguļojošā līmenī, jo interesentiem ir zināmi izcili vidējās paaudzes meistari Latvijā, kuri ilgus gadus strādāja tieši šādi. "A" grupas labākajos darbos konflikts tiek ne tikai attēlots, tas sērijās tiek apcerēts. Īstenībā kopīgā viņiem gauži maz, ja neskaita vēl to, ka viņu galvenā izpausmes forma ir melnbaltā fotogrāfija un ka no Latvijā izdzīvotās pieredzes, lai kurā pasaules malā atrastos, izbēgt nevar. Intīmajā, temperamenta un



RINDA PĒC ALKOHOLA. 1987.

Valts Kleins. *Rinda pēc alkohola*. 1987.

Valts Kleins. *A Queue for Alcohol*. 1987.

they are not to become something else?

Why then do they themselves talk about a group? There are obviously common ties that distinguish them from other colleagues in Latvia. In very general terms they call their direction subjective documentarism and this is by no means a new term in the world phototheory. The primary element in this direction is to be aware of the original aim of the photograph, that is the photo as a document, the recording of a fact. However, as we know, among Latvians there is no lack of reporters but by no means are they all included in the "A" group. The second essential condition for these thirtysomethings, in order to work in photography that may also be exhibited, is professionalism. Professionalism that includes both a mastery of the technical nuances as well as an understanding of the selection criteria. When speaking of subjective documentarism, I think it is most important to emphasise a characteristic common to all of them about which they do not speak because the photographs must do the talking. Their honest attitude to their work is essential; an honest attitude inescapably reflects the model of the worldview that for them can only be revealed in **thematic series**. So how are the "A" group's series different? I would like to say that it is a kind of selection criterion that does not deny the presence of a conflict situation in any phenomenon or in the interaction of phenomena and things. Moreover not only on the mirroring level because those interested will know that Latvia has outstanding masters of the middle generation who have been working in just this way for many years. In works by the "A" group conflict is not just depicted, it is serially reflected on. Actually they have quite little in common, unless we also count the main form of their expression, the black and white photograph and that in whichever corner of the world they should find themselves, they cannot escape from the experience of having lived in Latvia. On the intimate, temperament and sense of the world levels,

pasaules izjūtas līmenī viņi ir ļoti atšķirīgi, interesanti pirmkārt cits citam un jo daudziem cienītājiem šeit un pasaulē.

Valtu Kleinu vairāk par citiem bija pārņēmusi apvienošanās ideja. 1984. gadā viņš beidza Ļeņingradas Teātra, mūzikas un kino institūta Foto nodaļu, kā pirmais diplomētais fotogrāfs atgriezās Latvijā. Pirms studijām – darbošanās fotoklubā “Rīga”, kur viņa darbi visnotaļ atbilda klubā valdošajai gaisotnei. Kas notika Ļeņingradā? Un vai Ļeņingradā vispār varēja notikt kaut kas tāds, kas viņā nebija dabas ieprogrammēts iepriekš? Studijas, īstās studijas noritēja Saltikova-Ščedrīna bibliotēkas lasītavā, kur tika izskatīti žurnālu un grāmatu simti, atklāti (sev) Anrī Kartjē-Bresons, Diāna Arbusa, Viljams Kleins un citi. Atklājumu, ka fotopasaule nav izskaistinātā pasaule, sekmēja iepazīšanās ar Ļeņingradas fotoklubu *Zerkalo*. Ar šodienas skatījumu tās grupas darbība vērtējama kā samērā viendimensionāla, tas drīzāk bija pulciņš, kas kultivēja “fotogrāfiju pret padomju varu”. Pirmie ar uzdevuma izpratni veidotie darbi V. Kleinu veda uz... vienkāršību.

Jau 1984. gadā V. Kleins kļuva par ierēdni LPSR Kultūras ministrijas E. Melngaiļa Republikas tautas mākslas un kultūrizglītības darba zinātniski metodiskajā centrā, par republikas fotoamatieru galveno instruktoru. Ciņa (un Valts Kleins ir **bijis** vienīgais cīnītājs grupas “A” dalībnieku vidū) ar vējdzirnavām beidzās pēc trim gadiem, līdzīgi sekoja šķiršanās no fotokluba. Toties jo dedzīgāk viņš vēlējās apvienot tos fotogrāfus, kuru darbos saskatīja sev aktuālas izpausmes. Toreiz tie bija A. Grants, G. Kajons un I. Ruka, M. Zelmenis “pieslēdzās” nedaudz vēlāk. Tagad ir skaidrs, ka doma par apvienošanos ir bijusi utopiska, jo viņi ir pārāk atšķirīgi un patstāvīgi. Notika tikai regulāras tikšanās mainīgā sastāvā, strīdi, informācijas apmaiņa, fotogrāfiju aplūkošana. Viņiem, kas visvairāk ciena cits citu, kopizstāde nav notikusi. Tagad viegli teikt – izslienieties katrs pats par

they are very different, interesting, primarily to each other, and are appreciated by very many both here and in the world at large.

Valts Kleins, more than the others, was taken with the idea of uniting. In 1984 he graduated from the photography department of the Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinema and returned to Latvia as the first diplomaed photographer. Before his studies he was active in the "Riga" photo club where his works were very much in the spirit of the club's dominant atmosphere. What happened in Leningrad? And in any case, could something have happened in Leningrad that wasn't already programmed in Kleins' nature? His studies, his real studies took place in the reading room of the Saltykov-Shchedrin library where he examined magazines and books by the hundred and discovered (for himself) the likes of Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, William Klein and others. His acquaintance with the *Zerkalo* photo club in Leningrad encouraged the realisation that the photo world was not a beautified world. With hindsight, the *Zerkalo* club's activities could be seen as relatively one-dimensional, it was rather a group that cultivated "photography against Soviet power". Kleins' first works executed with an understanding of the task led him to... simplicity.

Already in 1984 Kleins had become a functionary in the Latvian SSR Ministry of Culture. He was the chief instructor of the republic's amateur photographers in the E. Melngailis People's Art and Cultural Education Training Scientific Methodological Centre. The fight (and Valts Kleins **was** the only fighter among the "A" group) with windmills ended after three years and he subsequently left the club. This strengthened his desire to unite those photographers in whose work he saw expression that was relevant to him. In those days they were Grants, Kajons and Ruka. Zelmanis was to join them a little later. It is now clear that the idea of uniting was utopian because they are too different and independent. There were only regular meetings in various configurations, arguments,

sevi (to viņi arī dara), bet toreiz, **tajā** atmosfērā?

Paspārni, lai cik tas arī būtu dīvaini, deva komjaunatne, tāds fantoms kā radošās jaunatnes nometnes izrādījās labs lādiņš V. Kleinam, G. Kajonam un M. Zelmenim. Skrundas nometnē notika fotoakcija "Degošie ekrāni". Fotogrāfi rādīja diapozitīvus un demonstrēšanas laikā aizdedzināja ekrānu. Attēli dega... Bet aiz ekrāna jau atradās otrs...

Viņiem nevar pārmest slēpšanos ziloņkaula tornī. Kad viņus aicināja, viņi nāca. 1987. gadā Teātra muzejā notika jauno mākslinieku organizētā izstāde "Gadījums 3", kur līdzās gleznām, grafikām, tēlniecībai un instalācijām bija arī A. Granta, G. Kajona un V. Kleina fotogrāfijas. Kad 1988. gadā uz Rietumberlīni ceļoja izstāde "Rīga – latviešu avangards", tai līdzī devās minēto trīs fotogrāfu darbi. 1989. gadā izstādes trešajā pieturas punktā – Brēmenē – G. Kajonam izstādes ietvaros bija sava suverēna ekspozīcija. Darbi pēdējos gados bijuši pieprasīti – dažādu valstu mākslas un fotomuzeju rīkotajās izstādēs. Daudzas viņu fotogrāfijas tagad atrodas ievērojamu ārzemju kolekcionāru krājumos. Raksta autore bija klāt 1988. gadā, kad Rietumberlīnes Mākslas augstskolas foto un mākslas vēstures pasniedzējs profesors Dīthards Kerbs izteica atzinību minēto darbu autoriem. Sekoja izstāde Bīlefeldes muzejā. Jāuzsver vēlreiz, ka grupa nekad nav parādījusies kā konstanta vienība, jo bieži viņu darbi ir izstādīti kopā ar Aivara Liepiņa, Dafņa Zandes u.c. kolēģu fotogrāfijām. Viņus vienoja **regulāra** domu apmaiņa. Vai par līdzšinējās atzinības virsotni būtu jāuzskata 1990. gada jūnijs, kad Šveicē, Lozannā, notiek grandioza Austrumeiropas fotogrāfu darbu skate? Arī viņi pieci devās uz Šveici to divpadsmit Latvijas fotogrāfu sastāvā, kurus izvēlējās Lozannas Fotomuzeja nozīmētais kurators Kanādas fotogrāfs Vidvuds Ingelēvics. Atsauksmes – bez eksaltācijas. Nevēlēšanās sevi identificēt ar politisko fotogrāfiju, koķetēt ar acumirkļa konjunktūru. Bet arī šo

information exchange and examination of photographs. For people who respect each other most, they have not held a joint exhibition. It is easy to say now – make your own name in the world (and that's what they are doing) – but in those days, in **that** atmosphere?

However odd it may seem, the group found refuge with the *Komsomol* (Young Communists' League) and the phantom known as the creative youth camps turned out to be a good source of energy for Kleins, Kajons and Zelmenis. The "Burning Screens" photo-action took place at the Skrunda camp. As the photographers showed their slides they set light to the screen. The images burned... But behind the screen there was another one...

They cannot be accused of hiding in an ivory tower. When they were invited they came. In 1987 young artists organised the *Gadījums 3* ("Happening 3") exhibition in the Theatre Museum. Alongside the paintings, graphics, sculpture and installations there were photographs by Grants, Kajons and Kleins. When the "Riga – Latvian Avantgarde" exhibition travelled to West Berlin in 1988, along to it went works by the three photographers just mentioned. In 1989, when the exhibition made its third stop in Bremen, Kajons also had his own independent exposition within the main event. In recent years their works have been in demand for exhibitions organised by the art and photo museums of various countries. Distinguished foreign collectors now own many of their photographs. In 1988 the author of this article was present when Professor Diethard Kerb who taught the history of art and photography at the West Berlin School of Art expressed his appreciation for the authors of these works. Then followed the exhibitions at the Bielefeld Museum. I must repeat that the group has never appeared as a constant unit because quite often, their works are on show together with photographs by their colleagues Aivars Liepiņš, Dafnis Zande and others. They were united by a **regular** exchange of ideas. Should the

tēmu līdzās daudzām citām, ja vēlas, var ieraudzīt viņu darbos.

Par autoritātēm Latvijā. Sarežģīts jautājums. Nav viennozīmīgas atbildes. Skolotājs plašā nozīmē bijis Egons Spuris. Netieši un varbūt neapzināti notikusi ietekmēšanās no Vilhelma Mihailovska (bet ne visiem). Par otru atzinības kulmināciju varētu uzskatīt V. Mihailovska sastādīto fotoalbumu "Trešais vilnis" (Baltijas fotogrāfija), ko drīzumā laidīs klajā Maskavā. No Latvijas šajā albumā – minētie pieci un Dafnis Zande.

Valts Kleins ieradās no Ļeņingradas, kad pārējie jau bija nobrieduši meistari. Gvido Kajons profesionāli auga līdzās "leģendārajam" Mārcim Bendikam. (Vai Latvijā ir tāds fotonālis, kurš kādreiz nebūtu saskāries ar M. Bendika fantastiskajām zināšanām par fototehniku?) Laikam šo rakstu vajadzēja sākt daudz personīgāk, ar ieskatu pasenā pagātnē, kad pirms piecpadsmit gadiem "kumodē", viesnīcas "Rīga" bārā, kur "savējie" pulcējās pie brokastu kafijas, M. Bendiks klāstīja šo



Gvido Kajons. No sērijas *Pilsēta*. Rīga. 1988. gada 1. maijs.

Gvido Kajons. From the series *The City*. Riga. 1 May 1988.



Gvido Kajons. No sērijas *Pilsēta*. Rīga. 1987.

Gvido Kajons. From the series *The City*. Riga. 1987.

June 1990 grand show of works by Eastern European photographers in Lausanne, Switzerland, be regarded as the height of their current recognition? These five too made the journey to Switzerland as part of the Latvian delegation of twelve photographers selected by Vid Ingelevics, the curator appointed by the Lausanne Museum of Photography. Acclaim – without exaltation. An unwillingness to be identified with political photography, to flirt with the momentary situation. But this theme, along with many others, can also be noticed in their works, should one so wish.

On authorities in Latvia. A complicated question with no definite answer. Egons Spuris had been their teacher in a broad sense. Indirectly and perhaps unconsciously, Vilhelms Mihailovskis may have had an influence (but not on all of them). A second height of recognition might be the album compiled by Vilhelms Mihailovskis "The Third Wave" (Photography of the Baltic) that is shortly to be published in Moscow.

rindu autorei, toreizējai vidusskolniecei: "Fotoreprodukcija nav fotogrāfija! Fotogrāfija ir unikāla un neatkārtojama!" (Tādēļ to reproducēšana arī šeit ir absurds, bet apgalvojums – paradokss, kas skar paša medija būtību. Bet cik gadus fotogrāfija ir cīnījusies par mākslas statusu?)

Viskonsekventāk šo postulātu realizē Valts Kleins. Viņš vienmēr no negatīva taisa tikai **vienu** kopiju, un tā ir vienīgais oriģināls. Te nepieciešama neliela, iespējams, lieka atkāpe. Tās reprodukcijas, kuras regulāri drukā žurnāli "Kino", "Liesma", "Avots", laikraksti "Literatūra un Māksla" un kur līdzās parādās paraksti "Foto: Valts Kleins", "Foto: Gvido Kajons", retāk "Foto: Mārtiņš Zelmenis", nav viņu autordarbi un ne jau tādēļ, ka tās ir reprodukcijas. Tas ir maizes darbs, stingri nošķirams no fotogrāfu radošajām izpausmēm, no tematiskajiem cikliem. G. Kajonam dominē "Tēma 011" – tikpat patvaļīgs nosaukums kā grupa "A". Tēmas nosaukums radās kādā citā grupā, proti, *Hortus*, kas ap M. Bendiku veidojās 1980. gadā. Tur gan viss bija pamatīgi kā jau ap Bendiku, pat protokoli bijuši un emblēma. Kāpēc tad tās grupas darbība izsika? Uz to G. Kajons atbild: "Tādēļ, ka viss parasti nojūk." Gribas piebilst – pie mums un jo īpaši 80. gadu sākumā.

Atgriezoties pie "Tēmas 011", jāteic, ka Gvido Kajonam tā ir pilsētas tēma. Ne tikai Rīgas, jo vienlīdz to var apgalvot par Berlīnes un Talsu fotogrāfijām. Tā ir daudzslāņainā un paradoksālā pilsēta, kur intelekts ir nošķīrojis īstenības fragmentus, lai ikvienā darbā mēģinātu atklāt visus līmeņus: fakts–zīme–simbols–mīts. Daudzos attēlos varam redzēt vairāku laiku (laikmetu nozīmē) pārklāšanos – cauri uzrakstiem, māju fasādēm cilvēku paaudžu attieksmi pret apkārtni. G. Kajona darbi var būt liecība par apziņas slāņu sajaukšanos vēsturei pakļautā laikā.

Arī V. Kleins ir vēsturnieks Eiropas klasiskā racionālisma izpratnē. Taču viņš ir ierauts šī lineārā laika pretstatu cīņās virpuļos, līdz ar to

Representing Latvia in this album are the five mentioned and Dafnis Zande.

Valts Kleins returned from Leningrad when the others were already hardened masters. Professionally Kajons grew alongside the "legendary" Mārcis Bendiks. (Is there a photo enthusiast in Latvia who hasn't encountered Bendiks' fantastic knowledge of photo technology?) Perhaps I should have begun this article on a more personal level with quite an old story? Fifteen years ago in the "chest of drawers", a bar in the hotel "Riga" frequented by "our own" for morning coffee, Bendiks said the following to the author, a schoolgirl at the time: "Photo reproduction is not photography! A photograph is unique and cannot be repeated!" (Therefore their reproduction here is absurd, but the claim is a paradox affecting the essence of the very medium. And for how many years has photography sought the status of art?)

This claim is put into practice most consistently by Valts Kleins. He always makes only **one** print from a negative and it is the only original. A slight, perhaps unnecessary digression is required here. The reproductions, seen regularly in the magazines *Kino*, *Liesma*, *Avots* and the weekly *Literatūra un Māksla* with the captions "Photo by Valts Kleins", "Photo by Gvido Kajons" and less often "Photo by Mārtiņš Zelmenis", are not their own work and not because they are reproductions. This is their living to be strictly separated from the photographers' creative expressions, from their thematic series. Kajons' work is dominated by "Theme 011", just as arbitrary a title as group "A". The name of the theme originated in a different group, *Hortus*, formed around Bendiks in 1980. Everything was done properly in this group, as in anything around Bendiks; there were even minutes taken and an emblem. So why did the group's activities peter out? Kajons: "Because everything usually falls apart." I would like to add – over here and especially at the beginning of the 80s.

viņa darbi tonāli kontrastaināki un ekspresīvāki. Pēdējā laikā viņa darbos redzams “melns caurums”, kas nodala un reizē savieno divus vai vairākus sižetus vienā attēlā. Telpa papildinājumiem un pārdomām. Tā tas ir Sevastopoles ciklā, tā tas ir darbos, kas veltīti gaisotnei ap Brīvības pieminekli.

Pretrunas var atklāties ekstremālos stāvokļos, cilvēks, kas atrodas



Andrejs Grants. *Pie diķa*. No cikla *Iespaidi*. 1984.

Andrejs Grants. *By the Pond*. From the series *Impressions*. 1984.

smagu, arī fizisku satricinājumu gūstā, nevar paslēpties aiz maskas. Ar šādu izjūtu, šķiet, radušies cikli “Pie Uzbekijas dziedniekiem” un “Pretalkohola profilaktorijā”. Uzlūkojot šīs fotogrāfijas, neviļus nāk prātā, ka ikviens apstākļu sakritības dēļ var nonākt likteņa pabērna lomā. Pieminēšanas vērts ir V. Kleina cikls “Kapakmeņi no Rīgas līdz Vladivostokai”. Tā ir liecība par mirušo pasauli, kura eksistē mums līdzās, ietekmē mūsu dzīvi un varbūt ir pat reālāka par dzīvo pasauli, jo ir pabeigta, bez mūžīgās ireālās tiesces uz nākotni.

Returning to "Theme 011", it could be said that for Gvido Kajons it is a city theme. Not just Riga, because it is equally true for the photos of Berlin and Talsi. It is a many-layered and paradoxical city where the intellect has separated out fragments of reality in order that all the levels might be revealed in each work: fact–sign–symbol–myth. In many of the images we can see the overlapping of various times (in the sense of ages) – through signs, facades, the generations' relationship with their surroundings. Kajons' works may be a testimony to the jumble of awareness layers in time subordinated by history.

Kleins is also a historian in the European classical rationalism sense. However, he has been pulled into the whirlpool of the struggles between the opposites of this linear time giving his works more tonally contrasting and expressive qualities. Recently, a "black hole" has appeared in his works separating and at the same time joining two or more subjects in the one image. Room for additions and reflections. This is so in the Sevastopol series as it is in the works dedicated to the atmosphere around the Freedom monument.

Contradictions may be revealed in extreme situations. Someone who is subjected to a deep, also physical shock cannot hide behind a mask. I think the series "With the Healers of Uzbekistan" and "In the Prevention of Alcoholism Unit" came about through these feelings. Looking at these photographs, I can't help thinking that anyone can become a hostage to fate through the coincidence of circumstances. Worth mentioning is Kleins' series "Tombstones from Riga to Vladivostok". This is a testimony to the world of the dead that coexists with us, influences our lives and is perhaps, more real than the world of the living because it has been finished, without the eternal unreal tendency towards the future.

The photographer Andrejs Grants has never been interested in individual deformations. Time has always been condensed into a single

Fotogrāfu Andreju Grantu nekad nav interesējušas atsevišķas deformācijas. Viņa darbos laiks ik reizi kondensējies vienā acumirkli. Fotogrāfu inspirējuši tie, kuriem ir nojausma par **Kaut ko** (piemēram, Selindžera romāni vai Endrū Vaieta gleznas). Pārāk skaļi būtu teikts, ka tā ir *zen* pārstrāde Rietumu variantā. Kaut gan A. Grantam ir darbi (arī vairākas bildes no pēdējā cikla par Tuvās šamaņiem), kas liek nojaust par acumirkliņas atklāsmes iespēju. Grants ir viens no retajiem profesionāļiem, kurš vairās no pasūtījuma darbiem. Taču neatsakās piedalīties kopējās fotoakcijās, piemēram, "Viena diena Ogrē" un "Viena diena Latvijā". Arī mākslinieka Jura Ņikiforova (Nikifa) inspirētā izstāde Talsos "Plūdi Talsos" guva A. Granta, V. Kleina, G. Kajona un M. Zelmeņa atsaucību. Fotogrāfi kopā ar māksliniekiem Ausmu Neretnieci, Nikifu, Ralfu Vuli, kā arī ar grupu "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca" un citiem atklāja izstādi 1987. gada 14. novembrī, taču fotogrāfi Talsus apmeklēja un pilsētu fotografēja vairākus mēnešus agrāk. Fotogrāfi lepni uz sadarbību ar Cēsīm, Valmieru, Talsiem un Ogrī. A. Granta un I. Rukas izstāžu darbība bijusi cieši saistīta ar Tautas fotostudiju "Ogre", kuru ilgus gadus vadīja E. Spuris. Pēc Tallinā notikušās "Ogres" fotogrāfu kopizstādes A. Grants saņēma uzaicinājumu pilsētas tornī rīkot personālizstādi, tur 1981. un 1988. gadā notika viņa soloskates. Fotogrāfs pats savus darbus iedalīja trijos galvenajos ciklos: "Iespaidi", "Pa Latviju" un "Portreti". Viņš gan ar ainavu, gan ar portretējamo cilvēku cenšas risināt psiholoģisku dialogu – un tikai miera stāvoklī, jo viņam atspere ir identa pati sev nesaspringtā stāvoklī.

Mārtiņš Zelmenis ir pārsteidzoši ražīgs fotogrāfs, šķiet, ka viņš fotografē nemitīgi. Nevarētu teikt, ka viņu interesē viss. Toties varētu teikt tā – viņš fotografē to, kas neinteresējas par viņu. Viņš kā pagāns vēl pirms mītiskās pasaules iestāšanās bradā pa ielām un mežiem, vērs objektīvu pret debesīm un haosā, ko rada dažādu ritmu koeksistence,

moment in his works. He has been inspired by those with a sense of **Something** (for example, Salinger's novels or Andrew Wyeth's paintings). It would be too much to say that this was a reworked Western variety of Zen. Although Grants does have works (also several pictures from his series on the Shamans of Tuva) that hint at the possibilities of momentary revelation. Grants is one of those rare professionals who avoid commission work. He does not, however, refuse to participate in joint photo actions for example, "One Day in Ogre" and "One Day in Latvia". Grants, Kleins, Kajons and Zelmenis also participated in the "Flood in Talsi" exhibition inspired by the artist Juris Nikiforovs. This exhibition was opened in Talsi on 14th November 1987 by the photographers together with the artists Ausma Neretniece, Juris Nikiforovs, Ralfs Vulis as well as the group "Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings" and others. However, the photographers had visited Talsi and taken their pictures of the town several months earlier. They are proud of their association with Cēsis, Valmiera, Talsi and Ogre. Grants' and Ruka's exhibition activities had been closely tied to the People's Photo Studio "Ogre" that was run for a long time by Egons Spuris. After the "Ogre" photographers' joint exhibition in Tallinn, Grants was invited to organise a solo exhibition in the town's tower. He had personal exhibitions there in 1981 and 1988. He himself divided his work into three main series: "Impressions", "Around Latvia" and "Portraits". He strives to carry on a psychological dialogue with both the landscape and the subject of the portrait, and only in a state of calm because for him the spring is identical with itself in an uncoiled state.

Zelmenis is a surprisingly productive photographer. He seems to be constantly taking pictures. I couldn't say he was interested in everything. On the other hand I could say that he photographs that which is uninterested in him. Like a pagan even before the advent of the mythical world, he wanders the streets and woods turning the lens



Mārtiņš Zelmenis. *Leņina iela starp K. Marksa ielu un F. Engelsa ielu. Ap 1983. gadu.*

Mārtiņš Zelmenis. *Lenin Street Between Karl Marx Street and Friedrich Engels Street. Ca. 1983.*

nemēģina ieviest kārtību. Ritmi, to nesējsubjekti šķīst uz visām pusēm, un pasaule ir raiba. Fotogrāfs izgājis labu skolu pie Jura Krieviņa fotostudijā "Īriss". Šis meistars viņu mācīja visu lieko griezt nost.

M. Zelmenim liekais ir dominantes.

Interesants fakts, ka M. Zelmeni ilgus gadus vienojusi draudzība ar vienu no grupas "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca" iniciatoriem – Juri Boiko; ar G. Kajonu savukārt viņi bija klasesbiedri.

Toties G. Kajons kādreizējā Rīgas Politehniskajā institūtā mācījies vienā grupā ar tagad ļoti populāro roka (?) zvaigzni Ingu Baušķenieku. Nekāda īpašā kontakta gan tajā laikā nav bijis, taču arī tā ir liecība par laiku, kurā attīstījās – ja vēlaties – alternatīvās kultūras izpausmes. Jo šo fotogrāfu darbi neatbilda valdošajai estētiskajai domai (ar to pat nav domāta režīma kritika, bet gan Latvijā kultivētie kritēriji) vienlīdz kā "Dzelteno pastnieku" mūzika vai "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīcas" videofilmas, akcijas, performances vai arī M. Zelmeņa

towards the sky and into the chaos created by the coexistence of various rhythms; he does not attempt to introduce order. Rhythms, their carriers dissolve in all directions and the world is colourful. The photographer had a good schooling at Juris Krieviņš' "Iris" studio. This master taught him to cut off all superfluous matter. For Zelmenis the superfluous is the dominant.

An interesting fact is that for many years Zelmenis has been friend of one of the "Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings" group's initiators Juris Boiko; Kajons, on the other hand, was a classmate. And at one time, Kajons was studying in the same group at the Riga Polytechnical Institute as the now highly popular musician Ingus Baušķenieks. There had been no particular contact in those days but that too is testimony to a time when, if you wish, expressions of alternative culture were developing. Just like the music of *Dzeltenie pastnieki* (the Yellow Postmen), the videofilms, actions and performances of the "Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings" or the architectonics of Zelmenis' stories, the work of these photographers did not correspond with the prevailing aesthetic thinking (with that is not meant a criticism of the regime but the criteria cultivated in Latvia). And not in vain have Kajons and Kleins always tried to be present when untraditional Latvian artists have organised their events. Of course this bears little relevance to their creative work; it is, however, an interest in their generation. This is not a lost generation because it has managed to work despite everything (no – for its own enjoyment). It has given a sense of the possibilities of freedom and non-determination in its creativity, which is also the greatest gain of this "otherness". Let the question of quality remain open, as the work of sifting time is yet to come. Yet at times, the voice of unanimity rings out expressing a conviction of the timelessness of a phenomenon.

All four male photographers claim that what Inta Ruka does in

stāstu arhitektonika. Un ne velti tieši G. Kajons un V. Kleins ir centušies allaž būt klāt tur, kur savus pasākumus rīkojuši netradicionāli latviešu mākslinieki. Protams, tam mazs sakars ar viņu radošo darbību, taču tā ir interese par savu paaudzi, kura nav zudusi paaudze, jo ir spējusi rīkoties par spīti visam (nē – par prieku sev). Un devusi nojausmu par brīvības un nedeterminētības iespēju savā daiļradē, kas arī ir šis “citādības” lielākais ieguvums. Jautājums par kvalitāti lai paliek atklāts, jo laika sijājošais darbs vēl priekšā. Taču reizēm izskan vienprātīgs balsis, kas pauž pārliecību par parādības pārtaicību.

Visi četri fotogrāfi vīrieši apgalvo, ka to, ko dara Inta Ruka kā fotogrāfe, nespēj izdarīt neviens cits. I. Ruka ir fotografējusi cilvēkus. Savus lauku ļaudis. Tā saucas arī viņas darbu galvenais cikls, kas neapšaubāmi kļūs hrestomātisks Latvijas fotogrāfijas vēsturē. Vecmeistarīgs – jo meistarīgs. Klasisks – jo tēma ir mūžīga. Avangardisks – jo tas ir kas nebijis, jauns vietējā fotoportretu ainavā. Neraugoties uz lieliskajiem Gunāra Bindes un Jāņa Kreicberga portretiem, taču tas vēl ir foto teātris. Neskatoties uz izcilajiem Mihailovska portretiem, taču tur vēl ir tik daudz no paša autora. I. Rukas cilvēki uzticas fotogrāfei. Viņi ir noslēgti sevī, taču dialogs ar autori notiek. Vai būtu nepieciešams minēt darbu tapšanas gaitu, kad I. Ruka ir devusies uz laukiem un ar divriteni braukusi no mājas uz māju, ik vietā uzturoties tik ilgi, līdz **tas** izdevās? Kādēļ cilvēkiem šeit un aiz robežām vajadzīgi viņas (mūsu) lauku ļaudis? Vai tādēļ, ka cilvēki tiecas pēc ideālo attiecību pasaules? Bet I. Ruka ir fotografējusi vienkāršus cilvēkus, skumjus un jautrus, nogurušus un atpūtušos, arī harmonija meklējama dabiskumā, vienkāršā paaudžu pārmantotības idejā: vecāki–bērni–mazbērni. Aizmirstā dabiskumā, panteistiskā pasaulē, kurā katrs cilvēks ir Dievs. Pasaulē, kas šī dabiskā cikla dēļ spēj atjaunoties, atstājot cerību, ka katram ir sava, vajadzīga vieta.

photography cannot be done by anyone else. Ruka has photographed people. Her own country people. That is also the title of her main series of works that will undoubtedly become textbook material in the history of photography in Latvia. Old masterly because it is masterly. Classical because the theme is eternal. Avant-garde because it has never been done, something new on the local photo-portrait landscape. Regardless of the great portraits by Gunārs Binde and Jānis Kreicbergs, it is nevertheless still photo theatre. Regardless of the outstanding portraits by Vilhelms Mihailovskis, there is still so much of the author in them. Ruka's people trust the photographer. They are insular yet there is a dialogue with the author. Is it necessary to mention how the works come about, when Ruka has cycled to the countryside and ridden from house to house, staying as long as **it** takes to complete? Why do people here and abroad need her (our) country people? Is it because people strive for a world of ideal relationships? But Ruka has photographed simple people, sad and jolly, tired and relaxed; harmony too is to be found in naturalness, in the simple idea of the succession of generations: parents—children—grandchildren. In a forgotten naturalness, a pantheistic world where every person is God. In a world, which, because of this natural cycle, is able to rejuvenate, leaving the hope that everyone has his own, necessary place.

Kvalitāte '92.

Ievada vietā*

Jēdzienu "kvalitāte" līdz mielēm izgaršos tikai tie, kuri ir līdzdzīvojuši un arī sadzīvojuši ar šī vārda socreālistisko patosu piecgadu agoniskajā pulsācijā. Vārds "kvalitāte" vienā lielā, pussabrukušā pasaules daļā cilvēkus uzlūkoja no lozungiem uz namu fasādēm un demonstrāciju transparentiem. Maziem burtiem tas par sevi nemitīgi atgādināja vēstures mācību grāmatās. Tā abstrakcijas apoteoze iemiesojās "kvalitātes zīmes" absurdaizā dizainā.

Šis šķietami nevainojamais internacionālisms padomju mitoloģijā ieguva jaunu papildnozīmi, kas pielīdzināma plikā karaļa viģes lapai. Šis vārds, ieraudzīts vecās avīzēs un fotogrāfijās, atsauc atmiņā bezcerīgi alkoholizēto pelēcību, Brežņeva runas šļupstus un... bailes, asas kā cenzūras pātaga. Tas ir vārds starp citiem līdzīgi sakompromitētiem vārdiem... Vai tas būtu izrokams no mironīgo nozīmju izgāztuves un apstrādājams un izvērtējams **šādi** – ar mākslinieciskiem paņēmieniem? Vai, šķirstot katalogu, jums radīsies iespaids, ka šī izstāde ir bijusi iecerēta kā novēlots komentārs padomju zīmēm, simboliem un mītiem?

Varu jums apgalvot, ka izstāde tika rūpīgi gatavota kā mākslas notikums, kas izdošanās gadījumā pārvērstos arī par kultūras faktu. Šī izstāde ir kluss inteligentu mākslinieku brīvības akts, kuri ar savu mākslu cenšas pateikt vairāk nekā tikai savu "es" savās atmiņās un neurozēs. Šie mākslinieki nav "tipiski" intelektuāļi, kuri atbild par **visu** un iedomājas, ka var izvērtēt **visu**. Tādēļ viņu darbi nav banāla parafrāze par izbijušo laiku idiotiju, jo kādēļ gan viņiem atkārtot

* Pirmpublicējums katalogā *Kvalitāte '92* (Rīga: IDeA, 1992).

Quality '92.

Instead of an Introduction*

Only those who have experienced the Socialist Realism pathos of the word and also coexisted with it during the agonizing pulsation of five-year plans can taste the notion "quality" to the bitter dregs. The word "quality" in one large, partly decayed section of the world gaped at everybody from the slogans on facades and from parade banners. In small letters it leapt to the eye in the history books. The apotheosis of its abstraction was embodied in the absurd design of the "quality sign".

This seemingly faultless internationalism in Soviet mythology acquired a new additional meaning, which can be likened to the fig leaf of the naked king. This word, noticed in old newspapers and photos, brings to mind the hopeless, alcohol soaked grayness, slurred Brezhnev's speeches and... fear, sharp as the censor's whip. It is one word among many similarly compromised words... Is it necessary to dig it out from the rubbish tip of dead meanings and to process and evaluate it in such a way – by artistic devices? When you leaf through the exhibition catalogue, will you gain the impression that this show was conceived as a belated commentary on Soviet signs, symbols and myths?

I can assure you that this exhibition was carefully prepared as an art event that in the case of success would turn into a culture fact. This exhibition is a placid, inobtrusive act of freedom on the part of artists who by their art try to give utterance to more than their egos in their reminiscences and neuroses. These artists are not "typical" intellectuals that take responsibility for **everything** and imagine that they can

* First published in the catalogue *Quality '92* (Riga: IDeA, 1992).

krievu socārta patukšos vingrinājumus? Jūs redzat, ka Leonards Laganovskis ir uzgleznojis “Filmas beigas” uz Sarkanā laukuma



Leonards Laganovskis. *Filmas beigas*. 1992, audekls, eļļa, 190 x 150 cm.

Leonards Laganovskis. *End of the Film*. 1992, oil on canvas, 190 x 150 cm.

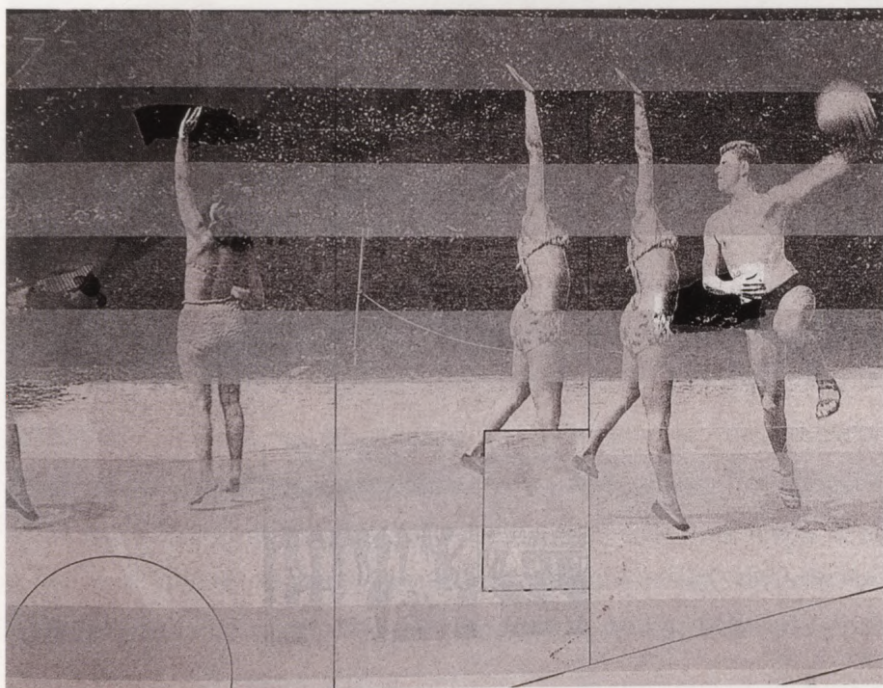
mijkrēšļa fona. Var nojaust, ka viņš uzraksta beigu titrus ne vien sociālismam, bet arī socārtam.

Šos māksliniekus vieno attieksme pret kultūras telpas vizuālo izpausmju daudzslāņainību. Viņi parāda, ka uztvere risinās, vienlaicīgi mijiedarbojoties daudziem līmeņiem. Tās zemapziņas slāņi pārklājas ar apzināto individuālo mitoloģiju, kurai ir grūti neatrasties noteiktas ideoloģijas laukā. Grūti, bet ne neiespējami.

Izstādes nosaukums ir “Kvalitāte ‘92”. Tātad tā nav pagājības

evaluate **everything**. That's why their work is not a banal paraphrase on the idiocy of bygone times, because there is no need for them to iterate the rather empty exercises of Russian Sotsart. You notice that Leonards Laganovskis has painted his "End of the Film" against the background of twilight on Red Square. One can sense that he has written the final credits not only to socialism but to Sotsart, too.

Artists in this exhibition are united by their attitude towards the multiplicity of visual expressions of the cultural space. They show that perception occurs with simultaneous interaction between different levels. Its subconscious layers overlap with the conscious individual mythology that can hardly avoid being situated within the domain of an ideology. Hardly, but not impossible.



Vilnis Zābers. No cikla *Horizontāļu identificēšana*. 1992, serigrāfija + jauka tehnika, 53 x 64 cm.

Vilnis Zābers. From the series *Identification of Horizontals*. 1992, serigraphy + mixed technique, 53 x 64 cm.

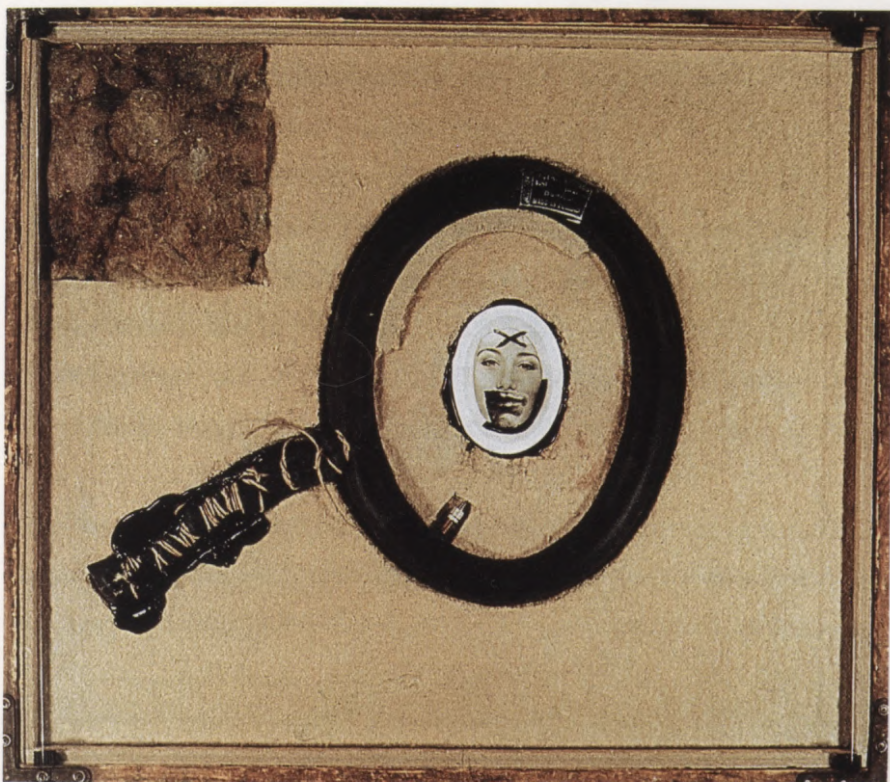
fiksācija, bet aktuāls skatījums. To apzīmēju kā brīvības aktu, jo ceru, ka šī izstāde ļaus saprast, ka brīvība ir atbildība, izpratne, nemitīgs izprašanas darbs. To veidojam jaunas ideoloģijas (ideoloģiju) tapšanas laikā, kad šajā zemē sāk darboties jauni mīti – komunikācijas un audiovizualitātes, nacionālie, politiskie un citi mīti. Kad vārda



Leonhards Lapins (Igaunija). Zīmējums no cikla *Zimju sarunas*. 1990, 60 x 80 cm.

Leonhard Lapin (Estonia). Drawing from the series *Conversations Between Signs*. 1990, 60 x 80 cm.

“kvalitāte” vietā, iespējams, tiks sakompromitēti citi vārdi. Ir paļāvība un cerība, ka cilvēki vairs šajā zemē necietīs, bet vai necietīs **Valoda?** **Valoda** – kā teksts, kas rada tekstu...



Andris Breže. *Maizes kaste*. 1992, dažādi materiāli, 65 x 72 x 7 cm.

Andris Breže. *Bread Box*. 1992, various materials, 65 x 72 x 7 cm.

The title of the exhibition is "Quality '92". It is not a fixation of the past, but a topical view. I named it an act of freedom, for I hope that this exhibition will help to understand that freedom is responsibility, comprehension and ceaseless efforts of understanding. We create it when new ideology (ideologies) is being formed, when new myths start to operate in this country – communication, audio-visuality, national, political and other myths. When other words in place of "quality" possibly become compromised. There is certain confidence and hope that people in this country won't suffer but who can tell if **Language** won't suffer? **Language** – as a text that generates texts...

Artists in this exhibition are not asking where God is and where is

Šīs izstādes mākslinieki nevaicā, kur ir Dievs un kur ir Velns. Viņi parāda, ka ar šo dzīvi jāprot tikt galā katram pašam un ka māksliniekam savā darbā ar to ir jāpietas mākslinieciskiem līdzekļiem. Mēs jums, protams, atļaujam diskutēt par ikviena mākslas darba atbilstību "mākslinieciskumam", taču ceram, ka būsīm vienisprātis par to, ka ikviens ļaunums ir banāls. Te, izstāžu zālē "Latvija", centāmieš maksimāli izvairīties no banalitātes, un tādēļ šī īsā ievada sākumā iedrošinājos izteikt cerību, ka "Kvalitāte '92" kļūs arī par mūsu kultūras dzīves notikumu. Iespējams, ka apzinātu krietni vēlāk.

Izstāde "Kvalitāte '92" notika Rīgā, izstāžu zālē "Latvija" 1992. gadā. Dalībnieki: Vilnis Zābers, Andris Breže, Gvido Kajons, Leonards Laganovskis, Leonhards Lapins (Igaunija). Kuratore: Helēna Demakova.

the Devil. They are showing that each person must cope with this life by himself and that an artist must go about his work with artistic means. Of course you are free to discuss the correspondence of each artwork to the "artistic demands", but we hope we can agree on one point – every evil is banal. Here at the Exhibition Hall *Latvija*, we have tried our best to avoid banality and therefore at the beginning of this short introduction I took the liberty to express the hope that "Quality '92" will turn into an event in our cultural life, too. Possibly, the awareness of it will come much later.

The exhibition "Quality '92" took place in Riga at the Exhibition Hall *Latvija* in 1992. Participants: Vilnis Zābers, Andris Breže, Gvido Kajons, Leonards Laganovskis, Leonhard Lapin (Estonia). Curator: Helēna Demakova.

Un tomēr...*

Kad izstāde¹ manās iedomās guva arvien skaidrākas aprises, tās koptēlu atlika saplūdināt ar vārdu "poēzija". Mākslinieki, kuri te piedalās, dzīvo un strādā šajā pasaulē, turklāt ļoti nopietni un ar visu savu klātesamību, taču vienlaicīgi viņu darbi dod nojausmu par "kaut ko citu". Pēkšņi man nācās sev atzīties, ka izstādes sākotnēji iecerētā ideja, pausta nosaukumā "Līdz-svars", arvien vairāk attālinās no "mākslas mākslai", par ko es, saprotams, pamatīgi noskumu. Šis nosaukums it kā *deus ex machina* ievieto māksliniekus noteiktā kontekstā, kura papildslodze, iespējams, apgrūtina mākslas darba uztveri. Un tomēr es aizstāvu šo izstādes nosaukumu un ne jau tikai tādēļ, ka neviens izstādes nesauc par "poēziju" vai par "transcendenci". Es to aizstāvu tādēļ, ka lielu dzīves daļu tomēr jāpavada nomodā, nevis tajā brīnišķīgajā pusnomoda stāvoklī, kura rosinātās vīzijas un nojausmas varbūt arī ir īstā dzīve.

Par līdzsvaru nedz akadēmiskās, nedz mākslinieciskās aprindās runāt nav "moderni". Eksakto zinātņu pēdējās atziņas, kuras arvien plašāk izmanto arī sabiedriskās zinātnes un pat mākslas teorija, runā par "kārtību no haosa".² Novecojis šķiet termodinamikas otrais likums ar to sistēmu aprakstu, kuras tiecas pēc līdzsvara. "Modē" ir spriedumi par semantisko kontekstu, par jēgveidojumiem, kas rodas atvērtās sistēmās, kurās nemitīgi notiek informācijas apmaiņa ar ārpasauli. Domājot par vēl neseno pagātņi, atceramies, ka līdzsvara domāšana bija 19. gadsimta domāšana. Un ka viena no tās kulminācijām bija marksisms, kura mērķis bija cilvēces evolūcijas beigu stāvoklis, mūžīga bezšķiru sabiedrība bez ārkārtējām iekšējām pretrunām. Patiesi,

* Pirmpublicējums katalogā *Līdz-svars. Like-vekt. Equi-librium* (Rīga: Ziemeļvalstu informācijas birojs, 1993, 10.-12. lpp.).

And Nevertheless...*

When this exhibition¹ was becoming more and more clearly outlined in my thoughts, only remained to merge its overall image with the word "poetry". The artists taking part in this show live and work in this world; moreover, they are doing it very seriously and with their whole presence. However, at the same time their works give the sense of "something different". Suddenly I had to admit that the initial idea of the exhibition, expressed in the word "Equi-librium", was becoming more and more remote from "art for art's sake", and, quite naturally, I became very sad about it. The title of this exhibition like a *deus ex machina* places the artists into a certain context, the supplementary meaning of which could possibly burden understanding of the work of art. And nevertheless I will defend this title, not only because no one calls exhibitions "Poetry" or "Transcendence". I defend it because one must spend a large part of one's life awake and not in the wonderful half-awake state whose generated visions and illusions are possibly our real life.

It is not very "modern" to talk about equilibrium neither in academic nor in artistic circles. The latest discoveries in the natural sciences, which are more and more widely used also in the social sciences and even in art theory, speak of "order out of chaos".² The second law of thermodynamics with its description of equilibrium tended systems seems out-of-date now, whereas judgements about semantic context, about sense-formations arising in open systems, in which the processes of interchanging information with the outer world are continuous, are "high fashion" at the present moment.

* First published in the catalogue *Līdz-svars. Like-vekt. Equi-librium* (Riga: Nordic Information Office, 1993, P. 20–25).

runājot par izolētu sistēmu, par sistēmu bez ārpasauls, tās tiekšanās uz līdzsvaru ir teorētiski pamatojama. Taču kur gan ir šis noslēgtās sistēmas? Mēģenēs un gāzes kamerās? Bet tā jau nav pasaule, kurā dzīvojam. Mēs dzīvojam atklātu sistēmu pasaulē, kurā “pastāv iespēja nemitīgi importēt enerģiju no apkārtnes un eksportēt entropiju”³.



Stina Ekmane (Zviedrija).

Marran. 1989, h 165 cm.

Stina Ekman (Sweden).

Marran. 1989,

h 165 cm.

Entropija un haoss vairs nav tie jēdzieni, kuri mūs biedē ar savu “antikulturālo” darbību. Tieši caur haosu norisinās apmaiņa starp sistēmām un vienas sistēmas līmeņiem. Īpašos stāvokļos pat nelielas novirzes – kustības, uzbudinājumi – var izplatīties lavīnveidīgi, ietekmējot makroapjomus. Attiecībā uz sabiedrības dzīvi šie secinājumi nozīmē, ka dažu cilvēku rīcība var ietekmēt visu sociālo vidi. Tādējādi tūkstošiem gadus senie Laodzi vārdi ieskanas no jauna, jau piepildīti ar pasaules izplatījuma un kultūras starojumu: vājais uzveic stipro, trauslais uzveic ciето, klusais uzveic skaļo...⁴ Tie ir vārdi, kuri noliedz demokrātijas visvareno spēku, bet apliecina radošas darbības nozīmi evolūcijas procesos. Līdzsvars tātad – runājot par sabiedrību – būtu viduvējības triumfs, garīguma klusuciešanas kapsēta.

When thinking about the recent past, we may recall that equilibrium thinking was the thinking of the 19th century, culminating, among others, in Marxism with its goal of the final state of development of civilization – an eternal classless society without extreme inner contradictions. Really, if we speak about an isolated system, about a system without surrounding space, this tendency to equilibrium is theoretically possible. Yet where are these closed systems? In test tubes and gas chambers? But it's not the world we are living in! We are living in the world of open systems, in which "there exists the possibility to import energy from the outside and export entropy".³ Entropy and chaos are no longer notions that terrify us with their "anti-cultural" action. The interchange between different systems, as well as between different levels of one system take place precisely through chaos. Under particular conditions even small changes – movements, agitation – can spread avalanche-like, affecting macrovolumes. When applied to the life of society, these conclusions mean that the activities of a few persons can affect the whole social environment. Thus the words of Lao-tzu, uttered thousands of years ago, resume their importance, already filled with expansion of the world and radiance of culture: the weak overcomes the strong, the fragile overcomes the hard, the silent overcomes the loud one...⁴ The words deny the omnipotence of democracy, but on the other hand confirm the role of creative activity in the processes of evolution. Hence equilibrium, when talking about society, would be the triumph of mediocrity, a graveyard of spiritual silence.

And nevertheless...

And nevertheless I dared to announce equilibrium. Keeping in mind, that "everything flows, everything changes" and that stability is an illusion, I am still aware, that I live in an obvious world. Or to put it another way, the world I am responsible for is obvious. I am not

Un tomēr...

Un tomēr es atļāvos pieteikt līdzsvaru. Paturot prātā, ka “viss plūst, viss mainās” un ka stabilitāte ir ilūzija, es tomēr apziņos, ka dzīvoju pārskatāmā pasaulē. Vai citādāk – tā pasaule, par kuru man jāatbild, ir pārskatāma. Es neatbildu par meteorītiem, zemestrīcēm un taifūniem. Bet es atbildu – kā ikviens no jums – lai tā jūras mala, kurā līdzsvaroti atbalsojas paisums un bēgums, būtu tīra. Es atbildu par sava bērna ķermeni, kurš kā cilvēces paaudžu paaudžu ķermeņi atkārtō gēnos ierakstīto kodu. Ievērojamais amerikāņu politiķis Als Gors savā grāmatā “Zeme līdzsvara stāvoklī – ekoloģija un cilvēka gars” to izsaka šādi: “Atrisinājums patiesi rodams līdzsvarā – līdzsvarā starp rīcību un apdomu, starp personīgām rūpēm un atbildību kopības priekšā, starp mīlestību uz dabisko apkārtējo vidi un mūsu pašu pārsteidzošo civilizāciju.”⁵

Man kā cilvēkam, kuram liktenis lēmis nopelnīt maizi ar smagu fizisku darbu, sava “lauciņa” ietvaros ir profesionāli jāatbild par līdzsvara ieturēšanu (nē – meklēšanu!) starp apokaliptisko nopietnību un ciniski naivo izklaides narkotiku. Vai šie meklējumi ir veltīgi? Bet vai kāds kādreiz ir kaut ko “atradis”? Vai kaut ko ir “atraduši” pagātnes lielie mākslinieki? Ikviens mākslinieks, radot ko jaunu, vien radījis jaunas problēmas. Mākslinieki – un tas ir viens no dižākajiem viņu nopelniem – ir rādījuši, ka neviens risinājums nav izsmelts un nav absolūts. Un mūsdienu mākslinieki rāda, ka neizsmeļams ir māksliniecisko izteiksmes līdzekļu tēmu loks. Šī **tolerance** vienam māksliniekam pret otru, spēja tik dažādām izjūtām, materiāliem un idejām sadzīvot līdzās vienā izstādē rada mūsu mākslas pasākuma iekšējā līdzsvara patosu. Šķiet, ka viņus var vienot tikai kāds ļoti pazīstams, pat nodrāzts izteikums, kas, ievadot šo gadsimtu, vēl arvien rotā Vīnes Secesijas ēkas fasādi:

“Laikmetam tā mākslu,

responsible for meteorites, earthquakes or typhoons. Yet I am responsible – as we all are – for keeping clean that stretch of seashore where ebb and flow replace each other in such a balanced way. I am responsible for the body of my child, which like the bodies of many, many generations of civilization repeats the genetic code. The outstanding American politician Al Gore in his book “Earth in Balance –



Franss Jakobi (Dānija). *Viesnīca*. 1992, instalācija.

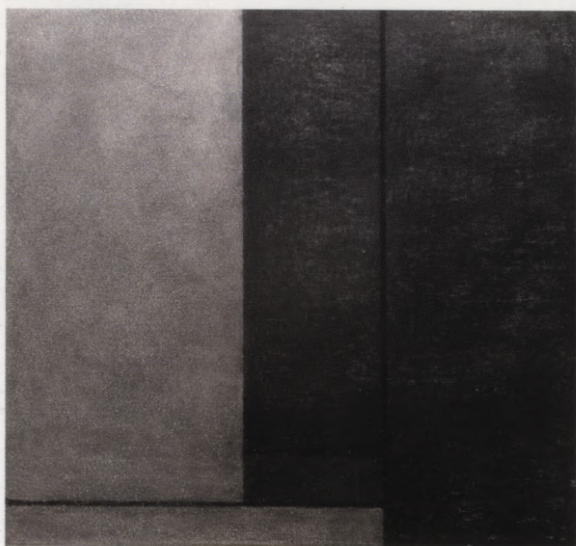
Frans Jacobi (Denmark). *Hotel*. 1992, installation.

Ecology and Human Spirit” expresses it in the following way: “The solution really is to be found in balance between action and thinking, between personal concern and common responsibility, between love towards natural environment around us and our own surrounding civilization.”⁵

Mākslai tās brīvību.”

Laikmets nav tikai laiks, laikmets ir arī telpa. Te gribu pievienoties franču domātājam Mišelam Fuko, kad viņš apgalvo, ka “pie mūsu rūpju, mūsu teorijas un mūsu sistēmas apvēršņa parādās telpa”⁶. Un ka “mēs atrodamies tajā brīdī, kad pasaule sevi apzinās nevis kā dzīve, kas attīstās cauri laikam, bet gan drīzāk kā tīklojums, kurš sasaista savus mezglus un šķērso savus mudžekļus”⁷.

Es nevaru sasaistīt mezglus ar visu pasauli. Kāds pavediens tiecas uz



Maija Eilīna Bjerka

(Norvēģija).

Konstruksija III. 1991, ogle,
papīrs, 60 x 65 cm.

May Elin Bjerk (Norway).

Konstruksjon III. 1991,
charcoal on paper,
60 x 65 cm.

Čili pie Pablo Nerudas, kāds uz Vāciju pie Helderlīna, kāds uz Krieviju pie Hļebņikova... Bet to dzīparu nav daudz un ne jau tikai tādēļ, ka kāds attālums ir pārāk liels. Dzīpari aktīvi saistās tur, kur raiti un saskanīgi rit kopīgs darbs, kur valda uzticēšanās maksimums. Blīvi jo blīvi pasaules kartes vienā reģionā rindojas punkti, kur dzīvo un strādā mani draugi un kolēģi. Blīvums izklājas no Lietuvas cauri Latvijai un tad no Igaunijas uz Ziemeļvalstīm. Bet tikmēr Eiropā norisinās diskusijas par kultūras reģioniem... Diskutē par kopīgu Austrumeiropu, par kopīgu Baltijas jūras reģionu. Katram

As a human being, who was not destined to earn her living through hard physical labour, within the limits of my speciality, I am professionally responsible for maintaining a balance, or rather seeking for it between apocalyptic seriousness and the cynically naive drugs taken for pleasure. Is this quest in vain? Has anyone ever "found" anything? Have the great artists of the past "found" anything? In the process of creating something new, every artist has only created new problems. Artists have shown that no solution is complete or absolute, and this is probably their greatest achievement. And today's artists show that the range of artistic means and themes is inexhaustible. This **tolerance** among artists, the possibility of so many feelings, materials and ideas to co-exist in one exhibition creates the pathos of the inner equilibrium of our artistic undertaking. It seems to me that only a very well-known, perhaps even a hackneyed statement could unite them. The expression that introduced 20th century art and still decorates the front of the Vienna Secession building:

"Give art to its century,
Give its freedom to art."

An epoch is not just time, it is also space. Here I would like to agree with the claim of French thinker Michel Foucault, that "space appears on the horizon of our concern, our theory and our systems"⁶. And that "we live in the moment, when the world is aware of itself not as life, which develops in the course of time but rather as a net that unites its knots and interweaves its entanglements"⁷.

I can't tie all the knots together with the entire world. One thread goes to Chile, to Pablo Neruda, one – to Germany, to Hölderlin, one – to Russia, to Khlebnikov. Yet there are not so many threads, and not just because some of the distances are too huge. The threads interweave actively in places where there is busy and harmonious work, where a maximum of trust prevails. The points where my friends and colleagues

secinājumam savs pamatojums. Mans pamatojums ir draugu blīvums.
Un godīguma blīvums, kurš atrasts šajā kopīgajā kultūrtelpā.

Tagad, kad pagājis sākotnējais sašutums par Kaseles *documenta '92* šefa Jana Huta izteikumu, ka *art is culture's opposite* ("māksla ir kultūras pretstats"), dzimst cerība, ka varbūt šī izstāde, tāpat kā Ziemeļvalstu kopīgās periodiskās mākslas izstādes *Borealis* un *Aurora*, spēs šo pārsteidzīgo apgalvojumu atspēkot. Mūsu "Līdz-svars" vienlīdz ir gan mākslas, gan kultūras pasākums. Vārdu pārdalošā svītriņa nav nejauša. Tajā slēpjas mūsu – t.i., izstādes organizācijas komitejas,–



Izstādes "Līdz-svars" tapšanas gaita. No kreisās: Darjus Girčis (Lietuva), Kristaps Ģelzis, Franss Jakobi (Dānija), Torvaldurs Torsteinsons (Islande), Helēna Demakova. 1993.

Creative discussions before the exhibition "Equi-librium". From the left: Darius Girčys (Lithuania), Kristaps Ģelzis (Latvia), Frans Jacobi (Denmark), Thorvaldur Thorsteinsson (Island), Helēna Demakova. 1993.



No kreisās: Oļegs Tillbergs, Jusi Kivi (Somija), Maija Eilīna Bjerka (Norvēģija), Darius Girčis (Lietuva), Mindaugs Navaks (Lietuva).

From the left: Oļegs Tillbergs (Latvia), Jussi Kivi (Finland), May Elin Bjerk (Norway), Darius Girčys (Lithuania), Mindaugas Navakas (Lithuania).

live and work are appearing more and more densely on the map of one of the regions of the world. This density stretches from Lithuania to Latvia and then through Estonia to the Nordic countries. But meanwhile in Europe, there are discussions about cultural regions... Discussions about a common Eastern Europe, about a common Baltic Sea region. Every conclusion has its own motivation. My motivation is the density of friends. And the density of honesty I have found in this common cultural space.

Now, when the original indignation over *documenta* '92 chef Jan Hoet's statement that "art is culture's opposite" has vanished, there is

prieks par to, ka mūsdienu Baltijas labi mākslinieki ir "līdz-svarīgi" mūsdienu Ziemeļu labiem māksliniekiem. Strādājot dažādos materiālos un ģenerējot dažādu izjūtu tēlus, radošās šautras mērķējums ir vienlīdz "svarīgi" intensīvs. Taču trāpījums – pārdzīvojums atbalsosies tikai tad, kad atbilde – uztvere būs vienlīdz uzmanīgi intensīva.

Novēlu jums radošu (līdz) sasprindzinājumu!

¹ Izstāde "Līdz-svars" notika Rīgā, izstāžu zālē "Latvija" 1993. gadā. Dalībnieki: Oļegs Tillbergs, Ojārs Pētersons, Maija Eilīna Bjerka (Norvēģija), Stīna Ekmane (Zviedrija), Darjus Girčis (Lietuva), Franss Jakobi (Dānija), Ando Keskila (Igaunija), Jusi Kivi (Somija), Mindaugs Navaks (Lietuva), Torvaldurs Torsteinsons (Islande). Kuratore: Helēna Demakova.

² *Prigogine, I., Stengers, I. Order out of Chaos.*– London: Heinemann, 1984.

³ *Jantsch, E. Die Selbstorganisation des Universums: Vom Urknall zum menschlichen Geist.*– München: Hanser, 1992.– S. 58.

⁴ *Knyazyeva, E.N. Kurdyumov, S.P. Sinergetika kak novoje mirovidenye: Dialogue with I. Prigogine // Voprosi filosofii.*– 1992.– No. 12.– S. 3–20.

⁵ *Gore, Al. Wege zum Gleichgewicht.*– Frankfurt am Main: S. Fischer, 1992.– S. 374. (*Gore, Al. Earth in Balance – Ecology and Human Spirit.*– Boston; New York; London, 1992.)

⁶ *Foucault, M. Andere Räume: Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.*–Leipzig: Reclam, 1991.– S. 34.

⁷ Turpat.

the hope that this exhibition, like the periodic exhibitions in the Nordic countries *Borealis* and *Aurora*, will be able to refute this precipitate statement. Our "Equi-librium" is a cultural as well as an art event. The dash separating both parts of the word is not accidental. In it one should look for our – i.e., the exhibition organising committee's – pleasure about the fact that good contemporary Baltic artists are as "equi-important" as good contemporary Nordic artists. Working with different materials and creating images of different sensations, the target of the creative arrow is equally intense. But the hit – emotional experience – will resound only if the response – perception – is equally attentively intense. I wish you creative equi-tension!

¹The exhibition "Equi-librium" took place in Riga at the Exhibition Hall *Latvija* in 1993. Participants: Oļegs Tillbergs (Latvia), Ojārs Pētersons (Latvia), May Elin Bjerk (Norway), Stina Ekman (Sweden), Darius Girčys (Lithuania), Frans Jacobi (Denmark), Ando Keskküla (Estonia), Jussi Kivi (Finland), Mindaugas Navakas (Lithuania), Thorvaldur Thorsteinsson (Iceland). Curator: Helēna Demakova.

² *Prigogine, I., Stengers, I. Order out of Chaos.* – London: Heinemann, 1984.

³ *Jantsch, E. Die Selbstorganisation des Universums: Vom Urknall zum menschlichen Geist.* – München: Hanser, 1992. – S. 58.

⁴ *Knyazyeva, E.N. Kurdyumov, S.P. Sinergetika kak novoje mirovidenye: Dialogue with I. Prigogine // Voprosi filosofii, 1992.* – No. 12. – S. 3–20.

⁵ *Gore, Al. Wege zum Gleichgewicht.* – Frankfurt am Main: S.Fischer, 1992. – S. 374. (*Gore, Al. Earth in Balance – Ecology and Human Spirit.* – Boston; New York; London, 1992.)

⁶ *Foucault, M. Andere Räume: Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* – Leipzig: Reclam, 1991. – S. 34.

⁷ *Ibid.*

Andra Brežes poētiskā arheoloģija*

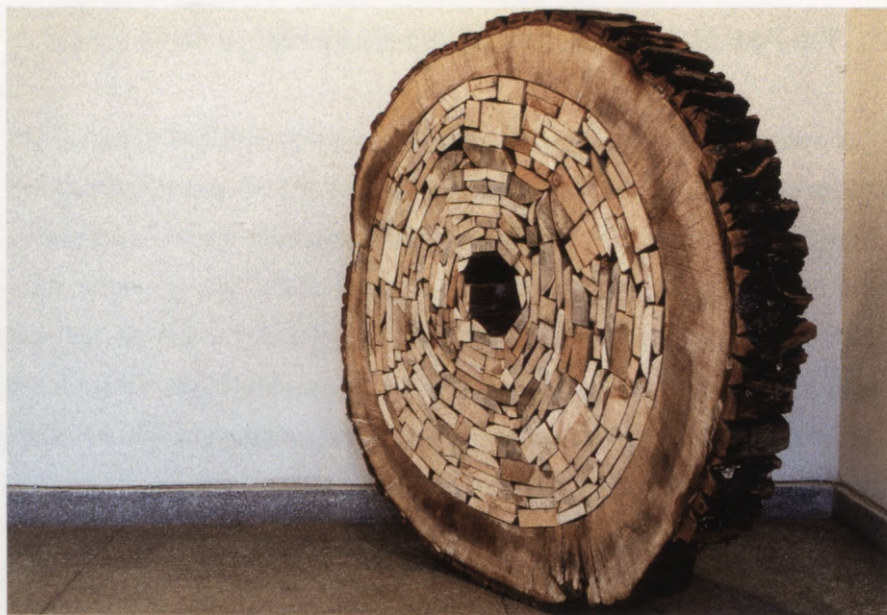
Nez vai tādēļ, ka meistars Breže 1993. gadā ir noapaļojis savu vecumu līdz ciparam 35, esam sagaidījuši viņa pirmo personālizstādi. "Rīgas galerijā" tā skatāma līdz 16. decembrim. Andris Breže pazīstams kā daudzpusīgs mākslinieks, vienlīdz spēcīgs zīmējumā, grafikā un plakātā, glezniecībā un tēlniecībā, instalācijā un performancēs. Vēl zināms, ka viņa māksla ir patstāvīgas poētikas auglis un kā noteiktas **paaudzes kūlenis** bijusi skatāma muzejos (!) un **valsts izstāžu zālēs** (!) Igaunijā, Lietuvā, Somijā, Vācijā, Zviedrijā, Polijā, Kanādā, Dānijā, Holandē, Francijā un, protams, allaž tepat mājās Latvijā. Vēl pirms mēneša A. Breže kopā ar lietuviešu tēlnieku Ģediminu Urboni rīkoja izstādi Viļņas centrālajā izstāžu zālē, bet šoreiz Rīgā – pilnīgi jauna vides situācija un nelieli objekti – kastes. Miervaldis Polis izstādes atklāšanā bilda, ka A. Breže nodarbojas ar mūsdienu relikviju radīšanu. Man drīzāk viņa darbu sastāvdaļas liek domāt par reliktiem, tas ir, par lietām un parādībām, kuras ar laiku var tikt uzskatītas par kāda pagājuša laikmeta liecībām. Kas tad ir A. Brežes izmantotie materiāli? Galerijas pirmajā stāvā redzami milzu apjoma sazāģēti koka gredzeni. Telpas centrā divi no tiem saķērušies mīlīgi kā laulības riņķi. Telpas stūrī koka gredzens, pildīts ar malku. Tepat ieraugāmi vairāki vecmodīgi balti krēsli, uz viena no tiem uzlikta malka, cits ar visu malku piestiprināts pie sienas – pacelts stājmākslas līmenī. Viss kopā raisa sentimentāli smeldzīgu noskaņu, un, manuprāt, īsta un ļoti laba māksla tā ir tādēļ, ka jūtīgu apceri saista ar noteiktas vērtības apliecinošiem simboliem. Tās ir vērtības, kuras vēl, paldies Dievam, pilnībā nav izzudušas mūsu vidē: dabas poetizācija, kurā iederas rāms prieks par koka varenību un tā mizas krāsainību un smaržīgumu,

* Pirmpublicējums laikrakstā *Diena* (1993, 15. dec.).

The Poetic Archaeology of Andris Breže*

I wonder if it was because we had to wait until Breže turned 35 before we were privileged with his first solo exhibition on view at the "Riga Gallery" until 16th December? Andris Breže is known as a many-sided artist equally strong in drawing, graphics and poster art, painting and sculpture, installation and performance. We also know that his art is the fruit of an independent poetry. It has been on show as **a somersault of a certain generation** in the museums (!) and **state exhibition halls** (!) of Estonia, Lithuania, Finland, Germany, Sweden, Poland, Canada, Denmark, Holland, France and, of course, always right here in Latvia. Only a month ago Breže organised an exhibition in the central exhibition hall in Vilnius together with Lithuanian sculptor Gediminas Urbonas. But this time in Riga there is a completely new environment and small objects – boxes. At the opening of the exhibition Miervaldis Polis commented that Breže is concerned with creating relics of our times. For me the components of his works are more like relics; they make me think about things and phenomena that in time may become regarded as evidence of some bygone age. What, then, are the materials Breže has used? On the ground floor we can see huge sawn wooden rings. In the centre of the space two of them are lovingly hooked together like wedding rings. In the corner a wooden ring is filled with firewood. And just here we can see several old-fashioned white chairs. Firewood has been placed on one of them yet another with its firewood has been fixed to the wall – raised to the level of easel art. All together it evokes an achingly sentimental mood. In my opinion it is real and very good art because it relates sensitive reflection with symbols that affirm a definite value. These are values that, thank God, have not

* First published in Latvian in the newspaper *Diena* (1993, 15 Dec.).



Andris Breže. Objekts no personalizstādes *Visu māja* "Rīgas galerijā"

1993. gadā, h apm. 120 cm.

Andris Breže. Object from the solo exhibition *Everybody's House* at the "Riga Gallery",

1993, h ca. 120 cm.

dabiska attieksme pret gadskārtu nomaiņu paaudžu pēctecībā un kārtīgi padarīts darbs, lai tā šoreiz būtu malkas sagāde un kārtošana. Varētu vaicāt – kādēļ tad piesaucu reliktus? Tādēļ, ka, lūk, tur ir redzams arī trešais krēsls, arī pacelts pie sienas, ar tukšumu sēdekļa vietā, tātad attiecīgi – bez malkas. Par brīdinošu visu A. Brežes radīto emocionālo stāvokli nosaukt negribas, tīra "literatūra" vien nebūtu raksta vērtā. Viņēja ir procesuālā domāšana, kura uzrāda laika ritumu. Acīgs un domājošs mākslinieks vienkārši redz vērtību nomaiņu sabiedrībā, un refleksija par šo procesu vai gluži nemanot ielavās viņa darbos. Bet mākslinieks grib aplūkot arī "tīro" laiku, un vizuālo mākslu pārstāvji parasti to pauž caur saredzamo materiālu attiecībām. Izmantojot šos materiālus, pārsteidzoši skaidra kļūst laika sabiezināšanās un izplešanās īpašība, ko rada mūsu uztvere (iztēle).

disappeared entirely from our surroundings – the poeticisation of nature, a suitable place for the calm joy over the mightiness of a tree and the colourfulness and scent of its bark; a natural attitude to the seasonal changes in the succession of generations and a job done well even if in this case it was the supply and arrangement of firewood. Why mention relicts, you may ask? Because, you see, there is a third chair. This one is also raised and fixed to the wall but with an empty seat, that is, without firewood. I hesitate to call the whole of the emotional situation created by Breže a warning. Pure “literature” alone would not merit an article. His thinking is a process that reflects the passage of time. The observant and thinking artist simply sees the changes of values in society and a reflection on this process creeps into his works almost unnoticed. But the artist also wishes to examine “pure” time and representatives of the visual arts usually express this through the relationships of visible materials. In using these materials, the condensation and expansion properties of time created by our perception (imagination) become surprisingly clear.

On the second floor of the gallery Breže, just like a careful archivist, has done a certain job of cataloguing. But before beginning his archiving work he was engaged in the archaeology of life. Among the mountain of everyday objects the artist has found those, which, because of their physical properties in colour and surface texture, allow them to be used in small poetic works. He places these materials, which are parts of specific objects, in wooden boxes behind glass. We know that for most viewers, the black rubber, wood and tar arrangements correspond more to their understanding of “artness” than, for example, the use of the bright packaging of Western consumer goods (as in the case of the art of Andy Warhol). I assume but I cannot say for sure that, on occasion, Breže can be ironic about stereotypes of taste. Related to a certain extent to the genres of the poetry of words, the artists’ objects – boxes

Galerijas otrajā stāvā A. Breže gluži kā rūpīgs arhivārs veicis zināmu katalogizēšanas darbu. Taču pirms arhivāra nodarbes sākšanas viņš nodevies dzīves arheoloģijai. Ikdienas priekšmetu gūzmā mākslinieks sameklējis tādus, kuru vieliskās īpašības krāsas un virsmas faktūras dēļ ļauj tos izmantot nelielos poētiskos darbiņos, – materiālus, kas ir daļas no noteiktiem priekšmetiem, viņš ievieto koka kastēs aiz stikla. Zināms, ka melnas gumijas, koka un darvas izkārtojumi vairāk atbilst lielākās daļas skatītāju izpratnei par “mākslinieciskumu” nekā, teiksim, Rietumu plaša patēriņa preču spilgto iesaiņojumu izlietošana (kā tas bija Endija Vorhola mākslas gadījumā). Pieļauju, ka A. Breže var reizēm paironizēt par gaumes stereotipiem, lai gan apgalvot to nevaru. Nosacīti attiecināti uz vārdiskās poētikas žanriem, mākslinieka objekti – kastes atrodas it kā starp arhaisko elēģiju un epigrammu.

Par reliktu ir kļuvuši nesen labi pazīstamie “vaļenki”, kurus A. Breže nedaudz preparētā veidā novieto apskatei aiz stikla. Skaidrs, ka to izmantošanu mākslas darbā nenosaka vienīgi filca “smukais” izskats. (Šķiet, ka pieminēt Jozefa Boisa filca māniju šoreiz nav lietderīgi.) “Vaļenki” ir kāju ietērps, kura sociālā atpazīstamība nav izprotama visu zemju iedzīvotājiem. Citu kastu saturs – riepu grumbuļainie gabali, gultas atspere fragments un riepu kameras gumijas melnums – ir (vēl) šodienas taustāmās īstenības daļiņas. To ievietošana klasiskajā stājmākslas rāmī vienam otram var šķist paradoksāla, bet, ja paradoksu pilna ir dzīve, kas liedz tādai būt mākslai?

Novēlu Andrim Brežem raženus nākamos 2 x 35 gadus, bet pārējiem – aplūkot viņa personalizstādi.



Andris Breže. Izstādes
Paaudze laikā,
Pori, Pori Mākslas muzejs,
Somija, 1992.
Andris Breže. During the
exhibition *Generation,*
Pori Art Museum, Finland,
1992.

– seem to lie between an archaic elegy and an epigram.

The well-known *valyenki* or felt boots that Breže has, with a little preparation, put on display behind glass have become a relict. Obviously their use in a work of art is not determined solely by the “pretty” look of felt. (To mention Joseph Beuys’ mania for felt I don’t think would serve any purpose on this occasion.) *Valyenki* is footwear whose social recognition is not understood by all the world’s inhabitants. The contents of other boxes – rough pieces of tyres, a fragment of a bedspring and the blackness of inner tubes – are (still) small parts of today’s tangible reality. To some, placing them in the frame of classical easel art may seem paradoxical but if life is full of paradoxes, why not then art?

For Andris Breže I wish the next 2 x 35 years will be prosperous but for the rest of you, enjoy his solo exhibition.

Oranžētājs jeb Neapprakstāmās telpas paplašināšana *

1987. gadā Rīgas izstāžu apmeklētājus saviļņoja kāds mākslas pasākums, kas norisinājās Aizrobežu mākslas muzeja Velvju zālē. “Bezdrāts telefons” jeb vienkārši baumas vēstīja, ka tur notiek pirmā izstāde pēckara Latvijas mākslā ar pieņemamu iekārtojumu. Konceptuāli pamatota izstāde, kā Latvijā teiktu tagad, 90. gadu sākumā. Kritika rakstīja, ka “tas ir pārsteigums, sastopoties aci pret aci... Ar ko tad? Ar daudzām lietām: lieliem formātiem, ar vīrišķību mākslā (sengaidīto), ar atklātību.”¹ Un: “Izstādē ir tas, kā nav un nebūs nevienam sīkpiļsonim. Sociāli aktīvs un konfrontējošs gars.”² Viens no četriem izstādes māksliniekiem bija Ojārs Pētersons. Toreiz Velvju zālē bija iespēja redzēt O. Pēterona darbu cikla “Nepārtraukta izvēle” aizsākumu. Instalācija “Tarāns” atgādināja īstu viduslaiku cietokšņus ārdošu ierīci, bet mehāniska spēka pielikšanas punktā atradās... lielformāta sietspiedes. Tās arī kalpoja par pamatu tradicionālajai kritikai, un šo mākslinieku un dažus viņa kolēģus nodēvēja par “latviešu astoņdesmito gadu neoekspresionistiem” vai “jauno skarbo vilni”. Ojārs Pētersons savu “Nepārtraukto izvēli” ir turpinājis, jo šī tēma, kā zināms, jaunlaiku kultūrā ir nebeidzama un neizsmeļama. Taču tagad, 90. gadu sākumā, mākslinieks Ojārs Pētersons gan Latvijā, gan citur Ziemeļeiropā ir pazīstams ne jau kā “skarbaiss” zīmētājs. Viņu pazīst kā vides “oranžētāju”, kā ironisku iluzionistu, kā oranžo spēlmani... Viņa tapšanai par vienu no vadošajiem mūsdienu Baltijas māksliniekiem ir sava priekšvēsture, kurai izsekojot, iespējams, nojautīsim, kādēļ mākslinieks reiz interviju

* Pirmpublicējums saīsinātā variantā vācu valodā katalogā *Ojārs Pētersons. Orangene Räume* (Berlīne: ifa-Galerie, 1994, 5.–11. lpp.). Šeit – teksta oriģinālversija.

The Oranger or the Expansion of an Undefinable Space *

In 1987 Riga exhibition goers were thrilled by an art event that took place in the Vault Hall of the Foreign Art Museum.

The grapevine quickly reported that this was the first exhibition in Latvia since the 2nd World War that offered something worth seeing. A conceptually based exhibition, as one would say in Latvia today, at the beginning of the 1990s. Critics wrote: "It was a surprise, meeting eye to eye... With what then? With many things: large formats, braveness in art (long awaited), with openness"¹ and: "... the exhibition has what every philistine lacks and will never have – a socially active and confronting spirit"². One of the four participating artists was Ojārs Pētersons. At the time, in the Vault Hall it was possible to see the beginning of Ojārs Pētersons' cycle "Endless Choice". The installation "Battering Ram" was reminiscent of a real medieval war machine, but right at the mechanical stress point we found... large format silk-screens! This encouraged the traditional critics to coin the phrase "the Latvian neo-expressionists of the 1980s" or "the new harsh wave" about Ojārs Pētersons and some of his contemporaries. Ojārs Pētersons has continued his "Endless Choice" because, as we all know, this theme in modern culture is continuous and bottomless. But now, at the beginning of the 1990s, both in Latvia and elsewhere in Northern Europe Ojārs Pētersons is not known as a "new harsh wave" drawer. He is known as an "oranger" of the environment, as an ironic illusionist, an orange jester. His becoming one of the leading contemporary artistic lights in the Baltic has its history which, if we study it, will possibly

* First published in a shortened version in German in the catalogue *Ojārs Pētersons. Orangene Räume* (Berlin: ifa-Galerie, 1994, P. 5–11). Here – original version.



Ojārs Pētersons. *Nepārtraukta izvēle*. 1987, sietspiede, 200 x 155 cm.

Ojārs Pētersons. *Endless Choice*. 1987, silkscreen, 200 x 155 cm.

provide a clue to why he once concluded an interview with: "We have to contend with the idea that we are all orange in some shape or form."³

I think it would be a waste of time to describe the political climate in which Ojārs Pētersons (born in 1956) grew up. Any thinking person is well aware of the bankrupt ideological and economic system whose grandest embodiment was the Soviet empire. In our case it is important to draw attention to a number of differences in the artistic context because the Centre's, i.e., Moscow's art environment was considerably different to the general art scene in the ex-Soviet republics, especially in the Baltic republics. Why is this important? Not only in order to understand the context of a particular artist's development, – its importance is its legacy to the annals of art history that, who knows why, especially observing from afar or from the West, have become over-simplified and over-generalised.

There is a widespread opinion that in the ex-Soviet Union contemporary conceptual art developed as a reaction to the dictates of Socialist Realism, as an ironic and sometimes also a nostalgic parody about the realities of the socialist era. "Good" art was deemed to be anything à la Komar and Melamid, Bulatov and finally – Ilya Kabakov. The roots of Socialist Realism as well as Sotsart are to be found in 19th century Russian intellectual thinking. In the first instance, the external stylistic influences came from the *peredvizhniki* movement which the classical kitsch, characteristic of totalitarian societies, only brought into greater relief. On the other hand, Sotsart is associated with that traditional Russian intellectual thinking without Dostoyevsky's spiritual experience. What the Russian-Georgian philosopher Merab Mamardashvili attributes to Russian literature can also be said about visual art especially if one recognises its powerful literary components. "An artist can see himself as a prophet and behave toward his work, the written word, with missionary zeal. We should understand though, that

noslēdza ar šādiem vārdiem: "Mēs visi esam lielākā vai mazākā mērā oranži. Un ar to ir jāsamierinās."³

Šķiet, ka aprakstīt to politisko klimatu, kurā veidojās 1956. gadā dzimušais mākslinieks, ir lieki, jo nevienam domājošam cilvēkam nav pagājis secen tās ideoloģiskās un saimnieciskās sistēmas bankrots, kuras varenākais valstiskais iemiestojs bija padomju impērija. Mūsu gadījumā ir svarīgi norādīt uz vairākām mākslinieciskā konteksta atšķirībām, jo centra – Maskavas – mākslas vide bija krietni citādāka nekā bijušo padomju republiku, it īpaši Baltijas republiku, mākslas kopaina. Kādēļ tas ir svarīgi? Ne jau tikai, lai izprastu konkrētā mākslinieka izaugsmes kontekstu. Svarīga ir nodeva mākslas vēstures annālēm, kuras nez kādēļ, it īpaši, raugoties no attāluma, no Rietumiem, ir stipri vienkāršotas un vienādojošas. Plaši ir izplatīts viedoklis, ka visā bijušajā Padomju Savienībā mūsdienīgā, konceptuālā māksla ir veidojusies kā reakcija uz sociālistiskā reālisma diktātu, kā ironiska, dažreiz arī kā nostalgiski ironiska parafrāze par sociālisma laikmeta reālijām. Ka "labas" mākslas izskats atbilst tikai darinājumiem *à la* Komars un Melamids, Bulatovs un, visbeidzot, Ilja Kabakovs. Taču sociālistiskā reālisma, tāpat kā socārta, saknes meklējamas 19. gadsimta krievu inteliģentu domāšanā. Pirmajā gadījumā ārējā stilistiskā ietekme nākusi no peredvižņiku kustības, kuru totalitārām sabiedrībām raksturīgais klasiskais kičs padara tikai reljefāku. Savukārt socārts saistīts ar to krievu inteliģenta tradicionālo domāšanu, kurā neapgūta palikusi Dostojevska garīgā pieredze. To, ko krievu-gruzīnu filozofs Mamardašvili attiecina uz krievu literatūru, vienlīdz var attiecināt uz vizuālo mākslu, it īpaši, ja ņem vērā tās spēcīgo literāro komponentu: "Mākslinieks var apzināties sevi kā pravieti un tālab misionāri izturēties pret savu darbu, pret vārdu. Taču jāsaprot, ka šāda attieksme savā būtībā ir sociāli utopiska. Un to mēs arī redzam tikumiski orientētās krievu literatūras liktenī... Mēs

this kind of relationship in essence is social utopia. This we can also observe in the fate of ethically orientated Russian literature. And so we wait and read instructions – that's the inescapable other side of the missionary artist. He serves not "the word" but the "people", i.e., he instructs, reveals a truth or two to those who, due to their apparent insignificance, are not able to understand, and he generally plays the role of a guardian."⁴ Of course, it is not necessary to discredit the value of missionary art completely. Although it is in its way a surrogate, it does have socially necessary functions, e.g., education, propaganda, instillation of morals, etc., all of which has little to do with the real purpose of art. This is the first level of understanding real art. The accessibility and shallowness of surrogates often allows them to overshadow real art and that, of course, makes it commercially very attractive. The point of this argumentation is a warning that in order to evaluate art of a certain region, it is important to be wary of premature generalisations. In answer to the question – is art related to politics – our artist gave the following answer: "No, don't look for any connection. Art could just as well be related to agriculture."⁵ Having said this the artist, of course, does not claim that art is not tied to its era or to the prevailing trends in art of the time. There is evidence that Latvian art and its traditions cannot be equated to the art at the former Soviet centre. This was clearly visible in two recent outstanding exhibitions in Berlin that were organised by *Neue Gesellschaft für bildende Kunst*. In 1988 at Berlin Kunsthalle, Ojārs Pētersons, participated in the "Riga – Latvian Avantgarde" exhibition⁶ with both an installation and large format silk-screens. In turn, the 1990 the exhibition *Unerwartete Begegnung – Lettische Avantgarde 1910–1935*⁷ (also in the Kunsthalle) showed that during the first period of Latvia's independence in the 1920s and 1930s, Latvian artists were closely linked with the new art of the time in Paris and Berlin. Expressionism, Cubism, *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity)

gaidām un izlasām pamācību – tā ir nenovēršama misionārās nostādnes mākslinieka otra puse. Viņš kalpo nevis “vārdam”, bet gan “tautai”, t.i., pamāca to, pavēsta tai kādu patiesību, kuru tā it kā savas niecības dēļ nespēj aptvert, – uzstājas bērna aizgādņa lomā.”⁴ Protams, misionārās mākslas vērtību apšaubīt pilnībā nav nepieciešams, jo tā, lai arī būdama savveida surogāts, tomēr pilda sabiedrībā nepieciešamas funkcijas, tādas kā izglītošana, propaganda, morāles veidošana utt., kurām maz sakara ar īstas mākslas uzdevumiem. Tā ir pirmā pakāpe īstas mākslas apgūvē. Vienīgi surogātu vieglā atpazīstamība un nolasāmība ļauj tiem bieži aizēnot īstu mākslu un, protams, nodrošina tiem lieliskus komerciālus panākumus. Ar visu iepriekš minēto gribējām apgalvot, ka, izvērtējot kāda reģiona mākslu, ir jāpiesargās no pārsteidzīgiem vispārinājumiem. Mūs interesējošais mākslinieks kādā no nesenām intervijām, atbildot uz jautājumu “Vai māksla ir saistīta ar politiku?”, saka: “Nē, nekādas sakarības nevajag meklēt. Tikpat labi tā varētu būt saistīta ar lauksaimniecību.”⁵ Mākslinieks ar to, protams, negrib apgalvot, ka māksla nav saistīta ar laikmetu un laikmeta mākslas parādībām. To, ka Latvijas mākslu un tās tradīcijas ir neiespējami novienādot ar bijušā padomju centra mākslu, labi parādīja divas lieliskas nesenās pagātnes izstādes, kuras Vācijā, Berlīnē organizēja Berlīnes *Neue Gesellschaft für bildende Kunst* (Jaunā tēlotājas mākslas biedrība). 1988. gadā Berlīnes Kunsthallē notika izstāde *Rīga – Lettische Avantgarde*⁶ (“Rīga – latviešu avangards”), kurā gan ar instalāciju, gan ar lielformāta sietspiedēm piedalījās arī Ojārs Pētersons. Savukārt 1990. gadā Berlīnes Kunsthallē notikusi izstāde *Unerwartete Begegnung – Lettische Avantgarde 1910–1935*⁷ (“Negaidīta tikšanās – latviešu avangards 1910–1935”) parādīja, ka Latvijas brīvvalsts laikā mūsu gadsimta 20. un 30. gados Latvijas mākslinieki bija cieši saistīti ar jaunās mākslas norisēm Parīzē un Berlīnē. Ekspresionisms, kubisms, jaunā lietišķība radīja atbalsis lokālā

were echoed in local interpretations. Conceptual searches, albeit under an applied art cloak, began in the post-war period, after the "thaw" of the 1960s. The beginning of the 1970s saw a considerable number of talented exponents of Hyperrealism and Minimalism. In parallel the language of classic modernism was utilised for the benefit of the ruling ideology. In answer to the question: was he involved in generation gap conflicts, Ojārs Pētersons says: "... it wasn't so much a battle between generations, rather it was a battle for exhibition permission."⁸ It is true that even up to the mid-1980s the Artists' Union and the Ministry of Culture committees were fairly ruthless in their censorship of acceptance of exhibitions. Therefore it is interesting that in 1984, in an interview in the most popular Latvian youth magazine *Liesma* ("The Flame"; circulation 100,000), Ojārs Pētersons calmly stated: "I think it is time practical attention was paid to the problems of spatial and environmental artists. Of course, these issues are constantly addressed in architecture, sculpture and painting but in this case I am referring to the essential meaning of space in the context of a social, ecological, cultural, etc. environment. In practice it would be an environment created by an artist (with a specific programmed emotional effect) in an exhibition space or elsewhere."⁹ His was not a lone voice. Four other young artists of the time who were officially known as poster artists, water colourists and graphic artists convincingly argued for a synthesis of art forms and the broadening of art's boundaries. In that year, 1984, Ojārs Pētersons also exhibited his first installation "The Tree Planter". The exhibition "Nature. Environment. Man" which presented painters, sculptors, graphic artists, and, for the first time in an official exhibition space, also several installations, has gone into the annals of Latvian art history. After the visit of the censors from Moscow it was prematurely closed. Even before this, before the opening of the exhibition, the local committee removed from Ojārs Pētersons' environment the Tree Planter

variantā. Arī pēckara periodā, pēc 60. gadu “atkušņa” Latvijā lietišķās mākslas aizsegā varēja sākties konceptuāli meklējumi, bet jau kopš 70. gadu sākuma mākslinieku aprindās diezgan plašu rezonansi guva talantīgi hiperreālisma un minimālisma līdzveidotāji. Paralēli tika lietota klasiskā modernisma izkoptā formu valoda, instrumentalizēta par labu valdošajai ideoloģijai. Uz jautājumu, vai viņš ir piedalījies paaudžu cīņās, Ojārs Pētersons atbild, ka “diezin vai tā bija paaudžu cīņa. Drīzāk tās bija izstāžu pieņemšanas cīņas.”⁸ Tik tiešām – līdz pat 80. gadu vidum Mākslinieku savienības un Kultūras ministrijas komisijas izstāžu pieņemšanā diezgan nežēlīgi piekopa cenzūru. Taču interesanti, ka 1984. gadā populārākajā Latvijas jaunatnes žurnālā “Liesma”, kas iznāca 100 000 eksemplāru lielā tirāžā, mākslinieks Ojārs Pētersons intervijā mierīgi varēja apgalvot: “Liekas, ka laiks pievērst praktisku uzmanību telpas (vides) mākslinieciskām problēmām. Protams, tās jau tiek risinātas visu laiku – arhitektūrā, tēlniecībā, glezniecībā, taču šoreiz es domāju telpas tiešu izpratni, telpu kā vidi – sociālu, ekoloģisku, kultūras utt. Praktiski tā būtu mākslinieka radīta vide (ar noteiktu, programmētu emocionālu iedarbību) izstāžu zālē vai citur.”⁹ Žurnāla atvērumā viņš nebija vientuļš, četri tolaik jauni mākslinieki, kuri oficiāli skaitījās plakātisti, akvarelisti un grafiķi, pārlicinoši runāja par mākslas veidu sintēzi un mākslas robežu paplašināšanu. Togad, t.i., 1984. gadā, Ojārs Pētersons parādīja publikai arī pirmo instalāciju “Koku stādītājs”. Jau Latvijas mākslas vēsturē iegājusī izstāde “Daba. Vide. Cilvēks”, kurā piedalījās gan gleznotāji, gan tēlnieki, gan grafiķi un kurā pirmo reizi oficiālā izstāžu zālē tika rādītas arī vairākas instalācijas, pēc Maskavas cenzoru apmeklējuma tika slēgta priekšlaicīgi. Pirms tam gan, vēl pirms izstādes atklāšanas, vietējā komisija no Ojāra Pētersona vides kārtojuma “aizgādāja” prom pašu koku stādītāju – cilvēka figūru ar neona lāpstu. Tik tālu konteksts... Tā sakarība ar pašu tekstu ir ļoti

itself – a human figure with a neon spade.

Thus far about context... Its relationship to the text itself is very conditional, as the experience of freedom is fairly autonomous from its context. This would have been clear to any careful Western reader of Solzhenitsyn's early stories, or as Lyotard has so eloquently said: "... there is no such thing as one single time. Society (and the individual) are never simultaneous by themselves."¹⁰

It seems that the western spectator recalling the title of the Berlin show of Latvian classical modernism and coming in contact with Baltic artists will, for a long time, admit the encounter was unexpected. Unexpected because they are simply contemporary artists whose works, of course, take on an additional level of interpretation in the local context. However, their message is contemporarily conceptual. Ojārs Pētersons' work too widens the boundaries of the inexpressible and the unpredictable. It is part of and enlarges the information field; it creates a particular environment, an environment of freedom that forms specific relationships with the primary information field. Concurrently, an inkling of the impossible reveals and forms a basis for possible human action. It is clear why the presence of this so essential juxtaposition – the impossible in art and the impossible in life, inspired the critic whom we quoted at the beginning of the article to describe Ojārs Pētersons' work as socially active and overflowing with contrasted spirit. The ability to be autonomous and understood (commitment is a cultural rather than an art phenomenon), comes before the development of true understanding.

Ojārs Pētersons called his 1991 solo exhibition in Riga "Irony and Illusion". If you think about it, this title cannot be found in a system of concepts other than "Endless Choice". But it's not the title that's important. What is important is the artist's standpoint and the conjunction "and". Not the aggressive "either or" but the uniting tie that

nosacīta, jo brīvības pārdzīvojums ir no konteksta samērā neatkarīga parādība, kā to uzmanīgs Rietumu lasītājs jau savlaicīgi varēja izprast kaut vai no agrīnajiem Solženicina stāstiem, vai, kā to brīnišķīgi ir pateicis Žans-Fransuā Liotārs: “Nepastāv tikai viens vienīgs laiks, sabiedrība (un atsevišķs cilvēks) nekad nav vienlaicīgi paši par sevi.”¹⁰

Šķiet, ka Rietumu skatītājam, piesaucot latviešu klasiskā modernisma Berlīnes skates nosaukumu un saskaroties ar Baltijas māksliniekiem, vēl bieži būs jākonstatē, ka tikšanās ir negaidīta. Negaidīta tādēļ, ka tie ir vienkārši mūsdienu mākslinieki, kuru darbi, protams, iegūst papildnozīmi vietējā kontekstā, taču to vēstījums ir mūsdienīgi konceptuāls. Arī Ojāra Pēterona māksla paplašina neizsakāmā un neapreķināmā robežas. Tā iekļaujas un paplašina informācijas lauku, rada nosacītu vidi, brīvības vidi, kura stājas noteiktās attiecībās ar primāro informācijas lauku. Vienlaicīgi neiespējamības nojausmas atklāj un pamato cilvēciskās rīcības iespējamību. Skaidrs, kādēļ šo tik būtisko saikņu – neiespējamība mākslā un neiespējamība dzīvē – klātbūtne lika kritiķim, kuru citējām raksta sākumā, nosaukt Ojāra Pēterona mākslu par sociāli aktīvu un kontrastējošu gara pārpilnu. Iespēja būt brīvam un saprastām (angažētība ir kultūras, nevis mākslas fenomēns) nāk pirms pareizas saprašanas rašanās.

Savu 1991. gadā notikušo personālizstādi Rīgā Ojārs Pēterons nosauca par “Ironiju un ilūziju”. Ja padomājam, šis nosaukums nemaz neatrodas citā jēdzienu sistēmas laukā kā “Nepārtraukta izvēle”. Taču ne jau nosaukumi ir būtiski. Būtiska ir mākslinieka pozīcija, kurā svarīgs ir “un”. Nevis agresīvais “vai nu” (*entweder*) – “vai nu” (*oder*), bet gan vienojošais saiklis, kurš paredz, ka pasaule ir dažāda un ka ir iespēja no šīs dažādības izvēlēties. Dominējošā oranžā krāsa pēdējo gadu darbos? Arī tā, lai cik tas skanētu paradoksāli, vedina domāt par dažādību. No vienas puses, tā it kā norāda uz kādu vienojošu esamības

envisages a diverse world and that there is the possibility of choice in this diversity. And what about the dominance of orange in his works of recent years? As paradoxical as it may sound, this also leads one to think of choice. On the one hand, it seems to indicate some semblance of unity. On the other hand, precisely this coloration gives the necessary ironic distance. One could even go so far as to say that not only irony but also humour is the control mechanism that precludes dreary seriousness. One of Pētersons' first orange works was the installation (sculpture? environmental object?) "Bridge". It was created as part of the open air art exhibition RADAR in the city of Kotka, Finland. One end of the orange wooden sculpture was on a peninsula in the centre of Riga, the other was in the city centre of Kotka, facing its other half in Riga. It's important to remember that in 1990, Latvia's independence has not yet been recognised internationally, but RADAR included artists from every country bordering the Baltic Sea. The idea of an artistic image bridging divergent worldviews was constructively and romantically engaging. But inherent too was the notion of bridging other, as yet unknown coasts. And so, at the conclusion of the exhibition in Finland, the other end of the bridge was built in Germany in Eckernförde – also on a coastline of unknown experience. The rational design construction of the bridge went some way to dissipate the aura of romanticism and introduced the need for intellect associated with this euphoric process of investigating the world. It seems that the best characterization of the "Bridge" appeared in the *Süddeutsche Zeitung*: "This Beuys-like "social plastic" outlines a field of ideas, the real and the imagined, the past and the future are united by association."¹¹

This work, as others by this artist, highlights his questioning of the relationships between the part and the whole. Later works draw attention to elements of "illusion" and "the game" more consistently. A year after the RADAR project, when asked about the fate of the

pamatu. Taču, no otras puses, tieši šis krāsojums ievieš nepieciešamo ironisko distanci. Varētu pat iedrošināties apgalvot, ka ne vien ironija, bet arī humors ir tā kontroles distance, kas izslēdz drūmo nopietnību, kura aprij savus pretstatus. Viens no pirmajiem oranžajiem Ojāra Pēterona darbiem bija instalācija (skulptūra? vides objekts?) "Tilts". Tas tika veidots kā brīvdabas mākslas projekta RADAR sastāvdaļa, kurš norisinājās somu pilsētā Kotkā. No koka veidotās oranžās skulptūras viens gals atradās Rīgas vidū uz pussalas. Otrs gals, pavērsts pret "Tilta" sākumu, atradās Kotkas pilsētas centrā. Jāatceras, ka 1990. gadā Latvijas neatkarība vēl oficiāli starptautiski nebija atzīta, bet projekts RADAR aptvēra māksliniekus no visām zemēm, kuras atrodas apkārt Baltijas jūrai. Protams, nenoliedzama bija darba konstruktīvā un romantiskā puse, tieksme būvēt māksliniecisko



Ojārs Pētersons. *Tilts*. 1990, instalācija: koks, krāsa, 400 x 800 x 500 cm. Rīga.

Starptautiskā izstāde RADAR (Somija).

Ojārs Pētersons. *Bridge*. 1990, installation: wood, paint. Rīga.

The International Exhibition RADAR (Finland).

"Bridge", the artist said: "... fishermen used the Riga end for bonfires! Now it looks like a squashed spider, and it no longer interests me. In autumn I built a similar bridge in Germany. When it gets warmer I'll build a new one somewhere where there are no fishermen. Only it will face Germany."¹² As promised – done! And so, in 1992, Ojārs Pētersons' "Bridge" became the first contemporary plastic work in the Riga city space. Its facing Germany also turned out to be fateful for this corner of town opposite the State Museum of Art although it had nothing to do with the artist. The wall behind "Bridge" once had a mosaic of undoubted historical value. This was chipped off to make way for a brash BMW advertising billboard! The aforementioned investigation of the relationships between the part and the whole in Pētersons' works, indicates a constant process of thought, not only endless choice but also an endless progression of action and thought. His relationship toward the eternal organisers of the world into the most diverse levels and expressions is ironic. Alongside the utopian ideals of wanting to organise society aren't there also attempts to organise art? The installation "Orange Pine" in Tallinn in 1992 was just such an example of this desire to "pigeonhole". In the foreground there is a pine trunk of which one end terminates with a construction of regular boards. The untreated end is painted orange – of course! Behind this on a wall were four glass-fronted wooden boxes containing various painted and unpainted wood "products" – pine needles and bark, as well as sawdust and shavings. The dot on the "i", or rather, the subtle overture of this composition were two small individual pine cones – guess what colour they were painted? The installation for the Pori (Finland) museum "Orange Bonfires" inspired a French critic to open his article with the words: "... and here we have the Latvian artist who paints tyres orange!"¹³ Tyres, wooden constructions, glass, brightly blazing rag bonfires form a carefully designed orange structure. One could concoct

tiltu starp dažādām pasaules izpratnes pieredzēm. Taču vienlaicīgi “Tilts” bija pārcēlājs uz vēl nezināmiem krastiem (un patiesi, pēc Somijas izstādes noslēguma tilta otrs gals tika uzbūvēts Vācijā, Ekernferdē), arī uz vēl neiepazītas pieredzes krastiem. “Tilta” racionālais plānojums un veidols mazināja darba romantišķo auru un ieviesa intelekta klātbūtnes nepieciešamību eiforiskajā pasaules izzināšanas procesā. Šķiet, ka “Tilts” vislabāk tika raksturots avīzē *Süddeutsche Zeitung*: “Šī Boisa izpratnē veidotā “sociālā plastika” ieskicē ideju lauku, kurā asociatīvi apvienojušies reālais un iedomātais, pagātne un nākotne.”¹¹ Šajā darbā, tāpat kā daudzos citos mākslinieka darbos, parādās viņa jautājumi par veselā un daļas attiecībām, taču vēlākie darbi konsekventāk uzsver iluzorisma un spēles elementus. Gadu pēc RADAR projekta, iztaujāts par “Tilta” likteni, mākslinieks atbildēja: “Rīgas tilta daļu maksšķernieki nokurināja ugunsuros. Tagad tā guļ kā sabraukts zirneklis. Bet tas mani vairs neinteresē. Rudenī es tādu pašu tiltu uzbūvēju Vācijā. Kad kļūs siltāks, es vietā, kur nav maksšķernieku, uztaisīšu jaunu. Tikai vērstu pret Vāciju.”¹² Solīts – darīts. Un tā 1992. gadā Ojāra Pētersona “Tilts” kļuva par pirmo mūsdienīgo plastisko darbu Rīgas pilsētvidē. Pavērsums pret Vāciju arī izrādījās liktenīgs šim pilsētas centra nostūrim iepretim Valsts Mākslas muzejam – gan neatkarīgi no mākslinieka gribas. No tilta fonā esošās mājas ugunsurmā tika noskaldīta mozaika ar neapšaubāmu mākslas vēstures vērtību un tās vietā braši uzkrāsota... BMW reklāma. Jau pieminētā veselā un daļas izpēte Ojāra Pētersona darbos neapšaubāmi uzrāda procesuālu domāšanu, ne tikai nepārtrauktu izvēli, bet arī nepārtrauktu rīcības un domas gaitu. Ironiska paliek attieksme pret mūžīgajiem pasaules sakārtotājiem visdažādākajos līmeņos un izpausmēs, jo vai tad līdzās utopiskajiem centieniem “sakārtot” sabiedrību nepastāv arī centieni “sakārtot” mākslu? Instalācija “Oranžā priede” Tallinā 1992. gadā bija



Galerists un kurators

Norberts Vēbers pie Ojāra

Pētersona *Tilla*. Eckerforde,

Vācija, 2001.

Gallerist and curator Norbert

Weber by Ojārs Pētersons'

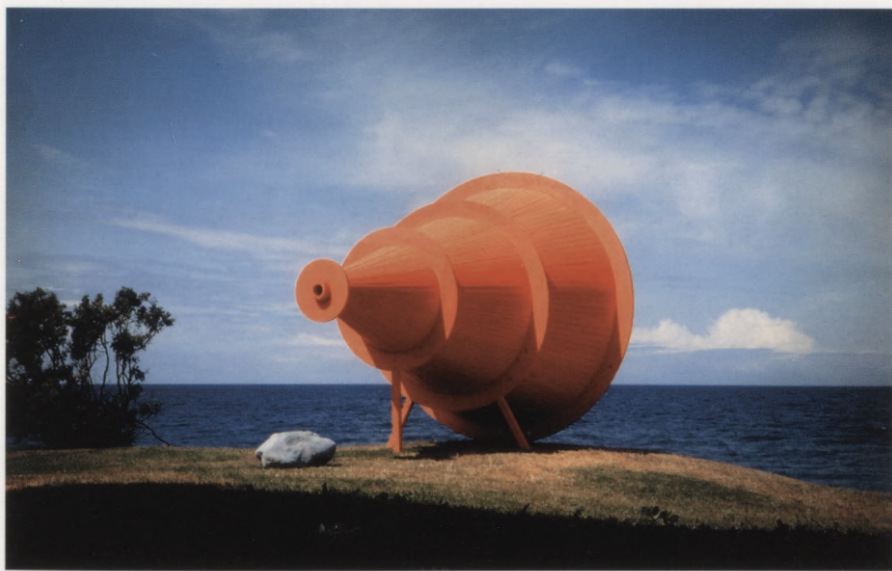
Bridge in Eckernförde,

Germany, 2001.

delightful stories called "interpretation". For instance, about how the mass of tyres forms a phallic symbol, how the phallic ends of the boards are placed in a feminine ring, but an even train of symbols inevitably creates a linear and spatial succession. Yes, one could, if the artist hadn't forewarned us: "With words everything becomes raw. [...] Perhaps the meaning is the interplay of all the elements of the work."¹⁴ I could add that the search for meaning begins with the recognition of the absurd. By using ourselves as a filter through which we let "our time" not only by participating and consuming, but also by reflecting and also critically reflecting on stylistics. That Ojārs Pētersons is interested in stylistics in its widest sense – also as lifestyle design – is evident in his solo exhibition of 1993 "The Orange Gambler". There was a real (although orange) roulette table but it was covered with orange sawdust, thereby unusable (inconsumable), only observable! In an orange frame on the wall was the original green baize printed overlay, and in another room in lots of small orange frames – combinations of orange gambling chips pressed from sawdust. Just a space for games and choice? Or just the creation of an absurd situation where the observer and the observed have simply exchanged roles? Firstly it was

tieši šāds “katalogizācijas” paraugs. Priekšplānā atradās priedes stumbrs, kura viens gals noslēdzās ar apstrādātu, regulāri izveidotu dēļu konstrukciju. Neapstrādātais gals, protams, bija nokrāsots oranžs. Savukārt aiz šī stumbra–konstrukcijas uz sienas atradās četras vienādas aizstiklotas koka kastes, kurās bija ievietoti dažādi iekrāsoti un neiekrāsoti koka “produkti” – skujas, miza, zāģu skaidas un ēveļskaidas. Visa šī veidojuma punkts uz “i” jeb neuzbāzīga uvertīra bija divi nelieli atsevišķi čiekuri – uzminiet, kā tie bija krāsoti! Pori (Somija) muzejam tapusi Ojāra Pētersona instalācija “Oranžie uguns kuri” pamudināja franču mākslas kritiķi kādu rakstu sākt ar izsaucienu “Te nu ir tas latviešu mākslinieks, kurš krāso riepās oranžas!”¹³ Riepas, koka konstrukcijas, stikls, jautri plīvojoši lupatu uguns kuri – kopā rūpīgi dizainēta, organizēta oranža struktūra. Te varētu sacerēt jaukus stāstiņus, ko sauc par interpretāciju, piemēram, to, ka riepu blāķis veido fallisku simbolu, savukārt falliski dēļu gali izvietoti sievišķīgā gredzenā, bet simbolu vienmērīgā vija rada nebeidzamu lineāru un telpisku secību. Varētu, ja vien mākslinieks nebrīdinātu: “Vārdos viss kļūst jēls. [..] Iespējams, jēga ir visu darba daļu savstarpējā spēlē.”¹⁴ Varētu piebilst, ka jēgas meklējumi sākas ar absurdā uzrādīšanu. Ar laikmeta izlaišanu caur sevi ne tikai patērēšanas un piedalīšanās veidā, bet arī refleksijā, arī kritiskā refleksijā par stilistiku. Par to, ka Ojāru Pētersonu interesē stilistika visplašākā nozīmē – arī kā dzīvesveida dizains –, varējām pārliecināties viņa 1993. gada personālizstādē “Oranžais spēlētājs”. Tur bija īsts (bet oranžs) ruletes galds, gan nokaisīts ar sīkām, oranžām zāģskaidiņām – tātad galds nebija izmantojams (patērējams), bet tikai aplūkojams! Pie sienas oranžā rāmī bija īstais zaļais galda pārklājs, bet citā telpā daudzos oranžos rāmīšos – presētas oranžas zāģskaidas ar dzeltenīgu oranžu apaļu likmju žetonu kombinācijām. Vai tikai spēles un izvēles telpa? Vai tikai absurda situācijas radīšana, kurā nojaušama apzīmētāja

a space that one had to enter as it was not possible to be in the exhibition without being inside the artwork. Not without reason did the critics write: "... be sure to look in the mirror when you get home, just to check whether you haven't turned orange, because everyone, whether he/she knows it or not, is a player."¹⁵ In the case of the artist as "orange player", we don't see him just as the oranger who entices us into a quagmire of meanings of his own making. He has utilised a priori structures, tangible, functional, and design models of behaviour and perception. A game is a game if it has rules; even if you create a new or personal one, then the conditions of creating them remain the same. Bluffing too is cheating in so far as we can compare it to a state that we perceive as fair. It's precisely this last point, the existence of a point of reference, even if it is ironic, orange, or illusion that doesn't allow us to



Ojārs Pētersons. *Oranžētājs salai*. 1993, instalācija: koks, krāsa, 300 x 500 x 300 cm. Starptautiskā izstāde *Baltijas skulptūra '93*, Visbija, Zviedrija.

Ojārs Pētersons. *Oranger for the Island*. 1993, installation: wood, paint, 300 x 500 x 300 cm. The International Exhibition *Baltic Sculpture '93*, Visby, Sweden.

un apzīmējamā izmainīšanās? Tā pirmām kārtām bija vide, kurā bija jāieiet, jo, atrodoties izstādes telpā, nevarēja atrasties ārpus mākslas darba. Ne velti kritika rakstīja, ka “skatītājam, pārnākot mājās, derētu palūkoties spogulī – vai nav kļuvis oranžs. Jo spēlētājs jau viņš ir šā vai tā, pat ja viņš to nezina.”¹⁵ Mākslinieku “Oranžā spēlētāja” gadījumā nevarēja uztvert tikai kā “oranžētāju”, kā ievilinātāju pašradītā nozīmju muklājā. Tas, ko viņš izmantoja un apstrādāja, bija jau *a priori* struktūras – materiāli taustāmas, funkcionāli izmantojamas – un uzvedības un uztveres dizaina modeļi. Spēle ir spēle, ja tajā ir noteikumi; arī radot jaunu un savu spēli, noteikumu veidošanās nosacījumi saglabājas. Arī blefs ir krāpšanās tik tālu, cik to var samērot ar stāvokli, ko uztveram kā godīgu. Tieši šis pēdējais moments, kāda atskaites punkta klātbūtne, lai arī tas būtu ironisks, oranžs un iluzors, neļauj Ojāra Pētersona mākslu uzlūkot kā himnu visu lietu relativitātei – tātad visatļautībai. Kā jau minējām, mākslas darba tēlainība, daudznozīmība, pat noslēpumainība, tāpat kā izteikts (mūsdienu) dizainiskums, netraucē mākslas darbam iegūt papildnozīmi sociālus vēstījumus saņemtgriboša skatītāja uztverē. Tā Ojāra Pētersona piecdaļīgā instalācija “Oranžais peldētājs” izstādē “Līdz-svars” (!) samērā nestatiski risināja līdzsvaru meklējošas (organizētiesgribošas) telpas (arī sociālās telpas) uzdevumus. Taču, tā kā viena no instalācijas sastāvdaļām bija oranžbaltoranžs karogs, kura proporcijas šķita atbilstam Latvijas valsts sarkanbaltsarkanajam karogam, tad nebija brīnums, ka daudzi skatītāji viņa darbu izstādes norises gaitā, kas sakrita ar pirmo neatkarīgo vēlēšanu Latvijā pēckara periodā norisi, uztvēra kā ironisku parafrāzi par dažādu politisko “peldētāju” tieksmi “glābt” sabiedrību: līdzās karogam par to rūpējās oranžā glābšanas veste.

Noslēgumā, kas nevar būt noslēgums, jo šķiet, ka Ojārs Pētersons tagad tā īsti ir atvēzējies, lai “novietotu” mākslu tur, kur tai noteikti ir

view Ojārs Pētersons' art as a hymn to the relativity of all things therefore just audacity. As we have already alluded the imagery polysemantic meanings and even secrecy of art, as well as its obvious (contemporary) design sensibility doesn't stop it from having a capacity for social comment to a receptive audience. And so too, Ojārs Pētersons' five part installation "Orange Swimmer" in the exhibition "Equi-librium" (!) solved in a rather non-static way, the spatial challenges (also social space) demanded by a yearning for balance (organisation). One of the exhibits was an orange-white-orange flag that had the same proportions as those of the Latvian red-white-red flag. It was, therefore, no surprise, considering that the timing of the exhibition coincided with the first democratic elections in Latvia since the 2nd World War, that many onlookers perceived it as an ironic paraphrase about various



Rauma Biennale Balticum '94 dalībnieks Ojārs Pētersons pie sava objekta *Oranžais kaimiņš*. 1994, koks, krāsa, 500 x 550 x 300 cm.

Participant of the *Rauma Biennale Balticum '94* Ojārs Pētersons by his object *The Orange Neighbour*. 1994, wood, paint, 500 x 550 x 300 cm.

jāparādās, – tātad mūsu ievada noslēgumā mēs gribam pieminēt mākslinieka darbu, kurš, mūsaprāt, norāda uz to plašo attīstības ceļu, ko ies mūsdienu māksla pēc tam, kad gadsimta laikā tajā ir saplūdusi Kandinska ekspresivitāte un Dišāna intelekts, Maļeviča noslēpumainā mistika, Boisa sociālās burvestības un Gropiusa racionalitāte. 1993. gadā Baltijas jūras vidū, uz Gotlandes salas, piekrastē Ojārs Pētersons izveidoja milzīgu, pret jūru pavērstu koka ruporu – vēja tauri. Tūkstošiem atpūtnieku un Baltijas jūras tēlniecības izstādes skatītāju uzlūkoja šo jautro, bet reizē romantiski smeldzīgo, ironiski dizainisko, bet reizē skaidri uzkonstruēto un izdomāto objektu un, iespējams, pie sevis nodomāja, ka nebeidzamās runas par mākslas krīzi gadsimta nogalē ir modes parādība, nodeva laika garam. Jo, kamēr mākslinieks turpina koncentrēt (ne tikai savu garīgo) pieredzi un to, it kā caur ruporu pastiprinātu, pārraida, palaiž pasaulē brīvi ganīties, tikmēr izdzīvošanas iespējas pastāv ne tikai mākslai, bet arī kultūrai un līdz ar to sabiedrībai.

¹ Šmeļkovs, K. "Ja sākam domāt..." [Jaunais skarbaiss vilnis] // Literatūra un Māksla.– 1987.– 13. febr.– 9. lpp.

² Avotiņš, V. "Ja sākam domāt..." [Jaunais skarbaiss vilnis] // Turpat.– 8. lpp.

³ Runkovskis, I. Oranžā intervija: Ojārs Pētersons // Latvijas Jaunatne.– 1993.– 30. janv.

⁴ Gurēvičs, M. "Velns spēlēja ar mums, kad nedomājam precīzi..." [Intervija ar M. Mamardašvili] // Kultūras Fonda Avīze.– 1990.– Nr. 6.– 4. lpp.

⁵ Rudzāte, D. Ilūzijas, ironija. [Intervija ar O. Pētersonu] // Atmoda Atpūtai.– 1991.– 27. marts.

⁶ Rīga – Lettische Avantgarde [Katalog].– Berlin: Elefant Press, 1988.

political "swimmers" with aspirations to "save" society; for this purpose next to the flag was an orange life jacket.

In conclusion, which cannot be a conclusion, as it seems that Ojārs Pētersons has now truly taken a stance and is ready to "place" art exactly where it should be. So in this conclusion to our introduction, we would like to draw attention to one of the artist's works which in our opinion points us in the direction of the rich developmental path along which contemporary art will go, after it has for a century absorbed a melange of Kandinsky's expressiveness, Duchamp's intellect, Malevich's mysterious mysticism, Beuys' social magic and Gropius' rationality. In 1993 in the middle of the Baltic Sea on the coast of Gottland, Ojārs Pētersons created a huge wooden megaphone – a wind horn facing the sea. Thousands of holiday makers and visitors to the Baltic Sea Sculpture Exhibition viewed this delightful, but at the same time romantically longing, ironically designed, yet clearly constructed and thought out object. And perhaps they thought to themselves that all these never ending debates about the crisis in art at the end of the 20th century are mere fashion, dues paid to the spirit of the age. As long as the artist continues to concentrate his experience (and not only the spiritual) and broadcast it as if amplified through a megaphone, as long as he allows it to graze freely in the world, so the chances of survival exist not only for art but also for culture and with that, society.

¹ Šmeļkova, K. "Ja sākam domāt..." [Jaunais skarbais vilnis] // Literatūra un Māksla. – Rīga, 1987. – 13 Febr. – P. 9.

² Avotiņš, V. – Ibid. – P. 8.

³ Runkovskis, I. Oranžā intervija. Ojārs Pētersons // Latvijas Jaunatne. – Rīga, 1993. – 30 January.

⁴ Gurēvičs, M. "Velns spēlējas ar mums, kad nedomājam precīzi..."

⁷ Unerwartete Begegnung – Lettische Avantgarde 1910–1935 [Katalog].– Berlin: Wienand Verlag, 1990.

⁸ Rudzāte, D. Op. cit.

⁹ [O. Pētersons, A. Breže, I. Mailītis, J. Putrāms par mākslu] // Liesma.– 1984.– Nr. 1.

¹⁰ Lyotard, J.-F. Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens.– Berlin: Merve Verlag, 1986. – S. 61.

¹¹ Botterbusch, V. Aufbruch oder Ausverkauf? // Süddeutsche Zeitung.– 1990.– 20. Aug. – S. 11.

¹² Rudzāte, D. Op. cit.

¹³ Beugnet, M. “There is that Latvian artist...” // Oracle.– 1993.– Nr. 0.

¹⁴ Runkovskis, I. Op. cit.

¹⁵ Bankovskis, P. Galerijā “Bastejs” joprojām... // Literatūra un Māksla.– 1993.– 5. febr.

[Interview with Merab Mamardashvili] // Kultūras Fonda Avīze.– Rīga, 1990.– Nr. 6.– P. 4.

⁵ *Rudzāte, D.* Ilūzijas, ironija [Interview with O. Pētersons] // *Atmoda Atpūtai*.– Rīga, 1991.– 27 March.

⁶ Riga – Lettische Avantgarde [Katalog].– Berlin: Elefant Press, 1988.

⁷ Unerwartete Begegnung – Lettische Avantgarde 1910–1935 [Katalog].– Berlin: Wienand Verlag, 1990.

⁸ *Rudzāte, D.* Op. cit.

⁹ [O. Pētersons, A. Breže, I. Mailītis, J. Putrāms on art] // *Liesma*.– 1984.– Nr. 1.

¹⁰ *Lyotard, J.-F.* Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens.– Berlin: Merve Verlag, 1986. – S. 61.

¹¹ *Botterbusch, V.* Aufbruch oder Ausverkauf? // *Süddeutsche Zeitung*.– 1990.– 20 Aug.– S. 11.

¹² *Rudzāte, D.* Op. cit.

¹³ *Beugnet, M.* "There is that Latvian artist..." // *Oracle*.– 1993.– Nr. 0.

¹⁴ *Runkovskis, I.* Op. cit.

¹⁵ *Bankovskis, P.* Galerijā "Bastejs" joprojām... // *Literatūra un Māksla*.– 1993.– 5 Febr.

*Mākam mēs stāstīt daudz melu, kas taisnībai līdzīgi liekas,
Mākam, ja tikai mēs gribam, jums arī taisnību vēstīt.*
Hēsiods. "Teogonija", 27-28.

Memento...*

Ko spēj atsegt vārdi?

Vai tiem ir kas sakāms par mākslas darba būtību? Izskatu? Nolūku? Vai pārtulkošana no tēlotājas mākslas jomas, kas ir vārdos neartikulējama un privāta, tajā sfērā, kura pieder vispārējai cilvēces izziņas gaitai, nav pārdrosmīga rīcība, kas, pat veikta ar vislielāko pašatdevi, tomēr nekad nelīdzināsies mākslinieka intuīcijas intensitātei? Riskanto tulkošanas pasākumu ir vērts uzsākt, kalpojot tām pašām mūzām. Vai precīzāk – vienai un galvenajai no tām. Atmiņai, mūzu mātei.

Atmiņas kopšana izgaismo jēgu.

Tā saglabā individualitāti politiskos caurvējos un paštīksmīgos miegainības apvidos.

Domājot par mākslu **apzinīgi**, t.i. – arī vārdiski, ir grūti noliegt, ka apziņa ir daļa no kolektīvās atmiņas. Tieši apziņas nemitīgā mijiedarbība starp tās kolektīvo komponenti un tās pakļaušanos ikbrīža iesaīdu straumei rada apziņas tapšanu, veidošanos, apzināšanos.

Vārdu "apziņa" var locīt un mīcīt pēc patikas. Zemapziņa, kultūras apziņa. Apzinīga apziņa ir apzināta atmiņas atminēšanās šķituma piesaukšanai. Mēs nerakstīsim par šķitumu un īstenību, jo māksla vienalga ir šķitums. Tas šķitums, kurā būtība atklājas **citādāk** nekā

* Pirmpublicējums katalogā *Ilmārs Blumbers* (Rīga: Balta, 1993, 37.–42. lpp.).

*We can tell many lies which seem to resemble the truth,
We can, if only we wish, to tell you also the truth.*
Hesiod. "Theogony", 27–28.

Memento...*

What can words reveal?

Have they anything to say about the essence of a work of art? Its appearance? Its purpose? Isn't translation from the realm of fine arts which is impossible to articulate in words and is private into that sphere which belongs to the general cognition process of mankind a reckless undertaking that, however whole-heartedly done, will never reach the intensity of artist's intuition? Is it worth launching upon the risky job of translation by serving the very same muses? Or, to be more precise—one and the main one of them. Memory, the mother of muses.

Care about memory casts light on the sense. It preserves individuality throughout political cross-currents and in self-indulging provinces of drowsiness.

Thinking about art **consciously**, i.e. also verbally, it is hard to deny that consciousness is a part of collective memory. It is the incessant interaction of consciousness between its collective component and its yielding to the current of instantaneous impressions that leads to the formation, development and awareness of consciousness. The word "consciousness" can be bent and molded to one's liking. Sub-consciousness, culture consciousness. Conscious consciousness is a conscious recall of memory in order to appeal to illusion. We shall not dwell upon illusion and reality, for art is illusion, anyway. It is an illusion

* First published in the catalogue *Ilmārs Blumbergs* (Rīga: Balta, 1993, P. 47–52).

realitātē – jo ko gan par cilvēku var pateikt realitāte? Mēs rakstīsim par traģiskumu, jo dzīves traģiskums slēpjas apzinātas apziņas tapšanā, kura sevī vienlaikus ietver bezgalīgas dzīves un cilvēka dzīves galīguma apzināšanos.

Radīšana

Mūza

un

Traģēdija.

Sengrieķībai piederoši jēdzieni.

Vai arī pēc Ničes sengrieķības apzināšanās jēdzieni. Ka šķitums ir dzīves sāls. Ka mākslas un patiesības pretrunas nav atrisināmas. Domātājs zaudēja apziņas sakārtotību neatrisināmu pretrunu gūstā un tās atmiņas interpretācijas gūstā, kura liecināja, ka Vakareiropa noliedz mākslu, jo tā noliedz šķitumu. Bet šķitums ir vide (vai viela?), kurā rodas visdīvainākie un negaidītākie nosacījumi, kas ļauj dzīvot.

Dzīvo brīvi, jo “brīvība, kas ir ārkārtīgi trausls elements cilvēcīgajā būvē, pamatojas iztēlē – tā vienlaicīgi ir izprotama gan ilūzijas nozīmē, gan pārvarēšanas nozīmē, izmantojot simbolus.”¹

Domātājs, kas zaudēja apziņas sakārtotību, simptomātiski sāpīgi ievadot šo gadsimtu, sacēlās pret to Vakareiropas apziņas pār-sakārtotību, kura pilnziedā uzgavilēja tehnokrātijai un pseidofunkcionālismam. Tehnikas laikmets atzīst to, kas funkcionē. “Prakses” visvarenībā cilvēki bez pašrefleksijas un bez ticības kļūst par vienaldzīgām esamības ēnām. Ničes “Dievs ir miris” nav sēru iezvanīšana. Tas ir Vakareiropas *status quo* konstatējums un uzgavilēšana... dieviem.

PirmsDieva dieviem.

Ničes gadsimts tuvojas norietam. Norietam? Laikam gan, **jo tos**

in which the essence reveals itself in a **different** way than in reality – for what can reality say about man? We shall dwell upon the tragic, since the tragic of life hides in the nascence of a conscious consciousness which includes an awareness of an infinite life and finality of man's life at the same time.

Creation

Muse

and

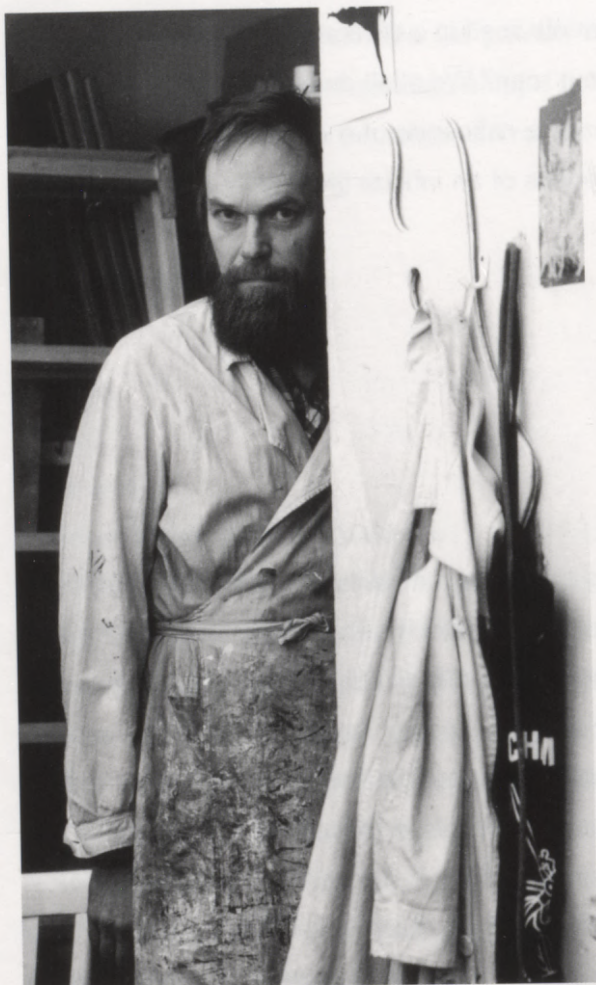
Tragedy.

Notions belonging to the Greek antiquity. Or else notions of post-Nietzschean awareness of Greek antiquity. That illusion is the salt of life. That contradictions between art and truth cannot be solved. The thinker lost the orderliness of consciousness, captured by unreconcilable contradictions and by that interpretation of memory, which testified to the West-European denial of art, since it denies illusion. However, illusion is a medium (or a substance?) in which the strangest and most unexpected conditions are produced, that make life possible.

To live freely, since "freedom, which is an extremely fragile element of human building, stems from imagination – it can be at the same time understood in the sense of an illusion and in the sense of overcoming by means of symbols."

The thinker who lost the orderliness of consciousness, in his own symptomatically painful introduction of this country rose against that over-orderliness of West-European consciousness which in its bloom celebrated technocracy and pseudo-functionalism. The age of technology recognises things that function. Under the omnipotence of "practice" people devoid of self-reflection and belief become indifferent shadows of being. Nietzsche's "God is dead" is not a mourning toll. It is

Ilmārs Blumbergs. 1991.



ditirambus saklausīja retais. Tie, kas saklausīja, sāka ko **ci**tu.

20. gadsimta mākslas stilu daudzveidība vedina domāt par kādu jaunu sākumu – šķietamā “nesakārtotība” mākslā atgādina burbuļojošus pasaules radišanas procesus mūsu fantāzijās un iedomās. Mežonīgi izvirdumi, bezvēja zonas, nefigurāli uzplaisnījumi – vai tie nelīdzinās kāda jauna perioda arhaiskam, meklējošam sākumam, kad tiek iztēsti jauni simboli? Taču meklējumi notiek ar kādas pieredzes palīdzību. Ar atmiņas pieredzes palīdzību...

Niče savu atmiņu veldzēja Dionīsa medību laukos. Tajos laikos,

a statement of the West-European *status quo* and celebration... of the gods. The gods before God.

The century of Nietzsche is nearing its decline. Decline? It seems so, for few heard **those** dithyrambs of warning. Those who heard them launched upon **something** else.

The variety of the 20th century art styles leads to think about a new beginning – the seeming “disorderliness” in art reminds of the seething creation of the world in our fantasies and imagination. Savage outbursts, zones of standstill, figureless flashes – are they not like an archaic, seeking beginning of a new period, when new symbols are being cast? However, the search is assisted by a certain experience. By the experience of memory...

Nietzsche quenched his memory in the Dionysian hunting fields. In the times when impressions, subjected to the Cosmic order alone, rejoiced happily, free from the bonds of merciless *ratiō* (no need to resort to the merciful *ratiō*, it is tamed by the remembering of **all** memory). Nietzsche quenched himself in the time when the irrevocable effect of the Socratic cup of poison had not yet set in. It is almost embarrassing to remark here, that they are called mythic times.

We are not against *ratiō*.

We only do not want to deprive art of its tragic. We belong to those who want to see that art has freed itself of Philosophy.

That in art consciousness, thinking and understanding are living their own destinies. On muses and tragic. This time concretely. Like this:



kad iespaidi, pakļauti vien Kosmiskajai kārtībai, brīvi liksmoja bez nežēlīgā *ratio* žņaugiem. (Žēlīgais *ratio* nav jāpiesauc, to piejaucē **visas** atmiņas atminēšana.) Niče veldzējās tajos laikos, kad vēl nebija iestājusies neatgriezeniskā Sokrata indes kausa iedarbība. Gandrīz vai neērti piebilst, ka tos sauc par mītiskajiem laikiem.

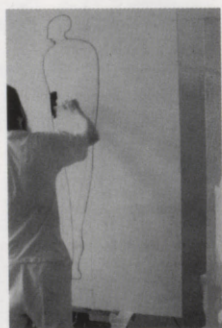
Mēs neesam pret *ratio*.

Mēs tikai negribam atņemt mākslai tās traģiskumu.

Mēs piederam pie tiem, kas grib saredzēt, ka māksla ir atbrīvojusies no filozofijas.

Ka mākslā apziņa, domāšana un izpratne izdzīvo pašas savu likteni.

Par mūzām un traģiku. Šoreiz konkrēti. Lūk, tā:



Jūs redzat, ka te “mīto” konkrēts mākslinieks. Ilmārs Blumbergs nedzīvo zili zeltainā pasaku valstībā. Viņš vēl arvien dzīvo kastē.



You see that here a concrete artist lives his "myth". Ilmārs Blumbergs does not live in an azure-golden fairyland. He is still living in a box.



A Box?

Instead of a very correct announcement: "Ilmārs Blumbergs creates in his studio in Purvciems" I mentioned a box. Is it only because it is the way modern suburban housing of Riga and other cities was built, and Blumbergs has to live and work in one of these houses? For this reason, too. But also because the observers of his works have tried to put on him a kind of a "box". On him, not on his works. The irony of fate – an artist, who has created visual interpretations of the great myths of cultural history, has become a victim of a kind of myth himself. A victim of the *petit-bourgeois* society, calling for stable idols the seemingly easy "readability" and "translatability" of which do not require delving into mixed-up contexts. Blumbergs is universal. Blumbergs is very clever. Blumbergs is a vegetarian. Blumbergs jogs in the forest. Almost the holiest of all holy and the smartest of the smart. And you have to live up to this image!

Yet he scratches his bushy beard, busies and potters over his innumerable papers and sometimes resignedly ponders over how his ancestors have managed to make him an honest digger. Well, he does not discuss Ibsen and Rainis, having thoroughly read and thought over

Kaste?

Tā vietā, lai pareizi paziņotu, ka “Ilmārs Blumbergs rada savā darbnīcā Purvciemā”, es piesaucu kasti. Vai tikai tādēļ, ka šādi formēti Rīgas un citu jaunlaiku piepilsētu nami, vienā no kuriem ir jādzīvo un jāstrādā Blumbergam? Arī tādēļ. Bet arī tāpēc, ka savveida “kasti” viņam ir vēlējušies uzlikt viņa darbu skatītāji. Viņam pašam, ne viņa darbiem. Likteņa ironija – mākslinieks, kurš veidojis vizuālas interpretācijas kultūrvēstures lielajiem mītiem, pats kļuvis par savdabīga mīta upuri. Pilsoniskās sabiedrības upuri, kurai ir nepieciešami stabili elki, kuru it kā vieglā “nolasāmība” ir “notulkojamība”, kas atbrīvo no iedziļināšanās samudžinātos kontekstos. Blumbergs ir universāls. Blumbergs ir ļoti gudrs. Blumbergs ir veģetārietis. Blumbergs skrien pa mežu. Gandrīz vai svētulis no svētuļiem un gudrākais no gudreļiem. – Un Tev nākas to imidžu uzturēt spēkā! – Bet viņš kasa savu izpūrušo bārdu, ķimerējas un knosās ar saviem neskaitāmajiem papīriem un reizēm rezignēti “štuko” par to, kā tie senči viņu ir padarījuši par godīgu rukātāju. Viņš taču nespriež par Ibsenu un Raini, rūpīgi izlasot un pārdomājot tos klasikas gabalus! Viņš neskrien tajā pasaulē un gandrīz incestuozī pārguļ ar Jāzepu un Brandu. Tad seko lielā biktsstunda, jo mācīts ir:

V i e n a s i e v a.

V i e n s ķ e i z a r s.

V i e n s D i e v s.

Viņa izaicinājums pilsoniskajai sabiedrībai ir: “Es savā domāšanā noteikti esmu kosmopolīts.” Bet līdzī nāk tā sasadītā kalpošana: tā ir ieaudzināts. Kārtīgs darbs, kārtīgas mājas. Lai vēlāk pateiktu: “Man 18 gadi teātrī bija pārlietu gari. Un pēc 81. gada jau teātrī nekas netika uztaisīts...”

Barbara Štrāka, uzaicinot Ilmāru Blumbergu piedalīties pirmajā



Spēka taisnība. Nr. 5. No cikla: Hēsiods. Teogonija. 1986–1989, kartons, akrils, 46 x 39 cm.

The Justice of Power. No. 5. From the series: Hesiod. Theogony. 1986–1989, acrylic on cardboard, 46 x 39 cm.

these long pieces of classic! He rushes into that world and almost incestuously sleeps with Joseph and Brand. Then the great hour of confession follows, since it has been taught:

One wife.

One King.

lielajā mūsdienu latviešu mākslas izstādē ārzemēs "Rīga – latviešu avangards" Rietumberlīnē 1988. gadā ar "Poētiskām ilustrācijām Hēsioda "Teogonijai"", rakstīja, ka viņš "apraksta cilvēces attīstību no tās arhaiskajām pirmatnējām formām cauri visiem laikmetiem līdz pat mūsdienu pasaules politikas un Austrumu un Rietumu ekonomisko sistēmu pretišķībām"².

Bet viņš jau neko neapraksta! Viņa "literatūra" kopā ar Hēsiodu bija ķepurošanās pa metaforām, pa to pašu Kanta sen aprakstīto apziņas metaforiskumu, kurā simbols ir refleksijas pārnese. Kurā visa refleksija ir simboliska.

Visādi simboli visādos laikos. Vienādi simboli visādos laikos.

Hēsiods rakstīja par jūras braucieniem. Tā bija Hēsioda metafora robežu pārkāpšanai. Metafora par dzīvi un pasauli.

Pieņemt pasauli kastē nozīmē pārkāpt robežas. Tavas kastes robežas nosaka apolloniskās gaismas stara garums. Tu pieņem (atzīsti) visu pasauli un ļoti pamatoti paša acīs kopā ar to vēlies ņemt daļību Dionīsa impulsīvajās dejās.

Taču Tavs ir apolloniskais sākums.

Par laimi, nevienam nav izdevies pierādīt, ka apolloniskais sākums būtu mazāk "māksliniecisks" nekā dionīsisks.

Biogrāfija

Vai Tu vari apgalvot, ka Tavi darbi ir neatkarīgi no Tavas biogrāfijas? Tu varbūt arī gribētu, lai šī pēdējā tava zīmējumu sērija brīvi lidinātos kā Ēters virs sava vectēva Haosa neskaidrās masas. Taču tava gribēšana ir tikai individuāla vēlme, par kuru Tu reiz satraucies izteicies: "Latviešu mākslā nez kādēļ ir sagadījies, ka visi mākslinieki ir individuālisti, kuri nav ierosinājuši jaunus stilus. Varbūt tas ir mūsu spēks." Tu apgalvo, ka mūsu gadsimta noteicošais stils ir

One God.

His challenge to *petit-bourgeois* society is: "I definitely am a cosmopolitan in my thinking." However, you cannot get rid of the damned servitude: it has been well taught. A decent job, a decent home. To be able to say later: "My 18 years in theatre were too long. After 1981 theatre did not make anything worthwhile..."

When Barbara Straka invited Ilmārs Blumbergs to take part in the first big exhibition of Latvian contemporary art abroad – "Riga – Latvian Avantgarde" in West Berlin in 1988, she wrote about his "Poetic Illustrations to Hesiod's "Theogony"" that he "describes the development of mankind from its archaic primeval forms through all ages up to the contradictions of today's global policy and eastern and Western economic systems."²

But he is not describing anything! His "literature" together with Hesiod was a fumbling with metaphors, in the metaphorical nature of consciousness described by Kant already long ago, in which the symbol is a transposition of reflection. In which all reflection is symbolic.

All kinds of symbols in all times. Same symbols in all times. Hesiod wrote about sea voyages. It was Hesiod's metaphor for transgressing borders. A metaphor for life and the world.

To accept the world in a box means a transgression of borders. The borders of your Box are set by the length of the Apollonian beam light. You accept (recognise) the whole world and with every good reason in your own eyes you want to take part, together with it, in the impulsive dances of Dionysus. However, yours is the Apollonian origin. Luckily, no one has ever succeeded in proving that the Apollonian origin would be less "artistic" than the Dionysian one.

sirreālisms (un ka Makss Ernsts Tev, protams, ir tuvāks par Salvadoru Dalī). Varbūt te arī sākas Tava biogrāfija un līdz ar to, lai cik patētiski tas arī skanētu, Tava nu vairs ne ar ko neizdzēšamā vieta latviešu mākslas vēsturē. Labi par to 1987. gadā pateica toreiz vēl jaunais mākslinieks Andris Breže: Tu kopā ar Henrihu Vorkalu, Juri Dimiteru, Rūsiņu Rozīti, Maiju Tabaku, Miervaldi Poli un vēl dažiem citiem veido latviešu pirmo pēckara modernās mākslas paaudzi. Un ka “ja atrastos kāda dzēšgumija, kas visus šos vārdus izdzestu no mūsu mākslas apziņas, rastos ne ar ko neaizpildāms vakuums un šī “baltā laukuma” izplūdušās malas iesniegtos vēl tālu mūsdienās”.³

Tava paaudze radās pēc 50. gadu tā saucamā skarbā stila māksliniekiem, kuri “atminējās” klasiskā modernisma pieredzi. Un pēc 60. gadu bezprieķmetiskajām brīvestībām, kuras uzplauka lietišķās mākslas nosaukuma aizsegā. Tavu paaudzi Tavs laikabiedrs Jānis Borgs novērtē šādi: “Sešdesmitajos, septiņdesmitajos gados modernu formu meklējumi latviešu mākslu virzīja mērena ekspresionisma un pat sirreālisma ceļos, reizē krasi pastiprinot metaforiski tēlaino domāšanu un izteiksmi no patētiski sociālā uz intīmi meditatīvām satura atklāsmēm vai vispārcilvēciskas filozofijas apcerēm (I. Blumbergs, J. Dimiters, B. Ancāne, L. Mauriņš, B. Delle, M. Ārgalis u.c.). Individuālo formu un rokrakstu dažādība, kāpināta emocionalitāte aizvien vairāk sazarojās.”⁴

Šķiet, ka Tu savas paaudzes “kasti” tomēr esi pārvarējis – un ne jau ar intelektuālu iedziļināšanos un titānisku darbu, kā dažs labs to gribētu apcerēt. Tavs nemierīgais **temperaments**, ja ne šķīl, tad uztausta robežas. Pretstata tās. Šajos zīmējumos – tajā telpā, kas atrodas starp zīmuļu, otu, spalvu pēdējiem vilcienu matiņiem un lapas malu.

To kasti savā ārējo apstākļu uzspiestajā biogrāfijā, kuru lielākajai daļai uzlika Sistēma, Tu diezgan veiksmīgi uzveici... ar savu intelektu. Tev paveicās, ka Tu dzīvoji unikālā laikā un vajadzēja to tikai

Biography

Can you insist that your works are independent from your biography? Maybe you would also like to see the last series of your drawings freely fluttering like Ether over the indistinct mass of his grandfather Chaos. Yet your wanting is but an individual wish about which you once, excited, said the following: "It has somehow happened in Latvian art that all artists are individualists who have not introduced new styles. However, this may be our strength." You maintain that the leading style of this century is Surrealism (and that Max Ernst is, of course, dearer to you than Salvador Dali). Maybe this is where your biography starts and with it, however passionately it may sound,— your indelible place in the history of Latvian art. In 1987 the then still young artist Andris Breže put it nicely: You together with Henrihs Vorkals, Juris Dimiteris, Rūsiņš Rozīte, Maija Tabaka, Miervaldis Polis as well as some other constituted the first post-war generation of the Latvian modern art. And "if there were an eraser which could erase all these names from our art consciousness, it would create a vacuum to be filled by none, and the blurred edges of this "blank spot" would extend far into the present day".³

Your generation appeared after the artists of the so-called "harsh style" of the 50s, who "remembered" the experience of classical modernism. As well as after the non-figurative "freedoms" of the 60s which blossomed under the shelter of the name of applied arts. Jānis Borgs, a contemporary of yours, evaluates your generation as follows: "In the sixties and seventies the search for modern forms led Latvian art towards the path of moderate Expressionism and even Surrealism, at the same time sharply increasing the metaphoric imaginative thinking and expression from enthusiastically social to intimately meditative revelations of the contents or universal philosophical reflections (Ilmārs

apzināties. Igaunī ar Tavu neparasto kolēģi Teni Vintu priekšgalā pie šīs apzināšanās nonāca pirmie. Kad veidojies Tu, pasaulē, plašajā pasaulē, jau valdīja *high-tech* komunikācijas sabiedrības vērtības. Te – lielās impērijas psiholoģiskais terors, taču jebkura saprātīga cilvēka priekšstats tie bija tālās Maskavas pekstiņi... Rezultātā: “Mums bija lemts dzīvot ārkārtīgi naidīgā intelektuālā klimatā, taču mēs nebijām pakļauti nekādai smadzeņu skalošanai, neviena ideoloģija nevar lepoties ar *copyright* uz mūsu mentalitāti.”⁵⁵

Reiz kādā intervijā latviešu režijas metrs Pēteris Pētersons izteicās, ka nez kādēļ profesionālais scenogrāfs Ilmārs Blumbergs nolēma kļūt par grafiķi. Par ko lai Tevi uzskata tagad? Kad esi lipinājis keramikas krikumus un apjomus? Kad esi ilustrējis daudzas grāmatas un sataisījis plakātu plakātus? Kad esi iz-baudījis eļļu un akrilu līdz pat pēdējām milzu gleznām? Kādā kastē lai Tevi iebāž?

Savu scenogrāfisko biogrāfiju Tu vari nožēlot kā pārāk ilglaicīgu, taču tā būtu liekulība, ja noliegtu, ka ar šo to pamatīgi lepojies. Piemēram, ar to, ka jauns cilvēks Blumbergs 1972. gadā uztaisīja “Žannu d'Arku”. P. Pētersons brīnās par Tavu pievēršanos grafikai, bet 80. gadu sākumā par scenogrāfiju “Žannai d'Arkai” rakstīja šādi: “Tas bija spilgti ekspresīvs grafisks risinājums.”⁵⁶

Starp Taviem 59 darinājumiem skatuvei kā nozīmīgāko min H. Ibsena “Brandu”, A. Čehova “Kaiju”, H. Ibsena “Pēru Gintu”, A. Čaka “Spēlē, spēlmani!”, Raiņa “Jāzepu un viņa brāļus”. Klasika, kas gan cits! Ne nacionālā mitoloģija, ne žuburainā dievturība, ne mitoloģija “vispār”, bet gan kāds vispārcilvēcisks kultūras sākums. Kultūras spēkā uzturēšanas mehānisms, kurā mitoloģija darbojas suverēni. “Mīti apraksta daudzveidīgo un dažkārt dramatisko svētuma (jeb “pārdabiskā”) ielaušanos pasaulē. Un šī svētuma ielaušanās īstenībā arī iedibina pasauli un rada to tādu, kāda tā ir šodien. Vēl vairāk: tikai caur pārdabiskā spēka iejaukšanos cilvēks šodien ir tas,

Blumbergs, Juris Dimiters, Baņuta Ancāne, Leonīds Mauriņš, Biruta Delle, Māris Ārgalis, et al.). The variety of individual forms and handwritings, heightened emotionality diversified more and more."⁴

It seems that you have overcome the "box" of your generation – and not through intellectual absorption and titanic work, as some would like to describe it. Your restless **temper** if not cracks boundaries then gropes for them. Opposes them. In those drawings – in that space which lies between the tiny hairs of the last strokes of pencils, brushes, pens and the margin of a page. It was by... your intellect that you managed to overcome the box of your biography imposed on you by external circumstances, the box placed on most by the System. You were lucky to live in a unique time and had only to be aware of it. The Estonians, headed by your extravagant colleague Tõnis Vint, were the first to reach this awareness. When you were formed, the world, the wide world was already dominated by the values of the **high-tech** communication society. Here – the psychological terror of the big empire, however anyone who had a head on his shoulders perceived it as the rubbish of the far-away Moscow... As the result: "We were destined to live in an extremely hostile intellectual climate, yet were not subjected to brainwashing of any kind, no ideology can boast with a copyright to our mentality."⁵

Once in an interview the maître of Latvian theatre directors Pēteris Pētersons said that for some obscure reason the professional stage designer Ilmārs Blumbergs decided to become a graphic artist. What can you be considered now? After having pasted together smaller bits and bigger volumes of ceramics. After having illustrated many books and produced endless numbers of posters. After having enjoyed oil and acrylic up to the latest grand-scale paintings? What box can you be stuck into?

You can regret your stage design biography being too long, yet it

kas viņš ir – mirstīga, seksuāla un kulturāla būtne.”⁷

Tava kaste ir Atmiņa. Tu priecājies, ka kāds pa radio raiti paziņo, ka postmodernisms ir nolūkošanās no pagātnes uz tagadni. Bet neapgāžamajam apgalvojumam, ka cilvēks ir “mirstīga, seksuāla un kulturāla būtne”, nav nekāda sakara ar jēdzienu “postmodernisms”.

Tu to atminies allaž, tādēļ vienalga, no kuras puses – pagātnes vai nākotnes puses – Tu ķeries klāt savai papīra lapai. Lapai vienmēr pieskarsies 20. gadsimta bērna, vientulības bērna (un vientulības mīta bērna), roka.

Pats

Es ceru, ka Tu apzinies – spriegumam “indivīds vidē” nav nekādu izlādētāju. Nav nekādu atrisinājumu, esi tikai Tu Pats. Es sākumā



Ilmārs Blumbergs. *Viss no Hēsioda*. Personālizstāde “Rīgas galerijā”, 1995.

Ilmārs Blumbergs. *All from Hesiod*. Solo Exhibition at the “Riga Gallery”, 1995.

would be hypocritical to deny that there have been things that you were very proud of. For example, of the fact that a young man Blumbergs did "Jeanne d'Arc" in 1972. Pēteris Pētersons is surprised by your turning to graphic art, while in the beginning of the 80s he has himself written about the stage design of "Jeanne d'Arc": "It was a highly expressive graphic solution."⁶

As the most successful of your 59 works for the stage one can mention Henrik Ibsen's "Brand" and "Per Gynt". Anton Chekhov's "The Seagull", Aleksandrs Čaks' "Play, Player!", Rainis' "Joseph and His Brothers". Classics, what else! Neither national mythology, nor the worshipping of heathen gods, nor mythology "in general", but some sort of universal beginning of culture. A mechanism for sustaining culture, in which mythology works in a sovereign way: "The myths describe the diverse and sometimes dramatic intrusion of the holy (or "the supernatural") into the world. And this intrusion of the holy in fact establishes the world and creates it the way it is today. Even more: only through the intrusion of a supernatural force the human being today is what he is – a mortal, sexual and cultural being."⁷

Your box is Memory. You enjoy yourself when the radio briskly announces that post-modernism is a gaze from the future to the present. However, the irrefutable statement that man is a "mortal, sexual and cultural being" has no connection with the notion "post-modernism". You always remember this, hence it is all the same from which side – that of the past or the future – you approach your sheet of paper. The sheet of paper will be always touched by the hand of the child of the 20th century, the child of loneliness (and the child of the myth of loneliness).

minēju, ka runa būs par traģiskumu. Par to, ka Pats ir galīgs un ka uz Pašu iedarbojas bezgalība. Arī Stāstam (stāstiem) par Pašu Tu un es noticēsim tikai tad, ja to ierobežosim, un tas nozīmētu fiasko.

Manam un Tavam kopējam draugam Andrejam mājās pie sienas ir kāda Tava gadus desmit veca grafikas lapa, kurā Pats nesteidzīgi vienatnē dodas pa upi jeb taku uz Nekurieni. Pats ceļā uz Pašu. Pa stīgu (stīgu), kura vērsta noteiktā virzienā. Varbūt šī stīga ir tā, kas savieno Pašu ar Dievu, bet man gan to labāk gribētos nosaukt par Sirdsapziņu. Tai nav nekāda nopietna pamatojuma, izņemot to pašu vispārcilvēcisko kultūras sākumu. Taču svarīgi bija pieminēt ne jau grafikas lapu. Svarīgi bija pateikt, ka tā atrodas mūsu kopējā drauga mājās. Varbūt tomēr varētu pamēģināt šajās un citās draugu mājās drupināt mītu par **Paša vienpatību – šo 20. gadsimta mītu?** Kādēļ lai to nedarītu gadsimta nogalē?

Svarīgi bija pateikt, ka šīs rindas netapa tādēļ, ka “vispār” kādam



Ilmārs Blumbergs.

No cikla *Hēsiods. Teogonija*.

1986–1989, kartons, akrils,
46 x 39 cm. Personālizstāde

Viss no Hēsioda

“Rīgas galerijā”, 1995.

Ilmārs Blumbergs.

From the series *Hesiod.*

Theogony. 1986–1989,

acrylic on cardboard,
46 x 39 cm. Solo exhibition

All from Hesiod,

“Riga Gallery”, 1995.

Self

I hope that you realize that the tension "an individual in the environment" has no means of defuse. No solution, you are only your Self. In the beginning I mentioned that I shall speak about the tragic. About the finality of the Self and the effect of infinity on the Self. And you and me will start to believe the Story (stories) about the Self only if we limit it, and that would mean a fiasco.

On the wall at our mutual friend Andrejs' place there is a sheet of your graphics of some ten years ago, in which the Self takes an unhurried solitary walk along a river or a path towards Nowhere. The Self on his way to the Self. Along a track (a string) which yet leads in a definite direction. Maybe this string is the one that connects the Self with God, yet I would prefer to call it Conscience. It has no serious foundation, save the same universal origin of culture. However, it is not the sheet of graphics that was important to mention. It was important to say that it was in the house of our mutual friend. Maybe we should try in the homes of these and other friends to crumble the myth about the solitude of the Self, this 20th century myth? Why not do it at the end of the century?

It was important to say that these lines were not written because "in general" someone had to write a text of certain length. They were written because you carried me – over-whelmed by sickness and very small, as ten year old little girls tend to be, – on your arms over the level crossing at Bulduri back in 1970 and suffered pangs of conscience, what would you say to my mother: what those crazy artists have done to the child whilst shooting in the Luna-Park?

Memories are not our box, they are a direction. One, in which the tragic of the Self is lessened by the understanding that all is not only for the Self, but also for friends and for those who could become friends.

vajadzēja uzrakstīt noteikta garuma tekstu. Tās tapa tādēļ, ka Tu mani, ļoti sliktas dūšas pārņemtū un ļoti maziņu, kādas mēdz būt desmitgadīgas meitenītes, nesi uz rokām 1970. gadā pāri Bulduru pārbrauktuvei un mocījies ar sirdsapziņas pārmetumiem. Ko teiksi manai mammai: ko tie trakie mākslinieki, filmējot Lunaparkā, ir izdarījuši ar bērnu?

Atmiņas nav mūsu kaste, bet gan virziens. Tāds, kurā Paša traģiskumu mazina apziņa, ka viss nav tikai Sev un Pašam, bet arī draugiem un tiem, kuri varētu būt draugi.

Beigu nav, jo mūsu draugs Gvido atkal nāk fotografēt Tavus jaunus darbus.

¹ *Leroi-Gourhan, A.* Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst.– Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.– S. 489.

² *Štrāka, B.* “Pretnis”. Latviešu avangards šodien – mēģinājums noteikt pozīcijas koordinātes // Rīga – Lettische Avantgarde [Katalogs].– Berlin: Elefanten Press, 1988.– S. 75.

³ Henrihs Vorkals, Andris Breže, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms [Katalogs].– Rīga, 1987.

⁴ *Borgs, J.* Pretspēku spriegumā dziedēta māksla. Ieskats avangardisma attīstībā Latvijā // Rīga – Lettische Avantgarde.– S. 77.

⁵ *Laurits, P.* From Dogma to Experiment // Das Gedächtnis der Bilder [Katalogs].– Kiel: Nieswand Verlag, 1993.– S. 63.

⁶ *Berjozkins, V.* Ilmārs Blumbergs.– Rīga: Liesma, 1983.

⁷ *Eliade, M.* Mythos und Wirklichkeit.– Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988.– S. 16.

There is no end, for here our friend Gvido comes again to photograph your latest works.

¹ *Leroi-Gourhan, A.* Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst.– Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.– S. 489.

² *Straka, B.* "Pretnis". Latviešu avangards šodien – mēģinājums noteikt pozīcijas koordinātes // Rīga – Lettische Avantgarde [Catalogue].– Berlin: Elefanten Press, 1988.– S. 75.

³ Henrihs Vorkals, Andris Breže, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms [Catalogue].– Rīga, 1987.

⁴ *Borgs, J.* Pretspēku spriegumā dziedēta māksla. Ieskats avangardisma attīstībā Latvijā // Rīga – Lettische Avantgarde.– S. 77.

⁵ *Laurits, P.* From Dogma to Experiment // Das Gedächtnis der Bilder [Catalogue].– Kiel: Nieswand Verlag, 1993.– S. 63.

⁶ *Berjzkins, V.* Ilmārs Blumbergs.– Rīga: Liesma, 1983.

⁷ *Eliade, M.* Mythos und Wirklichkeit.– Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988.– S. 16.

Sapnis vasaras naktī*

Kādēļ tu salīdzini iekšējo bausli ar sapni?

Vai tādēļ, ka arī tas šķiet bezjēdzīgs, bez kopsakarībām, nenovēršams, vienreizīgs, nepamatoti aplaimojošs vai iebiedējošs, kopumā nepārstāstāms un mudinošs uz pārstāstu?

Francs Kafka. "Ceturtā oktāvu burtnīca".

Reiz sensenos laikos, kuru attālinātības izteiksme gadskaitļu ciparos nav adekvāta izjūtu distancei, kāds godavīrs, vārdā Alpo Sarava, sapņoja par līdzvērtīgu draudzību starp tautām, kuras vieno, nevis sadala Baltijas jūra. Šis vīrs bija Raumas muzeja direktors, un "sensenie" laiki bija 20. gadsimta 70. gadu beigas. Tolaik Pēterburgas iedzīvotāji jutās vienotāki ar Kamčatkas pussalas iedzīvotājiem nekā ar kaimiņu Somijas pilsoņiem un latviešiem Zviedrija šķita kā viņā pasaules malā zaigojošs paradīzes stūritis. Par Baltijas jūras vienoto reģionu varēja vien sapņot, un šis vīrs, vārdā Alpo Sarava, izsapņoja, ka līdzvērtīgs dialogs, par spīti ārējiem apstākļiem, ir atrodamas ar mākslas valodas palīdzību. Lai gan Sarava tā arī neieraudzīja ienākamies sava sapņa augļus, viņa ieceru turpinātāji 1985. gadā atklāja pirmo Raumas biennāli, kurā bija iespējams tikties dažādu iekārtu, toties viena reģiona māksliniekiem. Šādā ilgu un ieceru nozīmē (bet būtībā saprotamā ikdienas nozīmē) vārdu "sapnis" ar Raumas biennāli esmu saistījusi vairākkārt. Politiķi un kultūras politiķi ir runājuši un runā par ARS BALTICA nepieciešamību un par sapņiem par Jauno Hanzu. Savukārt Raumas muzeja darbinieki ir sapņojuši par kvalitatīvu, angažētu, laikmetīgu un vērienīgu izstādi

* Pirmpublicējums somu un angļu valodā katalogā *Rauma Biennale Balticum '94* (Rauma: *Rauman Taidemuseo*, 1994, 11.-25. lpp.).

A Midsummer Night's Dream*

"Why do you compare the inner commandment with a dream? Perhaps because it, too, seems senseless, without interconnection, unavoidable, unique, giving a groundless feeling of happiness or fight, on the whole impossible to retell yet impelling to do so?"

Franz Kafka. "Das vierte Oktavheft".

Once in times so distant that the number of years does not adequately reflect the distance of feelings, a man of honour named Alpo Sarava dreamt of an equal friendship between the peoples who are joined – not divided – by the Baltic Sea. The man was the director of Rauma Art Museum and the "distant times" were the late seventies of this century. At that time, the people of St. Petersburg felt much closer to the inhabitants of the Kamchatka Peninsula than to the citizens of neighbouring Finland, and the Latvians regarded Sweden as a shining corner of paradise at the other end of the world. Back then, uniting the nations of the Baltic was no more than a dream, but the man, Alpo Sarava, saw in his dreams that the language of art offered a means of overcoming external circumstances and initiating an equal dialogue across the Baltic. Though Sarava never saw the fruit of his dream ripen, in 1985 his followers opened the first *Rauma Biennale Balticum* exhibition as a forum for artists from different social systems, yet all from the same geographical region. Not once have I linked the word "dream" with the *Rauma Biennale Balticum* in the sense of longing and aspirations (which in fact is its usual, everyday meaning). The politicians and cultural policy makers have often spoken and continue to speak

* First published in Finnish and English in the catalogue *Rauma Biennale Balticum '94* (Rauma: *Rauman Taidemuseo*, 1994, P. 11–25).



Olli Lyytikäinen (Somija). *Sapnis vasaras naktī*. 1977, ogles zīmējums, 56,5 x 75,2 cm.

Centrālais mākslas arhīvs, Helsinki.

Olli Lyytikäinen (Finland). *Midsummer Night's Dream*. 1977, charcoal drawing, 56,5 x 75.2 cm.

Central Art Archives, Helsinki.

viņu pasakainajā Somijas pilsētiņā. Cik lielā mērā ir pietuvinājušies politiķu un muzeja darbinieku sapņi? Daudzi no situācijas izvērtētājiem uzdod jautājumu: “Kāda ir situācija šodien, ja pieņem, ka zināms abstrakts sapnis par demokrātiju bija nesenā pagātnē? Vai šobrīd tas eksistē sabiedrībā, un vai mēs esam atmodušies vai atmostamies no šī sapņa?”¹ Atbilde bieži skan šādi: “Ja runājam par demokrātijas izpratni un tās realizāciju šodien, tad jāsaka, ka pārāk tālu neesam tikuši. Sapnis pagaidām nav kļuvis par realitāti. [..] Mēs atrodamies virzībā uz citādāku sabiedrības modeli, bet ... mums vēl nav īsti skaidrs, kāds tas būs.”² Savukārt muzejnieki, kuri ar gadiem ir apzinājušies, ka mākslai ir tiesības būt brīvai no ārējiem uzdevumiem

about the necessity of ARS BALTICA and the dream of a "New Hansa". The staff of the Rauma Art Museum has dreamt of hosting a qualitative, engaged and topical exhibition in their fabulous Finnish town. To what extent do the dreams of the politicians and those of the museum staff meet? Many who attempt to evaluate the situation pose the question: "What is the situation today, if we assume that not so long ago there existed a certain abstract dream of democracy? Does it exist in society today, and have we woken up from this dream, or are we in the process of awakening?"¹ The answer runs as follows: "If we speak of our grasp of democracy and its implementation today, one should admit that we have not come very far. The dream has not come true yet. [...] We are not moving towards a new model of society, but [...] it is still not very clear what it will be."² Perhaps the museum staff who have realized over the years that art has the right to liberate itself from external responsibilities and misguided notions of "service" could give a very simple answer: Shortly before Whitsuntide, when the Rauma exhibition is due to open, a dream will begin or come true. As any dream, it is virtually impossible to describe or convey in words. The museum will become a space waiting to be filled, "a reserve of semiotic indefiniteness" (Yuri Lotman), and all summer long it will house a sense-generating process. Such a widely varied collection of images removed from their creators tends to produce an unusual atmosphere. These images have nothing to do with the aspirations of the policy-makers or the ambitions of those marketing the exhibition; they are a part of life, including both the profanation of notions and the fuss of public relations. This sense of the exhibition is best conveyed in verse, but since the author of this article was not destined to become a poet, I will quote the words of the distinguished Latvian poet Uldis Bērziņš: "... the world is not at all like they write in newspapers, or as the philosophers construct it. The real being consists of such vast, terrifying, exalted secrets that one is lost for words – they

un pārprastas “kalpošanas”, varbūt varētu atbildēt pavisam vienkārši: īsi pirms Jāņiem, kad Raumā atklāj šo izstādi, īstenojas jeb sākas kāds sapnis, ko – kā jau ikvienu sapni – tā īsti aprakstīt un izstāstīt nav iespējams. Muzejs kļūst par aizpildīšanai gatavu telpu, par “semiotiskas nenoteiktības rezervi” (Jurijs Lotmans), un tajā visas vasaras garumā notiek ģenerējošs process. Visdažādāko tēlu sakopojums, šķirts no saviem radītājiem, uzbur divainu atmosfēru. Šiem tēliem nav nekāda sakara ar politiķu iecerēm un izstādes “mārketinga” centieniem, un tomēr tie ir daļa no dzīves, kurā ir vieta gan jēdzienu profanācijai, gan *public relations* burzmai. Šo izstādes sajūtu varētu izteikt vien dzejā, bet, tā kā šo rindu autorei liktenis nav lēmis būt dzejniecei, talkā jāsauc izcilā latviešu dzejnieka Ulda Bērziņa vārdi: “.. pasaule nemaz nav tāda, kā avīzēs raksta, kā filozofi izsecina. Īstā esamība sastāv no



Rauma Biennale Balticum '94 dalībnieks Jorma Puranens (Somija) kopā ar izstādes kuratori Helēnu Demakovu.

Participant of *the Rauma Biennale Balticum '94* Jorma Puranen (Finland) together with curator of the show Helēna Demakova.

are realized when one is half-asleep, half-awake, in the half-anticipation of dreams, they flicker here and there in the by-meanings of words, in a somewhat weird perception of various simultaneous or interchanging futures, pasts, self-nesses, existences."³ The simultaneous and interchanging pasts and futures referred to by the poet suggest that the dream is the initial form of literature and that its connection with the creation of myths is not merely speculation on the part of culturologists. I have a French friend by the name of Martine who says that she dreams of visiting Lapland – there, in the north of Finland, one finds the true life counterparts of characters from fairy-tales and myths, in this mysterious place where man cannot confront reality at a national and rational distance. Indeed, as depicted through the imagination of Elias Lönnrot, the recorder of the Finnish national epic "Kalevala" (which he based on a vast reserve of ethnographic material), the land of the heroes Lemminkäinen, Ilmarinen and Väinämöinen is the journey of being on which, "in all the 'intertwining of dream and reality', the epic poetry as a fundamental structure of the act of expression is based."⁴ The dream as one (and maybe the most important) condition of imagination is connected both with the "black holes" of consciousness in which the idea of the inscrutability of birth and death is formed, and with that part of the collective unconsciousness which Carl Gustav Jung refers to as the dreams of the individualization process: ".. in the dreams .. mythological motives can be found, i.e. mythologems that I describe as archetypical. With these one should understand specific forms and image-making structures the generalized forms of which can be found not only at all times and in all places, but also in individual dreams, fantasies, visions and obsessive ideas. Their frequent occurrence in individual cases as well as their ethnic omnixistence prove that the soul is unique and subjective or personal only partially, in a part it is also collective and objective."⁵

tik lieliem, briesmīgiem, jūsmīnīgiem noslēpumiem, ka vārdu trūkst, – tie realizējas pusmodā, sapņu pusnojaucās, šur tur pazib vārdu blakusnozīmēs, tādā kā spocīgā apjautā par vienlaicīgām vai mijīgām nākotnēm, senībām, sevībām, eksistencēm.”³ Dzejnieka piesauktās vienlaicīgās un mijīgās nākotnes vedina domāt, ka sapnis ir pirmā literatūras forma un ka mītradišanas sasaiste ar to nav tikai kultūrvēsturnieku spekulācijas. Mana franču draudzene saka, ka viņas sapnis ir nokļūt Lapzemē, jo tur, Somijas ziemeļos, lūk, pulcējoties visistākie pasaku un mītu tēli, tā ir visnoslēpumainākā vieta, kurā cilvēkam nav iespējams ar esošo sastapties jēdzieniski – racionālā distancē. Patiesi, varoņu Lemminkainena, Ilmarinnena un Vainemmaīnena zeme, kādu to savā iztēlē, pamatojoties gan uz krietnu ģeogrāfisko materiālu, ir uzbūris somu nacionālā eposa *Kalevala* pierakstītājs Lennrūts, ir tas esamības ceļojums, kur “šajā visā sapņa un īstenības savijumā pamatojas episkais dzejojums kā struktūra”⁴. Sapnis kā viens (un varbūt arī galvenais) no iztēles nosacījumiem ir saistīts gan ar tiem apziņas “melnajiem caurumiem”, kuros konstituējas nojauta par dzimšanas un nāves neaptveramību, gan arī ar to kolektīvās bezapziņas daļu, kuru Karls Gustavs Junga attiecinājis uz individuācijas procesa sapņiem: “.. sapņos .. ir rodami mitoloģiski motīvi, t.i., mitologēmas, kuras es apzīmēju kā arhetipiskas. Ar tām ir jāsaprot specifiskas formas un tēlveidojošas struktūras, kuru vienojošā forma rodas ne vien visos laikos un vietās, bet arī individuālajos sapņos, fantāzijās, vīzijās un apmātības idejās. To biežā parādīšanās individuālos gadījumos, kā arī etniskā viusuresamība pierāda, ka cilvēka dvēsele tikai daļēji ir vienreizēja un subjektīva jeb personiska, bet daļēji tā ir kolektīva un objektīva.”⁵

Tādēļ, lai arī sapnis ir **viena** cilvēka pārdzīvojums un piedzīvojums, tam kā ikvienam pieredzes vai pieredzi radošam “objektam” ir savas, no viena cilvēka neatkarīgas kultūrvēsturiskas un

Although the dream is an experience and adventure of **one** man, as any "object" of experience or experience-creating, it has its own psychological and cultural historical interpretations which do not depend on one man alone. Therefore, if someone says that the dream of his or her lifetime is connected with Lapland, it is not only a vivid individual wish; it is the necessary compensation of human essence. "The assimilation of "I" in a vaster personality" (C. G. Jung) is directly connected with the realm of mythology which competes with the cultural environment of **language**. Especially those individuals associated in some way with art search for an indefinite and mysterious enough space which, like in the developed spheres of mythology, can be identified with the **Voice of Otherness**, although it does not enter the subject-object relationship through its receiver. Already Homer stressed that dreams come from God, and until the Enlightenment, the culture of dream interpretation did not deny the connection between the dream creation and the world of myth. The Bible, too, speaks of the dreams of prophets, and all these reveries are said to have **sense**. This sense can be equated with the symbol and simile-forming functions of myths and rituals that provide a harmonious connection between society, the individual, the past and the future. The dream of the patriarch Jacob acquired the role of a symbolic prophecy as God imparted to him: "I shall give thee and thy sons the land on which you sleep." Thousands of years later, far away from the Promised Land, the Latvian poet already mentioned above, Uldis Bērziņš, had in mind this dream from the Bible when he said: "The event of the year [1993] was the salaam-shalom, the unexpected (the long ago yearned for by the Utopians and the dreamers) reconciliation of the Palestinians and the Israelis."⁶

The relationship between night and day, i.e. the borderline between various forms of life, became highly topical after the studies of the great psychoanalysts. The contradiction between **oneself** looked at by **oneself**

psiholoģiskas interpretācijas. Tādēļ, ja kāds apgalvo, ka viņa lielais sapnis saistīts ar Lapzemi, runa nav tikai par spilgtu individuālu vēlmi, tā ir cilvēciskās būtības nepieciešama kompensācija. ““Es” asimilācija kādā apjomīgākā personībā” (K. G. Jungs) ir tieši saistīta ar mitoloģisko sfēru, kas konkurē ar **valodas** vidi. Īpaši ar mākslu saistītas personības meklē pietiekami nenoteiktu un noslēpumainu telpu, kuru, tāpat kā attīstītākās mitoloģiskās sfēras, var identificēt ar **citādā balsi**, kura tomēr nenostājas subjekta–objekta attiecībās ar tās uztvērēju. Jau Homērs uzsvēra, ka sapņi rodas no Dieva, un līdz pat Apgaismībai sapņu interpretācijas kultūra nenoliedza sapņrades un mītu pasaules saistību. Arī Bībele zina stāstīt praviešu sapņus, un visiem šiem sapņojumiem tiek piedēvēta **jēga**. Šī jēga ir pielīdzināma mīta un rituāla funkcijām veidot simbolus un līdzības, kuras nodrošina gan attiecīgās sabiedrības, gan tās indivīda iespējami harmonisku sasaisti ar pagātņi un nākotni. Simboliska pravietojuma jēgu ieguva patriarha Jēkaba sapnis, kurā Dievs viņam sacīja: “To zemi, uz kuras tu guli, es došu tev un taviem pēcnācējiem.” Bet tūkstošiem gadu vēlāk tālu prom no Apsolītās zemes jau minētais latviešu dzejnieks Uldis Bērziņš, arī paturot prātā šo Bībeles sapni, teica par 1993. gadu: “Visizcilākais notikums ir salā–šalom, palestīniešu un Izraēlas (utopistu, sapņotāju sengaiditā) izlīgšana.”⁶

Dienas un nakts savstarpējās attiecības, t.i., arī robežas starp dažādām dzīves formām noteikšana, kļūva īpaši aktuālas pēc psihoanalītiķu lielajiem pētījumiem. Pretrunu par **sevi pašu**, kuru uzlūko **pats**, Freids skaidroja šādi: “Tas nav divvaināk kā “es” daudzkārtēja parādīšanās nomodā, vismaz tad, kad “es” sadalās subjektā un objektā, nostājas kā vērojoša un kritiska instance iepretim savai citai sastāvdaļai vai arī salīdzina savu tagadējo būtību ar kādu atminēto un pagājušo, kas arī kādreiz ir bijis “es”. ”⁷

Līdz ar Freidu sapņu pasaule kļūst par projektu reālajai vēsturei – ja

was explained by Freud as follows: "It is no stranger than a multiple appearance of "I" splits into the subject and object, takes the stand of an observing and critical authority against its other constituent part, or



Tomass Ellers (Vācija). *Sapnis vasaras naktī*. 1994, fotoinstalācija.

Attēlā redzami arī latviešu mākslinieki Ieva Iltnera un Oļegs Tillbergs.

Thomas Eller (Germany). *A Midsummer Night's Dream*. 1994, photoinstallation.

Latvian artists Ieva Iltnera and Oļegs Tillbergs among Eller's portraits.

compares its present essence with a remembered and past one, which has once also been an 'I'." With Freud the history of dreams becomes a project of real history – as long as the dream is considered to be the fulfillment of desires. However, Freud sees the latent images of dreams as material to be processed, hence may we recall his utterance that the dream lies next to the navel. Such a uni-dimensional interpretation of dreams was an indicative beginning to the sad and declining individualism that was the 20th century. Desires, fears and fits of

jau reiz sapnis tiek uzskatīts par vēlmju piepildījumu. Taču Freids latentajos sapņu tēlos redz tikai apstrādāšanai pakļauto materiālu, un tādēļ zīmīgs ir psihoanalītiķa izteikums, ka sapnis atrodas pie viņa nabas. Šāds viendimensionāls sapņu raksturojums zīmīgi ievadija skumjā un norietošā individuālisma laikmetu – 20. gadsimtu. Vēlmes, bailes un afekta stāvokļi ir tā raksturotāji. Taču Freida nopelns – sapņa kā dešifrēšanas galvenā līdzekļa postulēšana, kurā tēli kļūst par zīmēm, – laimīgā kārtā nav pēdējais vārds, ko var pateikt par sapni. Sapnis šī vārda visplašākā nozīmē ir antropoloģisko un ne tikai šauri psiholoģisko studiju pamats, jo sapnis pats ir **kaut kas**, nevis tikai kaut kas, kas **kaut ko** apzīmē vai izpauž.

Franču filozofs Mišels Fuko uzlūko sapni un sapņošanu kā eksistences formu, kas ir cilvēka izpausme, kuru nav iespējams determinēt, pakļaut un pārliecināt. Sapnī iztēle tuvojas esamības pirmsākumiem, jo sapnis ir tās transcendences antropoloģiskā zīme. M. Fuko mēģinājumi ar sapņa skaidrošanas palīdzību “atcelt” klasiskās dihotomijas – imanenci un transcendenci, subjektivitāti un objektivitāti – dzejnieku un mākslinieku darbos gan rodami krietni pirms franču domātāja rakstiem. Franču režijas vecmeistara Marsela Karnē brīnišķajā filmā *Les Enfants du Paradis* (“Paradīzes bērni”) dzejnieks un filmas scenārija autors Žaks Prevērs lika galvenajam varonim – mīmam Batistam – izteikt, ka sapnis ir dzīve un dzīve ir sapnis. Batists ir mākslinieks, mīlētājs un sapņotājs, un viņa pilnīgā atdeve skatuvei un mīlotajai sievietei ir iespējama tikai caur šādu pasaules redzējumu. Iespējams, ka šī maigo anarhistu – *tendres anarchistes* – pozīcija ir tuvu tam, ko M. Fuko saprot ar sapņa “ētisko saturu”, bet ētika Fuko ir brīvības virzības. Sapnis saistāms ar ētiku ne vien tādēļ, ka tas atklāj slepenas tieksmes un vēlmes un uzjunda iekāres, bet arī tādēļ, ka tas parāda, kā veidojas brīvība tās sākotnējā nozīmē – kā radikāla atbildība. Arī kultūras vēsturē nav svešs sapņu

passion characterize it. Happily, Freud's great achievement – the postulation of the dream as the main tool for decoding the psyche, according to which images become signs – was not the last word to be said about the dream. The dream in the broadest sense of the word is the basis of anthropological and not only strictly psychological studies: the dream itself is **a something**, not merely something that depicts or conveys **something else**.

The French philosopher Michel Foucault regards the dream and dreaming as a form of existence, a manifestation of the freedom of a human, impossible to determine, subdue or influence. In the dream, the imagination approaches the origins of being as the dream is an anthropological sign of transcendence. Foucault's attempts to use the interpretation of the dream in order to "cancel" classical dichotomies – those of immanence and transcendence, subjectivity and objectivity – can be found in the works of poets and artists long before the writings of the French thinker. In the splendid motion picture *Les Enfants du Paradis* by the old master of French film-making, Marcel Carné, the poet and scriptwriter, Jacques Prévert, has the protagonist – the mime Baptiste – say that dream is life and life is dream. Baptiste is an artist, lover and dreamer, and his complete devotion to the scene and his beloved is possible only through such a vision of the world. Perhaps this stance of the *tendres anarchistes* is close to what Foucault understands as the "ethic content" of the dream, but for Foucault ethics are the trends of freedom. Dreams should not be connected with ethics just because they reveal our hidden inclinations and desires, and rouse lust, but because they demonstrate how freedom is formed, in its original sense of a radical responsibility. The ethical interpretation of the dream is not new to cultural history either. In ancient times Artemidoros in his "Book of Dreams" held that only **a man of honour** can see "true" dreams, and only those who are interested in the world in its wider



Rauma Biennale Balticum '94 dalībniece Maija Eiziņa (Zviedrija) pie sava darba *Hipnoze*.

Participant of the *Rauma Biennale Balticum '94* Maya Eizin (Sweden) by her work *Hypnosis*.

skaidrojumu ētiskais raksturs. Antīkajos laikos Artemidors savā “Sapņu grāmatā” apgalvoja, ka tikai **godavīrs** var sapņot “patiesus” sapņus un tikai tie, kurus interesē pasaule plašākā nozīmē, spēj izsapņot un iztēloties vēstures gaitu. Tādēļ mūsdienās ir vietā atgādināt, ka no Artemidora redzesleņķa Freida sapņu skaidrojums būtu – **niecīgos** laikos cilvēku sapņu tēmas ir idiotiski privāta pagātnes atkārtošana.⁸

M. Fuko uzskata, ka sapņa un realitātes nodalīšana pieskaitāma pie Vakareiropas fatālajām kļūdām. Sapnis karteziāniskajā domāšanā tiek uzskatīts par subjekta pašapziņas grāvēju, tādēļ ne velti turpmāk citētās rindas no Hamleta monologa un arī viss monologs kopumā varētu tikt uzlūkots kā modernā cilvēka šaubu izteicējs:

“Ak, nomirt, aizmigt!

Vēl miegā varbūt sapņot; lūk, kur šķērslis.

sense can dream about and imagine the course of history. Therefore, nowadays it bears remembering that from the vantage-point of Artemidoros, the Freudian interpretation of dreams is acceptable – in **trivial** times, the dreams of men are an idiotically private repetition of the past.⁸

Foucault holds that a separation of the dream and reality can be attributed to one of the fatal mistakes of Western Europe. In Cartesian thought, the dream was considered to destroy the self-awareness of the subject, hence the following lines from Hamlet's soliloquy that can in whole be regarded as an expression of the doubts of contemporary man:

"To die – to sleep.

To sleep – perchance to dream: ay, there's the rub!

For in that sleep of death what dreams may come,

When we have shuffled off this mortal coil,

Must give us pause. There's the respect

That makes calamity of so long life."⁹

Thus, in different ages the connection of the dream with the world has always had a different substantiation. After the omnipotence of reason, as postulated by the Enlightenment, the culture of the Modern Ages in Western Europe once again exonerated and legitimized the dream. This, of course, was done by the adherents of Romanticism. With great passion and little criticism, the poets of the early 19th century charged the dream with a universal "objectivity": "The world becomes a dream, the dream – a world..." (Novalis). However, unlike the solitary minds of today, such as Foucault who considers the power of the dream equal to the omnipresence of ethics and history, Romanticism laid the stress on the endlessness and instantaneousness of the dream. Our purpose here is not to overpraise the artistic ecstasy

Jo kādi gan mums nāves miegā sapņi
Var rādīties, viss mirstīgais kad zudis?
Tas vilcināties, pārdomāt mums liek
Un postam atļauj sasniegt ilgu mūžu.”⁹

Tātad dažādos laikmetos sapņa saistība ar pasauli ikreiz ir bijusi pamatota citādāk. Pēc Apgaismības postulētās saprāta visvarenības vēl reizi Vakareiropas jaunlaiku kultūrā notika sapņu rehabilitācija un legitimācija. To, protams, izvērša romantisma piekritēji. Kaislīgi un nekritiski 19. gs. poēti uzlādēja sapni ar universālo “objektivitāti”: “Pasaule kļūst par sapni, sapnis par pasauli...” (Novālis). Taču atšķirībā no mūsdienu vienpatņiem, piemēram, no M. Fuko, kurš sapņa spēku vienādo ar ētikas un vēstures visuresamību, romantisms liek uzsvaru uz sapņa bezgalīgumu un acumirkīgumu. Mūsu nolūks te nebūt nav pārslavināt romantiķu artistisko aizgrābtību, jo viņu cildinātajai saprāta atcelšanai, cilvēka animalizēšanai, varas idejas cildināšanai un, visbeidzot, bezrobežu misticismam simt gadus vēlāk radās baigi piekritēji, pie kuru rokām ir lipušas neskaitāmu cilvēku asinis.

Tādēļ nav brīnums, ka ar 20. gadsimta pieredzi mīklains var šķist jebkurš Fransisko Goijas slavenā 43. kapričo *El sueño de la razón produce monstruos* skaidrojums. Kas rada briesmoņus – miegs vai sapnis? Varbūt izejas formulai jāskan šādi: “Saprāta miegs/sapnis rada briesmoņus”? Vai tā bija vēršanās pret romantiķu neapvaldīto fantāziju, kurai, lai tā nepiesauktu šausmas, būtu jāapvienojas ar saprātu? Bet briesmoņi mīt cilvēku pieredzei nepieejamos apvidos – mītu un pasaku pasaulē, arī iztēlē. Taču mūslaiku daudzo attiecību kopums, kura rezultāts bieži vien ir šausalīgi upuri, liek izvīzīt Goijas kapričo “sapni”. Un tad viņa brīdinājums būtu jātulko kā “saprāta sapņu” – murgu – radītie reālie briesmoņi. Varas saistība ar politisko



Mindaugs Navaks (Lietuva). Objekts *Lielais atkarīgais* Raumas muzeja pagalmā
Rauma Biennale Balticum '94 ietvaros.

Mindaugas Navakas (Lithuania). The object *The Big Dependent One* in the courtyard of the Rauma Art Museum. *Rauma Biennale Balticum '94*.

of the Romanticists, since the cancelling of reason, the animalisation of man, the idea of power and, lastly, the limitless mysticism that they so ardently praised a hundred years later, attracted monstrous followers with the blood of countless people on their hands. No wonder, then, that the course of 20th century history renders enigmatic any interpretation of Goya's famous Capricho 43 *El sueño de la razón produce monstruos*. Which is it that brings forth monsters – the sleep or the dream? Maybe the initial formula is as follows: "The sleep/dream of reason brings forth monsters". Was it a turn against the unrestrained fantasy of the Romanticists – a return to reason in order not to invite horror? Yet monsters dwell in places not accessible to human experience – in the world of myths and fairy-tales, but in the imagination

sapni mūsdienu mitoloģijas aprakstā ir ieguvusi apzīmējumu “utopija”. Tā, attiecināta uz tēliem, mūsdienu priekšstatos saistās ar depersonalizētu, idealizētu un heroizētu totalitāro iekārtu valdošo aprindu estētiku. Būtībā jau jebkurš varas pasūtījums māksliniekam attēlot “sabiedrībai derīgu” sižetu ir apdvests ar utopijas vīraku, atšķirība ir vienīgi politiskās sistēmas raksturā. Taču utopija – “nekur neesošā zeme” – kā “cerības princips” (*Prinzip Hoffnung*) vadmotīvs nav nošķirama no saprātīgas un neciniskas darbošanās pozitīvajiem virzītājiem. Un tādēļ te vietā atgādināt nevis romantisma kā gara jomas, bet gan kā mākslas virziena vēsturiskos nopelnus. Tieši romantismā iesākās mākslas brīvēstības gājiens, kurā “nekur neesošās zemes” meklējumi atļāvās saistīties ar **ne-zināšanu**. Lai arī romantiķu apjūsmotā viduslaiku un antīkā pagātne bija eksaltēta misticisma un pat nacionālisma piesātināta, tomēr viņu darbi bija *tendre anarchisme* attiecībā uz topošo *ratiō* kultu. Nenoliedzama ir 19. gadsimta sākuma romantisma ietekme uz vēlāko gadsimtu mijas simbolismu, kas daudzām Eiropas tautām saistījās ar “nacionālā romantisma” jēdzienu. Attiecībā uz tālaika Skandināvijas mākslu (atļaujoties veikt šādu pārdrošu vispārinājumu) teorētiķi uzskata, ka “.. mākslinieks kļuva par romantiķi un sapņotāju. [...] Taču vispirms tas kļuva nacionāls: mākslai bija jāatspoguļo savas zemes savdabība un jāpauž tautas būtība.”¹⁰

Tā kā tā saucamie nacionālie romantiķi neizpildīja vis “politisko”, bet gan tolaik nobriedušo “sociālo pasūtījumu”, viņu darbi nevis atstrādāja kādu noteiktu vizuālo klišeju, bet gan atbildēja uz apmēram šādu jautājumu: “Kā izskatās tas, kuram es zinu tikai jēgu, nevis veidu?” Interesanti, ka politiķu sapņu tēlveide barojās no klasicisma, toties “vientuļie nacionālisma mednieki”, neraugoties uz viņu darbu dekorativitāti un monumentalitāti, bija romantisma mantinieki. Tādēļ nav brīnums, ka lielākā daļa mūsu reģiona mākslinieku, vaicāti

as well. The variety of contemporary relationships, that so often produce horrible victims, prompts one to single out the word "dream" from Goya's Capricho. And then his premonition has to be translated as the real monsters created by the "dreams of reason" – the nightmares. In descriptions of contemporary mythology, the connection between power and the political dream goes by the name of "Utopia". Attributed to images, in our perception it is connected with the depersonalized, idealized and heroicised aesthetic of the leading circles of totalitarian societies. In fact, whenever an artist is commissioned to depict a topic that is "useful to society", it is wreathed in the incense of Utopia, the only difference being in the character of the political system and its morality. However, Utopia – the "nowhere land" – as the leitmotif of the "principle of hope" (*Prinzip Hoffnung*) cannot be separated from the positive driving forces of reasoned, non-cynical action. Hence it is fully justifiable to regard the achievements of Romanticism as a trend in art, and not as a spiritual sphere. The age of Romanticism marked the beginning of art's march of freedom, in which the search for a "nowhere land" permitted itself to be connected with **not knowing**. Though the classical and medieval past that the Romanticists were so enthusiastic about were saturated with exalted mysticism and even nationalism, their works were still in the trend of *tendre anarchisme* in relation to the emerging cult of *ratiō*. One cannot deny the impact of early 19th century Romanticism on turn-of-the-century Symbolism, which for many European nations was related to the notion of "national romanticism". With regard to the Scandinavian art of that time (I take the liberty of making such a bold generalization) the theoreticians have written that "[...] the artist became a romanticist and dreamer. [...] However, at first he became national: art had to reflect the typical characteristics of his country and to convey the essence of the people."¹⁰

Since the so-called national romantics did not answer to the

par savas zemes iemiļotākajiem mākslas vēstures dižgariem, norāda uz 19. un 20. gadsimta miju. Tādējādi vēl arvien, piemēram, Hugo Simbergs un Akseli Gallens-Kallela Somijā vai Mikalojus Konstantīns Čurļonis Lietuvā ir absolūtie favorīti, neraugoties uz viņu mākslas tagadējo "institucionalizēšanu". Acīmredzot viņu darbu noslēpumainība un reizē simboliskā ietilpība uzrunā mūsu esamības daļu, kurai rūp kas vairāk nekā tikai sava ķermeņa naba. Ievērojamā lietuviešu mākslas vēsturnieka un politiķa Vītauta Landsberģa vārdi, attiecināti uz M. K. Čurļoni, raksturo tālaika simboliskās mākslas valdzinājumu, kas nav zudis vēl šo baltu dienu: "Bija jātop mākslai par radišanu. Kad šī tēma pakļāva mākslinieka iztēli, tā viņam deva spēku sintezēt zinātniskos, mitoloģiskos un citus pieņēmumus. Tādējādi dienas gaismu ieraudzīja oda par radišanu. Tā sevī ietvēra visu: gribu – ļaujiet tam būt! – prieka aromātu, kurš izplūst pilnziedā, un noslēpumainību, kurā jaunā skaistuma pasaule parādās no pieredzes haosa."¹¹

Vārds "sapnis" mūsdienu rūpju uzmanības lokā ir krietni sakompromitēts, jo tas ir apaudzis ne vien ar utopijas, bet arī ar masu kultūras nozīmēm. "Sapņu fabrika", "Sapņu meitene", "Sapņu ceļojums", "Sapņu pāris" un citi "izsapņojumi" ir kļuvuši par baltā cilvēka reālās sapņu dzīves, t.i., reklāmas, stabilām sastāvdaļām.

Mākslinieki, sākot ar Endiju Vorholu, iesaistīja mākslu nepastarpinātā sociālā konteksta izpētē, izceļot sapņainā dzīvesveida estētiskos kairinātājus. Attiecībā uz banālajiem, ikdienā tiražētajiem sižetiem 60. gadu mākslā pastāvēja "atvērta" distance, savukārt 80. un 90. gados arvien grūtāk kļuva nodalīt kādu īpašo "sapņu realitāti". Grūtāk tādēļ, ka nedefinējama kļuva **uzlūkotāju** atrašanās vieta: "Kas ir diskurss? Kā tas tiek leģitimēts? Kur tas atrodas? Kādas tam ir funkcijas? Kas jums dod tiesības tā runāt?" (Liotārs)¹²

Lai arī daži domātāji, piemēram, angļis Džordžs Šteiners

"political" but to the then already ripe "social" order, their works did not propagate a definite visual cliché, but offered an answer to a question along the lines of the following: "What does this thing look like that I know only in sense, but not in kind?" Interestingly enough, the image-formation of the politicians' dreams nurtured classicism, while the "solitary hunters of nationalism", regardless of the decorativeness and monumentality of their works, were the heirs of Romanticism. Therefore it is no wonder that when asked about the greatest mentors in the country's art history, the majority of the artists of our region point to the turn of the 19th and 20th centuries. Hugo Simberg and Akseli Gallen-Kallela in Finland or Mikalojus Konstantinas Čiurlionis in Lithuania are still absolute favourites regardless of the present "institutionalization" of their art. The mysteriousness and symbolic volume of their work evidently addresses that part of our being which is concerned not only with our own navel. In the words of Vytautas Landsbergis, the well-known Lithuanian art historian and politician, Čiurlionis characterizes the fascination of the symbolic art of that time, which still survives today: "And there was to be the theme of creation. And when it took possession of the artist's imagination, it gave him the power to synthesise scientific, mythological and other ideas. Thus the ode to creation came into being. It embraces everything: the Will – Let there Be! – the fragrance of joy bursting into blossom and the mystery where a new world of beauty is emerging from the chaos of experience."¹¹

The word "dream" in the sense it serves here has been compromised to a considerable extent, having become overgrown not only with the signs of Utopia, but also with those of mass culture. "The Factory of Dreams", "The Dream Girl", "The Voyage of Dreams", "The Dream Couple" and other "dreamings" have become an integral part of man's "real life" dreams – i.e. advertising.

Artists, starting with Andy Warhol, incorporated art in the study of a

legitimāciju saista ar “reālo klātesamību”, tomēr tā neatbild uz jautājumu par perspektīvas noteikšanu **realitātē** – jo kas gan ir šī realitāte pēc lielo diskursu sadrupšanas milzīgi daudzo attieksmju tīklājā? Šī plurālisma lielais iekarojums, iespējams, nebūt nav tikai diferences kā pietātes pamata pret **citādo** izcelšana. Neiespējama kļūst objektīvā bezkaislība un neizbēgamas – ētiskās rūpes, uzmanība pret aktuālo un modrība attiecībā pret tagadnes attīstību. Iespēju horizonta atvērtību labi raksturo divi latviešu mākslinieka 1990. gada Raumas biennāles dalībnieka Kristapa Ģelža darbi. Tajos “iztēles struktūra” saista ireālā un aktuālā modalitāti. 1987. gada darbā “Rieta madonna” meitenes tēls, kas varēja būt arī tālaika Baltijas atmodas simbols, it kā izgaismojas no tumsas: sapņu tēls un šķietamais tēls, skats un līdzība kļūst par fikcijas dimensiju, kura mudina domāt un pārdzīvot un kura izraujas no dzīvotās dzīves nepārtrauktības. Savukārt K. Ģelža 1994. gada instalācija “Sapņu ceļojums” bija līdz jēdzieniskai un vizuālai formulai reducēts eksistenciālā pārdzīvojuma pieraksts, kas pēta pieredzes robežas. Latviskie saīsinājumi SŅ un CĻ atbilstu angļu *Dream Journey* saīsinājumiem DR and JN, kas it kā ķīmiskas formulas veidā apzīmē gan civilizācijas lielo solījumu, gan vienīgo reālo skriešanas virzienu – pretī nāvei. Skaidrs, ka atsaukšanās uz “sapņu tēliem” šīs izstādes ietvaros nav tikai Šekspīra Oberona un Titānijas draisko vasaras vidus joku atminēšana vai arī K. D. Frīdriha tradīcijā ieturēto metafizisko ainavu piesaukšana. Šekspīrs savā “Sapnī vasaras nakti” ar valdnieka Tēzeja muti pauž, ka poētus un iemilējušos veido iztēle. Arī mēs ceram, ka atsaukšanās uz sapni palīdzēs ne vien pietuvināties poēzijas un īstenības sinonimiskajai būtībai, bet arī izgaismot kārtējo nelielo šķautni nebeidzamo antropoloģisko pētījumu virknē.

Izstādi veltām somu māksliniekam Oli Līteikeinam (*Oli Lyytikäinen*, 1949–1987), kura pārlieku īsā dzīve bija

direct social context, stressing the aesthetic irritants of this dreamy way of life. If in the art of the 60s there existed a "cool" distancing from the banal topics of everyday circulation, in the 80s and 90s it became increasingly difficult to separate a specific "reality of dreams". More difficult because the location of the **onlookers** became impossible to define: "What is discourse? How can it be legitimized? Where is it? What functions does it have? Who gives you the right to say this?" (Lyotard)¹²

Though some thinkers, for example the Englishman George Steiner, connect legitimization with a "real presence", this fails to provide an answer to the question of assessing perspectives **in reality** – for what is this reality after the collapse of discourse but a vast patchwork of widely divergent attitudes? The great achievement of pluralism, perhaps, is not only a singling out of difference as the basis of respect towards **otherness**. Objective dispassion is rendered impossible and ethical concern, awareness of the topical, and alertness to the development of the present becomes unavoidable. The limitless horizon of possibilities is characterized by two works by the Latvian artist Kristaps Ģelzis, who exhibited at the *Rauma Biennale Balticum* in 1990. In these works the imaginative structure connects the modality of the unreal and topical. The image of a girl in his work from 1987 entitled "The Sunset Madonna", which could well serve as a symbol of the Baltic Awakening, is brought into the light from darkness: the image of dreams and the imaginary, the vision and the parable become a dimension of a fiction, which urges us to think and experience, and which breaks out of the continuity of lived life. The installation "Dream Journey" (1994) records an existential experience reduced to a notional and visual formula exploring the limits of experience. The Latvian abbreviations SŅ and CĻ correspond to the abbreviations from "Dream Journey" in English – DR and JN which, like a chemical formula, denotes both the great promise

vispārsteidzošākā liecība mākslinieka spējai mest nemanāmus tiltus uz visdažādākajām pieredzes zonām, tās sintezējot bez moralizējoša komentāra. Viņa gleznojumu tēli ir mūsu laikabiedri, kuri vienlaicīgi uzturas gan Disnejlendas, gan vientuļo intelektuāļu vidē.

O. Līrikeinena darbi ir sirreālisma un ekspresionisma noskaņu paudēji, taču konceptuāli tie ir no pasaules atsvešinātā cilvēka ilgu pēc kādas saulainas kopības un reizē humora pilns šis ilgošanās bezmērķības (bet ne bezcerības) attēlojums.

Šķiet, ka O. Līrikeinens varētu izsaukties kopā ar Stefanu Malarmē: *Quel est le pouvoir du Songe!* (Kāds ir sapņa spēks!), un nav svarīgi, ka viņu baltis šķir gadu simtenis.

Šī izsauciena būtību uztversim kā konfliktus un problēmas pārstrādājošu domas un iztēles darbību, ko var apzīmēt ar vārdu "sapnis".

¹ *Vijups, A., Bergs, V.* Demokrātijas vīzijas // Kultūras Avīze.– 1994.– Nr. 2.– 2. lpp.

² Turpat.

³ *Bērziņš, U., Lešinska, I., Pētersone, B., Zunde, A.* Inteligence – krusta zirnekļa tīklā // Kentauri XXI.– 1992.– Nr. 3.– 27. lpp.

⁴ *Foucault, M.* Einleitung // *Binswanger, L.* Traum und Existenz.– Bern; Berlin: Gachnang und Springer, 1992.– S. 71.

⁵ *Jung, C. G.* Vom Wesen der Träume // *Welt der Psyche.*– Frankfurt am Main, 1990.– S. 20.

⁶ *Bērziņš, U.* Jauksimies droši pasaules lietās! // *Diena.*– 1993.– 24. dec.– 3. lpp.

⁷ *Freud, S.* GW XIII.– S. 314.

⁸ *Seitter, W.* Nachwort // *Binswanger, L.* Op. cit.– S. 148.

⁹ *Šekspīrs, V.* Hamlets // *Šekspīrs, V.* Kopoti raksti.– Rīga, 1964.– 4. sēj.– 304. lpp.

of civilization and the only real direction of the rush towards death. No doubt, allusions to the "images of dreams" with regard to this exhibition are more than a mere reminder of the frisky Midsummer jokes of Shakespeare's Oberon and Titania, or a conjuring of the metaphysical landscapes in the spirit of Caspar David Friedrich. In his "Midsummer Night's Dream" Shakespeare has Theseus claim that poets and lovers are created by imagination. We, too, hope that allusion to dreams will not only bring us closer to the synonymic essence of poetry and reality, but that it will also cast light on a new, small niche in an endless succession of anthropological studies.

The exhibition is dedicated to the memory of the Finnish artist Olli Lyttikäinen (1949–1987), whose sadly short life was a most surprising testimony to the ability of an artist to build invisible bridges between various zones of experience, synthesizing them without moralizing. His images depict our contemporaries, who are encountered both among Disney characters and lonely intellectuals. The works of Olli Lyttikäinen convey the mood of Surrealism and Expressionism, but conceptually they express the longings of an estranged man for a sunny togetherness and, at the same time, a humorous depiction of the aimlessness (but not hopelessness) of such longings.

It seems that even today Olli Lyttikäinen could join with Stéphane Mallarmé in exclaiming: *Quel est le pouvoir du Songe!*, and it would not matter one bit that their two voices would be centuries apart.

Let us perceive the essence of the exclamation as a conflict- and problem-processing thought and an act of imagination that might be described by the word "dream".

¹ *Vijups, A., Bergs, V. Demokrātijas vīzijas // Kultūras Avīze.*— Rīga, 1994.— Nr. 2.— P. 2.

² *Ibid.*

¹⁰ Berg, K. Nordische Kunst zur Jahrhundertwende Luettelossa: Im Lichte des Nordens // Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende [Katalogs].– Düsseldorf, 1986.– S. 27.

¹¹ Landsbergis, V. Piezīmes par "Pasaules radišanu" // Čiurlionis, M.K. Pasaulio sutverimas.– Vilnius, 1971.– 8. lpp.

¹² Jean-François Lyotard oder Die Postmoderne // Altwegg, J., Schmidt, A. Französische Denker der Gegenwart.– München, 1988.– S. 147.

³ *Bērziņš, U., Lešinska, I., Pētersone, B., Zunde, A.* Inteliģence – krusta zirnekļa tīklā // *Kentaurs XXI.*– Rīga, 1992.– Nr. 3.– P. 27.

⁴ *Foucault, M.* Einleitung // *Binswanger, L.* Traum und Existenz.– Bern; Berlin: Gachnang und Springer, 1992.– S. 71.

⁵ *Jung, C. G.* Vom Wesen der Träume // *Welt der Psyche.*– Frankfurt am Main, 1990.– S. 20.

⁶ *Bērziņš, U.* Jauksimies droši pasaules lietās! // *Diena.*– Rīga, 1993. 24 Dec.– P. 3.

⁷ *Freud, S.* GW XIII.– S. 314.

⁸ *Seitter, W.* Nachwort // *Binswanger, L.* Op. cit.– S. 148.

⁹ *Shakespeare, W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark.– Washington, 1935.– P. 62.

¹⁰ *Berg, K.* Nordische Kunst zur Jahrhundertwende Luettelossa: Im Lichte des Nordens // *Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende [Katalog].*– Düsseldorf, 1986.– S. 27.

¹¹ *Landsbergis, V.* Notes on "Creation of the World" // *Čiurlionis, M.K.* Pasaulio sutverimas.– Vilnius, 1971.– P. 8.

¹² Jean-François Lyotard oder Die Postmoderne // *Altwegg, J., Schmidt, A.* Französische Denker der Gegenwart.– München, 1988.– S. 147.

Iedvesmas pieturvietas*

Tagad, kad pasaulē ir tik ļoti daudz cilvēku, nebūtu nekāda iemesla, lai to vidū nebūtu arī attiecīgi daudz labu mākslinieku. Bet kādā veidā tad tie labie ir atšķirami cits no cita, ja reiz katram no tiem periodiski notiek personalizācija, kas tirgus baudīšanas apstākļos (vienā pasaules daļā) nav iedomājama bez kārtīgi sagatavota kataloga? Kā mākslas katalogi veic lielo "atšķiršanas" darbu? Parasti mākslas aprakstītāji atšķirības saskata darbu formālajā uzbūvē, koncepciju un kontekstu krustpunktos... Šāda pieeja ir ļoti noderīga mākslas vēstures annālēm, kuras galu galā no daudzo "atšķirīgo" jūklā izveidos laikmeta mākslas kopīgās pazīmes. Šāda pieeja ir arī ļoti noderīga pašam māksliniekam, kuram jāmaksā mesli informācijas laikmetam, lai saglabātu savu vietu zem saules. Un *last, but not least* – no analizējoša kataloga iegūst mākslas darbu skatītājs, kam ir iespēja savas izjūtas un zināšanas (vai nezināšanu) salīdzināt ar čaklo teorētiku atziņām. Tātad katalogi ir derīgi, un katalogu ir ļoti daudz.

Bet ko šo daudzo katalogu jūrā lai dara tie rakstītāji, kuri, par spīti labo mākslinieku tūkstošiem, par katru cenu uzskata, ka "viņējais" tomēr ir "īpaši" atšķirīgs un tādējādi īpaši atšķirams? Acīmredzot izeja ir tā sevišķā izcelšana, kas piemīt vienīgi šim māksliniekam. Šoreiz tātad ir tas gadījums, kad mēs uzskatām, ka Oļega Tillberga "īpatnībai" ir bijis jāmeklē adekvāts īpatns atspoguļošanas veids. Viņa darbu tēlveidei formāli var rast kādas paralēles pēdējo desmitgadu mākslā, taču pilnīgi unikāls un neatkārtojams ir viņa dzīves un mākslas

* Pirmpublicējums katalogā *Oļegs Tillbergs. Konjunktur* *Konjunktūra Suhdanne Conjunction* (Ķīle: *Stadtgalerie im Sophienhof; Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesääitiö ARS FENNICA*, 1994, 20.–48. lpp.).

Sources of Inspiration*

Considering the enormous size of the world's population at present, there is no reason to believe that there is not a proportional number of good artists. But how can we distinguish the good ones from each other, since periodically they all have solo exhibitions which, encouraged by the market economy (in one part of the world), are unimaginable without decent, carefully prepared catalogues? How do catalogues perform the enormous task of differentiation? Arts writers usually analyse differences in formal structure, conceptual and contextual counterpoints... This approach is valuable for the purposes of art history archives, that will eventually distil these differences into the essence of the era. This approach is also useful to the artist, who has to pay his dues to the information age so as to establish his rightful place under the sun. And, last but not least, the audience gains, through having an opportunity to compare its feelings and understanding (or lack of it) with the findings of diligent theoreticians. Thus, catalogues are useful, and very plentiful.

So, what can a writer do, amid this sea of catalogues, in spite of the thousands of other good artists, to ensure that this catalogue – his catalogue – is uniquely different, and therefore worth reading? Obviously the only serious solution is to highlight the uniqueness of the particular artist. This, then, is such a case, and we believe Oļegs Tillbergs' individualism requires an adequate, unique reflection. While it is possible to find formal parallels for his work of the last decade, his

* First published in the catalogue *Oļegs Tillbergs. Konjunktur Konjunktūra Suhdanne Conjunction* (Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof; *Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäitiö ARS FENNICA*, 1994, P. 20–48).

“taisīšanas” veids. Tādēļ, neatkāpjoties no akadēmiskā kataloga veidola, turpmāk tiks pausts par mākslinieka “iedvesmas pieturviētām”, kuras sevī ietver viņa ikdienas gaitas un sadzīvi. Tās izgaismo vienreizēju – dīvainu un ārkārtīgi interesantu – personību interesantā laikā un vietā.

Tā kā šo rindu autorei pēdējā gada laikā ir bijusi izdevība strādāt pie dokumentālās filmas par O. Tillbergu, tad līdzās tūkstošiem metru kinomateriāla ir iekrājušies krietna audio kasešu kaudzīte ar mākslinieka izteikumiem par visdažādākajām viņa dzīves situācijām un viņa uzskatiem par mākslu. Šķiet likumsakarīgi, ka neapšaubāmi subjektīvos izteikumus ir jāpapildina “objektīvākam” tekstam, un tādēļ ļausim plūst O. Tillberga ierastajai nesteidzīgajai, toties trāpīgajai runai!

Māja

“Kad mēs ar manu sievu Karīnu nevis šķīrāmies, bet sākām dzīvot atsevišķi, aizgāju dzīvot pie sava sievastēva Romāna Tillberga. Galu galā – ar viņu kopā nodzīvoju visilgāk; man šķiet, ne ar vienu sievu viņš nebija tik ilgi kopā dzīvojis. Mums bija iekšēja saskaņa. Mēs īpaši netraucējām viens otru. Var teikt – saradām.

Romāns bija ļoti galants vīrietis, viņam bija Latvijas laika džentlmeņa rūdijums. No viņa esmu šo to mācījies, jo man tā visa trūka. Es sievietes un vispār cilvēkus pavisam citādi apvārdoju. Romāns to darīja smalki, viņš prata radīt galantuma ilūziju. Septiņdesmit gadu vecumā viņam vēl bija mīļākās, saproties. Pie viņa vienmēr brauca jaunieši. Arī bērēs vairākums bija jaunieši.”

O. Tillbergs, šķiet, ir viens no retajiem pasaules vīriešiem, kurš pieņēma sievas uzvārdu, jo viņa vienkārši tā vēlējās. Jo ko gan interesantu var izteikt Ozoliņš, viņa iepriekšējais uzvārds, kas “pieder”

lifestyle and method of working are certainly totally unique and independent. So, without diverging from academic catalogue style, in the following pages we will gain an insight into the artist's sources of inspiration, which are profoundly steeped in his day-to-day life and living. This will cast light on a unique, unusual, and extremely interesting personality in an interesting time and place.

Since I have had the opportunity over the past year to work on a documentary film about Oļegs Tillbergs, in addition to thousands of metres of film, I have amassed a huge collection of audio material containing the artist's views on a wide variety of his life's issues, and his views on art. It is therefore obvious that these doubtless subjective opinions need to be augmented with more "objective" text, but we will allow Oļegs Tillbergs' familiar unhurried but perceptive narrative to flow unhindered.

Home

"When my wife and I parted, we didn't divorce, we just lived separately, and I went to live with my father-in-law, Romāns Tillbergs. In the end we lived longer with each other than with anyone else. I don't think he lived together longer with any of his wives. We had an internal harmony. We didn't disturb each other. You could say we bonded. Romāns was a very gallant man. He had a very Latvian gentleman's style and upbringing from the 30s. I learnt a lot of things from him, because I had none of all that. The way I communicate with women is to entrap them, and generally with everyone completely different. Romāns did it with finesse. He knew how to create an illusion of chivalry. At seventy, he still had lovers, you see. He had a constant stream of young visitors. At his funeral the majority of mourners were young."

It seems that Oļegs Tillbergs is one of those rare men who took his

gluži vai katram otrajam Latvijas iedzīvotājam? Tillbergu dzimta toties Latvijā slavena – O. Tillberga sievas vectēvs bija viens no pirmajiem Latvijas Mākslas akadēmijas profesoriem, un līdz ar šī fakta izpaušanu kļūst skaidrs, ka profesionālā māksla Latvijā nav pat vēl gadu simteni veca! Uz visumā konservatīvā Latvijas mākslas kopainas fona – noteicošie te nebūt nav tikai 50 padomju okupācijas gadi! – kā varens joks izklausās igauņu mākslas vēsturnieka Anta Juskes apgalvojums, ka Oļegs Tillbergs ir “akadēmiskās instalācijas” pārstāvis! Kad dzīvs bija O. Tillberga sievastēvs Romāns (viņš mira 1993. gada ziemā), viņa laika gaitā izšķiebusies māja bija viena no paplānās Rīgas bohēmas pulcēšanās vietām. Viesmīlības bastions. Nonkonformisma un erotizētas nekārtības sala. Šis Rīgas paplukušās piepilsētas vitālais aromāts ir spēcīgi iesūcies O. Tillberga mākslā, un mākslinieks pats to nemaz nenoliedz.

“Es kādreiz esmu skatījies uz veciem cilvēkiem, kā viņi nejauši uztaisa mākslas darbu. Tas rodas tā – es to labi atceros – viņam ir salāpītas bikses, vienā vietā salāpītas tā, ka nevar saprast, kāda jēga viņas vispār lāpīt, saproties, liekas, ka viņš uztamborējis jaunu materiālu virsū. Es domāju, un man tas ir plīķis. Viņš ir tā nolāpījies, tas vecais cilvēks, nabadziņš, ka labāk būtu ņemama grīdas lupata. Un es redzu, ka es arī tā dzīvoju, tāda ir mana sadzīve. Es kādreiz domāju – ja man apkārt viss būtu sakarīgs, sterils, ja es izremontētu māju kā, teiksim, Ziemeļvalstu informācijas biroju Rīgā un – bžiņ! – halogēna lampiņa... bžiņ! – halogēna lampiņa (smejas), un ja viss būtu tāds balts... Un tu tad apsēstos un skatītos, atliktu tikai podu pa vidu nolikt, un tad pat tualeti nevajadzētu...”

Bet šinī manā situācijā – kā es te pie Romāna dzīvoju – es skatos uz visu to apkārtni un kaut ko nejauši ieraugu. Vienā mirklī rodas asociācija, kas var ļoti noderēt.”

Rīgā “visi” zina, ka O. Tillbergam nekad nav naudas, toties viņam

wife's surname on marriage, simply because she wanted it so. What on earth can be expressed by Ozoliņš (literal translation – Little Oak), his previous surname, which is the name of every second Latvian (equivalent to Smith or Jones in English). On the other hand, the Tillbergs family is famous in Latvia. Oļegs Tillbergs' wife's grandfather was one of the first professors at the Academy of Art. Having said this, it becomes obvious that professional art in Latvia is not even a century old! Within the scenario of a generally conservative Latvian art tradition – of which 50 years of Soviet occupation is not the most essential factor – it resounded like a huge joke when the Estonian art historian Ants Juske said that Oļegs Tillbergs represents "academic installationism". When Oļegs' father-in-law Romāns was alive (he died in the winter of 1993), his lopsided house was one of the meeting places for Riga's rather sparse bohemian set. A bastion of hospitality. An island of non-conformism and erotic disorder. The vital aroma of this drab, shabby suburb has penetrated Oļegs Tillbergs' art, a fact which he himself does not deny.

"I've often observed old people – how they accidentally make works of art. It happened like this – I remember it vividly – he had patched-up pants. In one place patched so that you can't understand what's the point of patching them at all. Get it. He's crocheted a new layer of fabric – I thought – Wow! Now that's a work of art! These pants are meant to be shameful, but for me they were a slap in the face! This old man has patched himself up so much that it would have been easier to use a floor cloth. And then I see that I live like that too, that's my lifestyle. I was thinking what it'd be like everything around me was orderly, sterile; if I renovated the house, say like the Nordic Information Office in Riga – zap! A halogen lamp here! Zap! A halogen lamp (laughs). And if everything was sort of white. And then I'd sit and look around, and all you'd need then is to put a toilet bowl in the middle and you wouldn't even need a toilet."

ir "Jaguārs". Viņa sievastēva mājas dārzā starp vaļa kaulu, milzīgām mucām, putnu un kaķu skeletiem un citām O. Tillberga instalāciju atliekām atrodas smalka angļu mašīna, kura gan pārsvarā nedarbojas, jo atrodas mūžīgā remontā. 1992. gadā mākslinieks to nopirka par pirmo palielo honorāru, ko saņēma par piedalīšanos starptautiskā izstādē. Summas relativitāte attiecībā pret "slimo" "Jaguāru" norāda uz kādu mākslinieka rakstura īpašību – avantūrisku, ko viņš ļoti labi apzinās, salīdzinot sevi ar dažiem citiem, arī jau starptautisku atzinību ieguvušiem, bet "prātīgiem" latviešu kolēģiem:

"Ir tāds latviešu mākslinieks, kas tagad dzīvo Berlīnē. Viņš kādreiz Rīgā ugunsdzēsības apgleznoja, un, atvaino, viņš ļoti labi pelnīja. Viņš bija klāt tur, kur neviens nevarēja dabūt pasūtījumu, vienmēr viņam bija attiecīgs robs iesists. Viņam pavērās iespējas strādāt Rietumos, un viņš arī tur funkcionē tāpat, kā to darīja šeit. Ļoti darbietilpīgi. Ļoti spēcīgi darbojas, ņemas un čikājas, nu var tur, teiksim, diskutēt par to mākslu, bet tas nebūtu tik svarīgi. Svarīgi, ka viņš darbojas monotoni... darbs, darbs. Iztikšanai viņam pietiek, bet "Jaguāru" nopirkt nevar. Tāpēc, ka nav avantūrists. Viņš nevar, saproties.

Es, piemēram, to "Jaguāru" ieraugu bezcerīgā stāvoklī un saku: "Pērku!" – bet viņš nevar, viņš izsver visas tās situācijas, bet es nesveru vispār. Viņam neskauž, ka man ir "Jaguārs", bet tas, ka es to situāciju nesveru, es spēlēju *va banque*. Un vispār man nepietiek prāta, lai izsvērtu tās situācijas, bet viņš ir par gudru, viņš saka – kā tu tā vari? Bet ir tā – viņam sirds sāp, bet man nesāp. Es to lietu nesaprotu."

Mākslas materiāli

Latvijā oficiālā izstāžu zālē instalācijas pirmo reizi parādījās 1984. gadā. Pirms tam tās bija redzamas dizainiski orientētu objektu veidā vai arī kā performances sastāvdaļas, kuras daži mākslinieki izveidoja

"But in my own situation, how I live here with Romāns, I look around at all this, and I accidentally see something – instantly there's an association, a ridiculous association... that can really be useful!"

In Riga "everyone" knows that Oļegs Tillbergs never has any money. However, he does have a "Jaguar". In his father-in-law's garden, amongst the whale bone, giant barrels, bird and cat skeletons, and other remnants of previous installations, we find a stylish English car, although it is often out of action, being under constant repair. The artist bought it in 1992 with his first honorarium for participation in an international exhibition. The sum's relativity to the "sick" "Jaguar" highlights one of the artist's most typical and essential personality traits – adventurousness, that he recognizes. Comparing himself with other "sensible" Latvian artist colleagues who have received international recognition, he said: "There's this Latvian artist who now lives in Berlin. He used to paint murals, and, excuse me, he earned very well. He was always there, where it was possible to get a piece of the action. At a time when nobody could get any commissions, he had already carved out a little niche for himself. He got the opportunity to work in the West, and he operates there the same way as he did here. Very painstakingly. He angled and manoeuvred and worked very hard, and you could discuss the art, but that's not important. What is important is that he worked monotonously. Work, work, work. He has enough to survive, but he can't buy a "Jaguar"! Because he's not an adventurer, he just can't, he just doesn't get it. You get what I mean? I, for instance, see the "Jaguar" looking hopeless, and I say – I'll take it! But he can't, he weighs up all the pros and cons, I don't weigh up anything at all. He doesn't begrudge me the "Jaguar", but rather the fact that I don't calculate but go for broke. I don't even have enough mind space to weigh up any possibilities, but he's too clever – he says – how do you DO that?! His heart aches, mine doesn't ache, I don't understand this."

ārpus izstāžu namu sienām. Oļegam Tillbergam viņa mākslinieka darbības uzsākšanas laiks bija labvēlīgs – kad 1986. gadā viņš konsekventi sāka uzstādīt savus telpiskos aranžējumus, ideoloģiskās cenzūras spēks jau līdzinājās nullei. Pat ja šāda veida mākslai nebija nedz morāla, nedz finansiāla atbalsta valsts līmenī, mākslinieki paši ar saviem spēkiem un ar saviem līdzekļiem spēja darīt brīnumlietas.

“Mūsu paaudze, mēs izaugām uz lētiem sociālisma materiāliem, mēs nosvilpāmies un paņēmām tik, cik var pacelt un aizstiept. Tagad viss ir jāpērk. Tas nozīmē, ka tagad mākslinieki savu ideju ietrenē nevis caur to, cik var pacelt, bet gan caur to, cik jāmaksā. Bet mana paaudze vēl domāja – nu, galvenais, pacelšu un tad jau arī samaksāšu. Mēs vēl sociālismā balansējam, mums vēl tie mērogi ir lieli.”

O. Tillberga lielais pluss bija viņa izcilās amatnieka spējas, prasme momentāni ieraudzīt ne vien to, kas jātaisa, bet arī to, kā jātaisa. Kaut



Oļegs Tillbergs. *Pieturvieta Nr. 1*. 1994, instalācija: saplāksnis, koka muca, armijas šinelī, tavots, zīdpapīrs. Pilsētas galerija, Ķīle.

Oļegs Tillbergs. *Stop No. 1*. 1994, installation: plywood, wooden barrel, military coats, machine grease, tissue-paper. *Stadtgalerie im Sophienhof*, Kiel.

Art Materials

Installations officially appeared in exhibition halls in Latvia in 1984. Prior to that they existed as a design-oriented object form, or as elements of performance art that some artists created outside the confines of exhibition spaces. The conditions were favourable in 1986 when Oļegs Tillbergs began making his spatial arrangement works, as the power of ideological censorship was almost zero. Even though there was no moral or financial support at state level for this type of art, artists with their own resources and finances were able to accomplish miraculous things.

“Our generation grew up with cheap socialist materials. Whistling, we took as much as we could lift and carry off. Now we have to buy everything. This means that nowadays artists get their ideas not through what they can carry, but through what they can afford. My generation still thinks – well, the most important thing is to be able to lift the thing, then I’ll probably be able to pay for it too. We are still balancing in socialism, our scale of vision is still incredibly wide.”

Oļegs Tillbergs’ big pluses include his exceptional craftsman’s skills, and his ability to see not only what to make but how to make it, in one and the same instant. Even though for many years in the late 70s and early 80s Oļegs Tillbergs imagined himself becoming a painter, his earlier craft education, and later his studies in the Interior Design Department of the Academy of Art, helped him to find the art form most suited to his way of thinking. In the 2nd half of the 80s he became our only installationist *par excellence*, rejecting every other traditional Latvian art medium.

“Latvians are crazy about painting. Everyone that really wants something, in the beginning, really wants to be a painter. It’s sort of a Latvian syndrome, like sculpture for Lithuanians and design for

gan vairākus gadus 70. un 80. gadu mijā O. Tillbergs sapņoja kļūt par gleznotāju, sākotnējās amatniecības mācības un vēlākās studijas Mākslas akadēmijas Interjera un dizaina nodaļā palīdzēja ātrāk atrast viņa domāšanai visadekvātāko mākslinieciskās izteiksmes veidu. 80. gadu otrā pusē mākslinieks kļuva par mūsu vienīgo instalatoru *par excellence*, atsakoties no jebkura latviešu tradicionālās mākslas medija.

“Latvieši jau ir traki uz glezniecību. Visi, kas kaut ko grib, sākumā vēlas būt gleznotāji. Tas latviešiem ir tāds sindroms tāpat kā lietuviešiem tēlniecība un igauņiem dizains. Pirms Mākslas akadēmijas mācījos 17. mākslas arodskolā par galdnieku daiļamatnieku. Tur iestājos tādēļ, lai mani nepaņemtu armijā, būtībā biju sportists, ar to vien nodarbojos. Bet izrādījās, ka man ir ķēriens uz amatu.

Ja reizi pusgadā nedēļu parādījos skolā, šai laikā varēju tik ātri apgūt amata prasmi, ka ne ar ko neatšķīros no citiem puisiem. Man vienkārši bija ķēriens, un cauri. Jau no bērnības man patikuši visādi instrumenti, patika kaut ko taisīt, labot, ķimerēties.

Es nevaru sēdēt pie molbertiņa un ražot darbus. Es esmu jau aizgājis kaut kur citur, paklupis uz cita akmentiņa. Es nepārdošu darbus, tos nevar pārdot. Bet es kaut kā sagādāju līdzekļus un uztaisu to darbu. Es lavierēju, bet es to uztaisu.”

Sociālismā, kā zināms, reālās sabiedriskās attiecības balstījās “sarunāšanā” un “noorganizēšanā”. O. Tillberga lādzigā rakstura (tā uzskata viņa plašais paziņu loks) un neatlaidības dēļ viņa “sagādnieka” aktivitātes allaž vainagojās ar panākumiem. Vai tas būtu no Latvijas Dabas muzeja patapināts 5 m garš vaļa kauls vai no piepilsētas valsts saimniecības sadabūtās vistas un olu čaumalu krava, vai tie būtu ar Rīgas pilsētas valdes atļauju sarūpētie divdesmit jūras smēlēju kausi – materiālu problēmas allaž tika atrisinātas. Un allaž viņa darba tapšanas process ir norisinājies tikai viņa paša virsvadībā – no

Estonians. I went to the Arts and Crafts School No. 17 to study cabinet making. I went there to avoid being called up into the army. Actually, I was involved in athletics, I did nothing else.

But it appeared that I had a gift for craft. If I appeared in school for a week each half year, I could very quickly learn my craft, and my schoolwork didn't suffer in comparison to the other boys. I simply had the talent, that's all. Right from the childhood I've liked making things, fixing things, fiddling and tinkering.

And then I ended up in the army. All that stuff, as well as the feeling of loneliness, made me seriously re-think my life. It seemed I'd better start something. I had enough years under my belt to have developed some sort of understanding. When I returned from the army I started to work at the Academy of Art as a carpenter, and I went to drawing classes in two shifts.

I can't sit at an easel and make art. That's it. I've already gone somewhere else, I've tripped over another rock. I don't sell works, they can't be sold. You see, I find money from some sort of foundation, or some other way, and make the work. I manoeuvre around a bit, but in the end I make it."

Under socialism, successful working relationships were based on one's ability to arrange and organize. Thanks to Oļegs Tillbergs' good-natured personality (this is a widely accepted view among his contemporaries) and persistence, his provider talents have been exceptionally fruitful. Whether it is a 5-metre long whale bone from the Latvian Museum of Natural History, or a shipment of chickens and eggshells from the State poultry cooperative, or the twenty sea-dredging buckets procured with the permission of the Riga City Council – material problems were always solved. He has always been in total control of the process of executing his works – from the corridors of bureaucracy to the always ready warehouse, to the haulage, to

birokrātijas gaitenīem līdz kārtējai noliktavai, no smagumu kraušanas līdz gatavā darba tapšanai izstādes ietvaros.

“Tagad ir tā – tuvojas izstādes laiks, visi tevi vajā – vajag projektu. Tu visu laiku izvairies, bet pienāk brīdis, kad nav vairs kur sprukt. Tad es nedēļu “slimoju”. Tas ir kā slimības laiks, kamēr es iekuļos tajā projektā iekšā. Slimoju, slimoju, slimoju, klausos mūziku, teiksim, histēriskas sievietes dziesmas. Vienu vai divas, bet simtiem reižu. It kā ielienu savā projektā iekšā un skatos uz to no visiem aspektiem, lai nekļūdītos. Kad termiņi jau deg un visi ir stresā, beidzot ir skaidrs: pie šitā es palieku. Sēžos pie mašīnas ruļļiem, visu mobilizēju, vācu naudu, pārku materiālus un taisu.”

Dažreiz gan O. Tillbergam nācies vērtēt komplicētus stāstus un rīkoties ar viltību, kā tas notika 1989. gada Republikas dizaina izstādes sakarā. Tajā gadā O. Tillbergs nebūt neizstādīja dizainisku, bet gan vienu no saviem spēcīgākajiem sociālajiem un politiskajiem darbiem. Mākslinieks dabūja no Rīgas kinostudijas fiktīvu izziņu, ka filmēšanas vajadzībām uzņemšanas grupa lūdz padomju armijai rast iespēju uz laiku aizdot 1000 armijas zābaku. Tos mākslinieks, protams, dabūja un izstādīja, sakrautus kaudzē, Rīgas centrālajā izstāžu zālē, virs zābaku kaudzes izkarot tobrīd vēl oficiāli neatzīto Latvijas valsts karogu. Tāpat – uz laiku – viņš pats ir Rīgas lidostā sarunājis lidmašīnas šasiju, lidmašīnas spārnus, lidmašīnas dzinēju... Citas lietas ir tikušas vairākus gadus pēc kārtas rūpīgi krātas, paralēli eksistējot dziņai iekrāt ko vairāk.

“Es dabūju zināt, ka karogu maina ik pēc divām nedēļām, bet pie jūras – katru nedēļu. Tad es iedomājos, ka varētu iekrāt karogus, teiksim, lai taisītu mākslu. Iedomājieties, cik piecu gadu laikā varētu iekrāt! Es, piemēram, tiku krājis ģipša zobu nolējumus, es gāju pie tiem saucamajiem stomatologiem, kuri zobus nolej ģipsī. Un no tām iekrātajām lietām es taisīju darbus.”

installation of the work in the exhibition space.

"Exhibition time is drawing near, everyone's nagging you – got to have a project. You try to avoid it all but there comes a time when you can't escape. Then I'm unwell for a week. It's like an illness until you're immersed in the project. It's sickness, sickness, I listen to music, say, hysterical female voices. One or two songs, but hundreds of times. I sort of crawl into my project and look at it from all aspects, so as not to make any mistakes. When the deadline is there, and everyone is stressed out, finally it's clear – I'll stay with this. I sit down at the machine's rollers, mobilise everything, raise the money, buy the materials and make it."

Sometimes though, it's been necessary for Ojega Tillbergs to spin fantastic stories and to utilise some measure of cunning, as for instance for the 1989 Republican Exhibition of Design. At the time he certainly was not exhibiting anything that addressed design sensibility, but he created one of his most powerful socio-political works. He got hold of a fictional requisition from the Riga Film Studio requesting a short-term loan of 1000 army boots from the Soviet Army, allegedly for filming purposes. The artist, of course, got them, and exhibited them in a huge pile in the central exhibition space in Riga, and crowned the whole pile with an, at the time still illegal, flag of the independent Republic of Latvia. Similarly, he has – for a time – arranged loans of an aeroplane chassis, wings, jet engines from the Riga Airport... Other things have been carefully saved and collected, in parallel to a drive to collect even more.

"I found out that flags are changed every two weeks, but along the sea shore – every week. Then I thought, you could collect all those used flags to make art with. Can you imagine how many flags you could collect over five years? For example, I used to collect plaster casts of teeth. I went to those so-called dental technicians who cast teeth. From

Oļega Tillberga stihija ir Rīgas nomales.

“Vispār esmu vientuļš pēc dabas. Palīdz klaiņošana. Īpaši daudz laika darbnīcā nepavadu, labāk klejoju apkārt. Cilvēki vienmēr brīnās, ka zinu, kuros kapos kas guļ, kur kas atrodas. Vienkārši esmu visu izklaiņojis – Bolderāju, Pārdaugavu, Juglu. Man ļoti patīk ložņāt pa krūmiem, pētīt visādas aizaugušas vietas, bet klaiņoju tikai viens. Ir tikai viens cilvēks, ar ko kopā varu klaiņot. Tas ir Volodja, saukts par Bolderājas Jēzu Kristu. Viņš ir tāds pats klaiņošanas fanātiķis kā es. Tā klaiņojot, var visādas lietas izfunktierēt.”

Tātad ne jau mākslas vēstures, bet paša izraudzītais dzīves un mākslas materiāls ir noteicošais O. Tillberga darbā. Draugi kafejnīcās ne vienu vien reizi ir dzirdējuši viņa stāstu par spilgtāko iespaidu



Oļegs Tillbergs. Instalācija no personālizstādes *Konjunktūra*. 1995, dažādi materiāli. Pilsētas mākslas muzejs, Helsinki.

Oļegs Tillbergs. Installation from the solo exhibition *Conjuncture*. 1995, various materials. City Art Museum, Helsinki.

all these sorts of things, I make my work."

Oļegs Tillbergs' special passion is some Riga suburbs:

"By nature I'm loner. Being a wanderer helps. I don't spend too much time in the workshop, I prefer to wander about. People are amazed that I know where so and so's grave is, where to find this and that. It's just that I've wandered around and explored everywhere. Bolderāja, Pārdaugava, Jugla (suburbs of Riga – *H.D.*). I love prowling through the bushes and poking about in all sorts of overgrown places. But I always hang around alone. As soon as you start wandering around with someone else, you take on a sense of responsibility. There's only one person I can wander around with, that's Volodja. He's called the Jesus Christ of Bolderāja. He's the same sort of fanatical wanderer as I am. Wandering around like this you can root out all sorts of things."

So, it's Oļegs Tillbergs' own life material, not art history, that is crucial to his work. His most significant impression of the Kassel *documenta*, one that has been heard by his friends in cafes more than once, was not about a masterpiece he had seen.

"Sometimes it's the forbidden fruit that seems the sweetest. For instance, when I went to the Kassel *documenta* in 1992 and looked at the works of art, they seemed less interesting because, when I didn't know much about them, I thought – I'll go to *documenta* and there, when I see that art, I'll walk around dumbfounded. But art happened there in entirely different places. It took place in the hotel where I was staying. Actually it was a tent, a military tent where everyone lived together – all the young men and women played out their lives... People with very little money could live there for 25 marks. It was a tent with military blankets, and everyone was in pretty cramped quarters... I woke up in the morning and next to me was an Italian girl. Naked. You see, she's used to sleep naked. I quickly disappeared, because naked people, or rather women, arouse in me... well, other emotions (laughs).

Kaseles *documenta* apmeklējuma laikā, un šis iespaids nebūt nebija kāda starptautiski atzīta mākslinieka šedevrs.

“Kādreiz tas aizliegtais auglis likās salds. Bet, kad es, piemēram, atbraucu uz Kaseles *documenta* (1992. g. – *H.D.*) un skatījos tos mākslas darbus, tie man šķita mazāk interesanti, jo tad, kad es par viņiem daudz neko nezināju, es domāju – aizbraukšu uz Kaseles *documenta* un ieraudzīšu, tur būs tāda māksla, ka es vienkārši mēms staigāšu apkārt. Bet tur māksla notika pavisam citā vietā. Tas notika viesnīcā, kur es dzīvoju. Tā vispār bija militāra telts, tur visi dzīvoja kopā, visi – jaunieši, meitenes, zēni, tur norisinājās sava dzīve... Cilvēki, kuriem ir ļoti maz naudas, tur varēja pārgulēt par 25 markām. Tā bija telts ar militāriem deķiem un militārām segām, un visi bija samērā saspiesti. No rīta pamodos... un man blakus gulēja viena itāliete. Plika, saproties, viņa ir pieradusi plika gulēt!!! Es ātri lasījos prom, jo pliki cilvēki, t.i., sievietes, manī izraisa... citas emocijas (ha! ha! ha!). Un tad mēs gājām skatīties to mākslu. Un, tā kā es jau vispār biju piekūsis no tā, ka es nemīlu ārzemes, jo tās man riebjas, tad no visām tām mākslas lietām piekusu vēl vairāk.”

Cits mākslinieka bieži atkārtotais stāstiņš saistās ar viņa pirmo braucienu uz ārzemēm, 1988. gadā uz Rietumberlīni. Toreiz angažēta galeriste acumirkli uztvēra O. Tillberga domāšanas būtību.

“Ar mani Vācijā gribēja sadarboties viena laba galeriste, tāda Mencele, bet tagad viņa ir bankrotējusi. Viņa man teica, ka varēšu pie viņas izstādīties ar vienu norunu. Es prasu: “Ar kādu?” Viņa atbild: “Vai tu vari uztaisīt mākslu ne no kā?” Es teicu – O.K., labs ir, aiziet! Mēs vēl varam uztaisīt ne no kā. Tā ir ļoti īpatnēja situācija.”

Tātad O. Tillberga idejas rosina viņa vide, un viņa lielais “Nekas”, kas ir materializēta ilūzija, atrodas ļoti konkrētā laukā, kurā līdzās mākslinieka temperamentam un iespaidiem drūzmējas arī reālās darbu izgatavošanas iespējas.

And then we went to look at The Art. And I was already tired from being away from home. You see, I hate being abroad. I got even more tired from all that art..."

Another of the artist's favourite stories is about his first visit abroad, in 1988 to West Berlin. At the time a perceptive gallery owner quickly caught the gist of Oļegs Tillbergs' thinking style.

"This very good gallery owner, Menzel, in Germany wanted to work with me, but she went bankrupt. She said that I could exhibit with her, but on one condition. I asked – what condition? She says – can you make a work of art from nothing? I said – OK! Let's do it! We can still make something from nothing. That's a very usual situation."

Oļegs Tillbergs' ideas come inspired by his environment, and his big "Nothing" is materialized illusion in a very concrete field. Even the manner in which he physically executes his works is steeped in his temperament and crowded by his impressions.

"I've been working with sheets for a long time. I simply like a sterile thing that hangs by itself. Once, in an exhibition, I threw up some fabric and some sort of tar paper. A piece of fabric, hanging flat like that is not a saleable thing, but the creases are lovely. The same goes for all those white tones, now that's beautiful! Believe it or not, I used to be a representative of Latvian painting. I used to think that all my nice shifts from grey to white were like Vecozols (traditional Latvian still life painter – *H.D.*). Only my thing, you see, is the movement. I've been preparing this for a long time, but I've missed my chance, because socialism finished. I couldn't get anymore piss-stained sheets. There were lots of places, say, the army, where they had the discarded ones, or, say, the depot where they wash the ones used in passenger trains, but it's all too late, they've all become so expensive."

This reality, which Oļegs Tillbergs grasps in very concrete terms for the time being, does not lead him into reflections about the loss of

“Es ar palagiem nodarbojos jau sen. Man vienkārši sterila lieta patīk, kas pati par sevi karājas. Reiz es uztaisīju izstādi – uzmetu drēbi, bija tur arī kaut kādi ruberoidi. Drēbe, kas tā plakani karājas, ir nepārdodama lieta, to pienaglo pie sienas... Bet smukas ir pārejas uz balto, visi tie tonīši. Es taču kādreiz biju Latvijas glezniecības pārstāvis... Es domāju, ka man tās smukās pārejas no pelēkā uz balto ir kā Vecozolam (tradicionāls latviešu kluso dabu gleznotājs – *H.D.*). Tikai mana lieta ir kustībā, es jau sen to gatavoju, bet tad es nokavēju, jo sociālisms beidzās. Nevarēju vairāk tos piečurātos palagus dabūt, bija vairākas vietas, teiksim, armija, kur bija tie norakstītie palagi, vai, teiksim, depo, kur viņi mazgā tos, ko nolieto pasažieru vagonos, bet es tomēr visu biju nokavējis, tie kļuva baigi dārgie.”

Šī realitāte, kuru O. Tillbergs tver ļoti konkrēti, viņu pagaidām nevedina uz pārdomām par “realitātes zudumu”, ko var attiecināt uz postmoderno diskursu, nevis uz tām takām, kuras savā zemē parasti izstaigā mākslinieks.

“Katrā ziņā, esmu reālisma skolas pārstāvis – tieši instalācijā. Nevis tāpēc, ka es īpaši darītu visādas muļķības ar socreālismu vai socārtu, bet galvenokārt tāpēc, ka esmu reālistisks cilvēks. Mani interesē reāli priekšmeti, reāla vide, reālas izjūtas. Tieši tāpēc ir daudz cilvēku, kas manus darbus saprot. Neesmu nekāds briesmīgais konceptuālists, netaisu nekādus *crazy* variantus – es tā vienkārši. Man ir zemnieka piegājiens.”

Projekti

Parasti mūsdienu mākslas pasaulē vārds “projekts” saistās ar kādu izstādei līdzīgu pasākumu. O. Tillberga galvā savukārt spietu desmitiem projektu, kam ar mākslu visai nosacīts sakars. Pirmajā acumirkli tie šķiet esam lielo pārmaiņu laika produkts, jo ir saistīti ar



Oļegs Tillbergs Bolderājā. 1994.

Oļegs Tillbergs in Bolderājā. 1994.

biznesa plāniem, investīcijām, pārbūvēm. Iedziļinoties lietas būtībā, redzot, ka naudas pelnīšana nebūt nav ikreizējā, jau pirmsākumos neveiksmei nolemtā pasākuma mērķis, rodas nojausma par kāda sapņotāja fantāzijas lidojumiem. Ieklausīsimies, ko O. Tillbergs 1994. gada martā pauda intervijā vienai no vadošajām Latvijas avīzēm, kura, protams, gribēja ko tuvāk uzzināt par viņa mākslu:

“Vēl jāatrisina jautājums par kuģiem. Mēs, četri fanātiķi, esam nodibinājuši nelielu firmiņu ar mērķi uzbūvēt buriniekus. Uz viena no tiem varētu ierīkot mākslinieku klubiņu, krodziņu. Nereāli šobrīd tas ir tikai tāpēc, ka nav naudas. Bet tas ir atrisināms jautājums. Vēl ir arī pavisam reāls pamats dabūt veco zviedru cietoksni Bolderājā. Mani jau sen vajā doma par laikmetīgās mākslas centru Rīgā.”¹

Tātad kuģi, lidmašīnas, laikmetīgās mākslas centri... Tik tiešām, 1994. gada sākumā Latvijas presē pavidēja ziņa, ka kādai latviešu firmai pieder vairāk kuģu nekā visai neatkarīgās Latvijas flotei. Izrādās, O. Tillbergs kopā ar saviem “kompanjoniem” ir iegādājies piecus kuģus no aizejošās krievu armijas, par tiem kopsummā samaksājis... niecīgu summu dolāros. Pieci pilnīgi grausti Latvijas armijai piederošā teritorijā ir pamats mākslinieka sapņiem par nākotnes buriniekiem, kuri būs 18. gadsimta burinieku kopijas. Bet, kamēr O. Tillbergs, bieži vien mēli izkāris skraida ar papīriem un meklē kuģu specifiskāciju pat Somijas kuģniecības arhīvos, tikmēr jau ir tapušas divas brīnišķīgas instalācijas ar nosaukumu “Laiva”, viena ar nosaukumu “Pali”, savulaik bija darbs “Izžuvušās gultnes”, bet darbs Visbijā (1993. gadā brīvdabas tēlniecības izstādes ietvaros), kas sastāvēja no 400 vējā plandošiem baltiem palagiem, ļoti atgādināja viņa aizraušanos ar buriniekiem.

Rīgas piepilsētas rajons Bolderāja ir tā vieta, kur dzīvo mākslinieka draugi, kuri ne vien kopā ar viņu “būvē” un “pērk” kuģus, bet arī fiziski palīdz materiālu attransportēšanā no kādas kārtējās izejvielu kaudzes

reality, which we could associate with the post-modern discourse, but not with the roads and by-ways which the artist himself walks.

"Certainly I'm a representative of the school of realism, especially in installations. Not because I go out of my way to do all sorts of silly business with Socialist Realism and Sotsart, but mainly because I'm a realistic person. I'm interested in real objects, real environment, real feelings. That's why there are so many people who understand my work. I'm not conceptual, I don't do all sorts of crazy versions, just something simple. I have a farmer's approach."

Projects

In the world of contemporary art the term "project" is usually associated with an exhibition-like event. Oļegs Tillbergs' head is constantly full of a whirl of projects which have only a passing connection with art. In the first instance they can be seen to be a by-product of our changing times as they are invariably associated with making business, investing in something, re-building. When you dig deeper, you realise that earning money is not the aim of the exercise at all, and hence from their inception they are doomed to failure, then we recognize what extraordinary flights of fantasy we are dealing with. Listen to what Oļegs Tillbergs said in an interview for one of the leading Latvian newspapers in March 1994, when they wanted to know something deeper about his art:

"Then there remains the question about boats. We, four fanatics, have started a small yacht-building business. We've bought some boats very cheaply from the Russian military. They have wooden hulls just like yachts. On one of them we could install an artists club, a bar. The only thing stopping us is money. That's not an insurmountable problem. Then there's another completely realistic base – to get the old Swedish

līdz centrālajai izstāžu zālei. Pēc tam kad mākslinieks bija izpētījis citas Rīgas nomales un gadu gaitā bija sapņojis par to, ka pirmo Baltijas modernās mākslas muzeju varētu būvēt vai nu bijušajos gāzes torņos, vai arī ūdens kanalizācijas pārvaldē Rīgas centrā, viņš nonāca līdz atziņai, ka visreālākais pamats šādam muzejam tomēr būtu atrodams viņa iemīļotajā Bolderājā. Tur 17. gadsimta zviedru cietoksnis ar laiku pārtapa padomju militāristu bastionā ar visu ārējo daudzskaitlīgo estētisko atribūtiķu un daudzām kapitālām celtnēm labā tehniskā stāvoklī. 24 ha liela platība kuru katru mirkli pēc krievu armijas pilnīgas izvešanas var kļūt brīva! Nu jau divus gadus mākslinieks ir kaislīgi organizējis speciālistu – mākslas kritiķu, mākslinieku, arhitektu – un ierēdņu grupas, kurām šo cietoksni izrādījis. Viņa sagatavotais plāns ir izskanējis Ministru padomes līmenī. O. Tillberga kaislība vēl arvien turpinās, taču viņš pats atzīst:

“Kad jārunā, tad vēl viss ir kārtībā. Bet, kad sāk slēgt līgumus, tas nozīmē, ka ar mākslu viss ir cauri. Tad tu vairāk neko nedari, tad tu nemies eksistēt.

Es esmu vienpatnis, bet jābūt sabiedriskam cilvēkam. Reizēm ir tā, ka man apkārt sēž 10 cilvēki, bet es esmu ļoti emocionāls – vienā mirkli man kaut kas kompānijā nepatīk, un man aizkrīt klape ciet. Es sāku stostīties, kaut gan citu reizi varu muldēt par deviņiem mēmiem...”

Arī mākslinieku kafejnīca ir sens O. Tillberga sapnis. Ilgus gadus pastāvēja vairākas mākslinieku pulcēšanās vietas, kuras izdzīvoja bijušajos padomju laikos, toties tika likvidētas tagadējā, jaunajā situācijā. Viena no šīm kafejnīcām, tautas valodā saukta par “Dieva ausi”, atradās pareizticīgo katedrālē, ko 60. gadu sākumā toreizējā vara “pārtaisīja” par planetāriju. 90. gadu sākumā to atkal atdeva dievnamam... Cita kafejnīca tika likvidēta tādēļ, ka atradās līdzās pirmā atjaunotās neatkarīgās Latvijas prezidenta rezidencei.

fortress in Bolderāja. For a long time I've had a fantasy about a contemporary art centre in Riga, and Bolderāja would be ideal."¹

So, boats, cafes, contemporary art centres... Seriously, at the beginning of 1994 it was clear from the Latvian press that a small company owned more ships than the entire Navy of the independent Latvia! As it turns out, Oļegs Tillbergs and his "companions" have bought five ships from the retreating Russian army, paying in total a very small sum in US dollars. Five complete wrecks on Latvian Army property are the basis for the artist's dreams of future yachts, which will be copies of the 18th century equivalents. Whilst Oļegs Tillbergs is usually seen running around panting, searching for ship specifications, even in the Finnish shipping archives, in the meantime a number of beautiful installations connected with the sailing theme have been created. Two are entitled "Boat", one is called "Flood", and an earlier one is called "Dried Up Rivers", but the one in Visby, Sweden (at the 1993 open-air sculpture exhibition), which consisted of 400 wind-swept sheets, was very evocative of his passion for yachting.

A suburb of Riga, called Bolderāja, is the place where many of the artist's friends live, who not only build and buy these boats, but also physically help him transport his raw materials from a pile to a central exhibition space. After the artist had for years researched and fantasized that the first Baltic Museum of Modern Art could be sited in disused gas towers, or even in the still-functioning sewerage-control point in the centre of Riga, he came to the conclusion that the most realistic location would still be the much-loved Bolderāja. With time, the 17th century Swedish fortress became a Soviet Army garrison, with its multi-faceted aesthetic attributes intact and many capital buildings in good technical order. It is a 24-hectare site which, with the complete evacuation of the Soviet Army imminent at any time, could become free! For two years now Tillbergs has been passionately assembling



Oļegs Tillbergs. Objekts no
personālizstādes *Konjunktūra*
Helsinki Pilsētas mākslas
muzejā 1995. gadā.

Oļegs Tillbergs. Object from
the solo exhibition
Conjuncture at the Helsinki
City Art Museum in 1995.

Mēnešiem ilgi O. Tillbergs ir meklējis jaunu vietu, vedis garas pārrunas ar pašvaldību un arhitektiem par tukšajiem spīķeriem Rīgas centrā. Bet: "Viss bija baigi izplānots. Bet visi viņi ņem tādus kukuļus, ka briesmas! Es jau būtu devis, bet es drusku nokavēju. Es vēl to mehānismu neizpratu, tā bija mana pirmā tāda reize. Es provēju dabūt kafejnīcu bez kukuļa. Es centos vienkārši... pateikt sievietei, ka viņa ir skaista. Nekas neiznāca. Es gribēju šobrīd noturēties, neapkalpot tur bagātu publiku, bet tikai savējos švabrakus."

Apmēram pirms četriem gadiem O. Tillbergs par kādam vācu kolekcionāram pārdotām kolāžām nopirka... nelielu piejūras kuteri. Tolaik šī pirkuma pamatojumu mākslinieks skaidroja šādi: tā taču ir īsta manta, un izstādes arī tik bieži notiek tepat apkārt Baltijas jūrai, būtu savs transports. Jau sen plānota izstāde Ķīlē, piemēram, kādēļ lai

groups of art critics, artists, architects and civil servants to whom he has shown the project. His idea has even reached the ears of the Cabinet of Ministers. While his passion continues, however, he himself admits:

"Whilst it's all talk it's fine, but once you have to start signing contracts then it's all through with art. Then you do nothing else. You simply try to exist.

I am a loner, but one has to be a social animal. At times there are ten people sitting around me. But I am very emotional – in an instant there'll be something I don't like in the company, and my trap falls shut, and I start to stutter, when at other times I can carry on as if I've kissed the blarney stone."

An artists' cafe is another of Oļegs Tillbergs' long-term dreams. Over the years there have been a number of places where artists have gathered. These places survived the Soviet era, but they have been liquidated in these new, changing times. One of these cafes was the so-called "God's Ear" in the old Orthodox Cathedral that in the 60s was turned into a planetarium by the rulers of the time. At the beginning of the 90s it was given back to the church. On independence, another cafe was liquidated because it was too close to the President's residence. For months Oļegs Tillbergs has been looking for a new place. He has held long conversations with local councils and architects about empty buildings in the centre of Riga. "Everything was very well planned, but they wanted such incredible bribes! And I would have even paid them, but I missed the right moment. I didn't understand the mechanism. It was my first venture of this kind. I tried to get a cafe without bribes. I wanted to do it simply... to tell a woman that she is beautiful. Nothing happened. I wanted to hold fast, not to attract a trendy clientele, and to serve only our own cronies."

About four years ago Oļegs Tillbergs bought a small sea cutter with the proceeds of some collages sold to a German collector. At the time,

viņš pats turp neizvestu savus materiālus? Tagad kuteris stāv izlaupīts un pusnogrimis kādā no iemīļotās Bolderājas kanāliem, taču sapņi par kuģiem, lidmašīnām un citām "īstām mantām" turpinās...

Paaudze

Kad 1994. gadā O. Tillbergs saņēma iespaidīgo Somijas mākslas balvu ARS FENNICA, viņš daudzajās intervijās žurnālistiem pauda, ka "balva ir atzinība tai latviešu mākslinieku paaudzei, pie kuras es piederu". Un, protams, tūlīt pat pēc balvas saņemšanas sarīkoja jautru "banketu" visiem saviem kolēģiem māksliniekiem. Tad, kad 80. gadu vidū viņš sāka izstādīt savu mākslu samērā nekompetentās, toties tolerantās latviešu publikas ielokā, viņš jaunās mākslas kopainā nebija vientuļš. 1987. gadā viņa pieredzējušākie kolēģi, kuri līdzās plakātiem, grafikām un gleznām bija veidojuši vairākus netradicionālus telpiskus darbus, ar izbrīnu vēroja, kā Republikas jauno mākslinieku izstādes ietvaros O. Tillbergs divaini, bet neatlaidīgi rosījās Rīgas centrālās izstāžu zāles priekšā. Viņš bija aizņēmis no Rīgas lidostas paprāvu skaitu lidmašīnu spārnu un tos nostiprināja pie izstāžu nama ieejas. Darbs izdevās, un tika nodibināti pirmie kontakti ar vairākiem jau mākslinieku vidū pazīstamiem avangardistiem.

"Mums ir labi tā saucamie raksturi, labi raksturi šai kompānijai, mēs neesam skaudīgi. Kaut kādā mērā jau cilvēkam ir jābūt skaudīgam, lai darbinātu savu temperamentu."

Apmēram piecpadsmit O. Tillberga vecuma māksliniekus Latvijā, kurus arī viņš mēdz dēvēt par paaudzi, apvieno interese par telpisku tēlveidi. Lielākā daļa no šiem māksliniekiem, tāpat kā O. Tillbergs, ir mācījušies Interjera un dizaina nodaļā, kuras aizsegā varēja atļauties lielākas vaļības, nekā tolaik pauda oficiālais akadēmiskais apmācības stils. Bez tam šo paaudzi, atkal citējot mūsu mākslinieku, "apvieno tas,

the artist explained his purchase as follows: "But it's a real thing and after all, so many exhibitions take place around the Baltic Sea. We'd at least have our own transport. An exhibition in Kiel has been planned for some time, why shouldn't I be able to transport my work myself?" Now the cutter stands vandalised and half sunk in one of his beloved Bolderāja canals, but his dreams about boats, planes and other "real things" continue...

Generation

When Oļegs Tillbergs received the prestigious ARS FENNICA prize in 1994, he said in numerous press interviews that "this prize is a recognition of those Latvian artists who belong to my generation." And, of course, immediately after receiving the prize he organised a party for all his friends, his fellow artists. When he started exhibiting his work in the mid-80s, to an unqualified but tolerant public, he wasn't alone on the new art scene. In 1987 his more experienced colleagues, who, alongside posters, prints and paintings, had already made a few non-traditional spatial works, observed with amazement how at the Republic's Young Artists exhibition Oļegs Tillbergs was strangely but diligently doing something outside the central exhibition space in Riga. He had borrowed a large number of aeroplane wings from the Riga Airport, and had attached them to the entrance of the exhibition hall. The work was successful, and he established contact with many already known "avantgardists".

"We have these good characters, you know, good characters in this crowd. We're not envious. In a way, you have to be a little envious to kick off your own temperament."

There are about fifteen artists in Latvia whom he refers to as "the generation", who are united by a common interest in spatial imagery.

ka tā vēl nebija nobriedusi vienā, tas ir – padomju sistēmā, un tai nebija vēl mugurkaula, lai ieietu nākamajā. Tā izveidojās šajā pārvērtību laikā, tā ir vērsta pret pasauli, viņa uzsūc pasauli. Mēs neiestīgām komercijā, ko tagad maksimāli daudzi piekopj. Protams, ir jautājums, kāpēc daži cilvēki, viena paaudze ir aizgājusi to riska ceļu, bet nākamā paaudze stāv, un kaut kas viņiem maisa, kaut kāda barjera. Neraugoties uz to, ka viņi nav ne sliktāki, ne labāki par mums. Dabiski, jauniem vienmēr taisnība, bet es tomēr par to domāju – kāpēc vieni to dara, bet otri to nedara.”

Šī paaudze centās sevi samērot ar pasaules mākslas lielajām virsotnēm, jo virsotnes viņiem šķiet kā bākas. Arī O. Tillbergs uzskata, ka māksla ir likumsakarīgs process un ka samērot sevi ar Boisu vai Vorholu nenozīmē viņus atdarināt, bet gan “atrast savai riska



Oļegs Tillbergs. *Pieturvieta*. 1994, instalācija: saplāksnis, tavots, zīdapaģīrs, koks, audums.

22. Sanpaulu biennāle, Brazīlija.

Oļegs Tillbergs. *Stop*. 1994, instalation: plywood, machine grease, tissue-paper, wood, fabric.

22nd Saõ Paulo Biennial, Brazil.

The greater proportion of them have also studied at the Department of Interior Design, within the confines of which they could afford to take greater liberties, ones that weren't expressible under the official academic teaching methods. In addition, this generation, to quote the artist, "is united by the fact that they had not yet grown into a single system, that is, a Soviet system, but they didn't yet have enough backbone to have developed into the next one. The generation was brought up in this time of changeability, it is turned towards the world, it laps it up. We didn't get stuck in the commercial market, which is what the great majority have turned to. Of course, there's the question of why some people in a generation have taken the risky option, but the next generation stands on the spot with something blocking them, some sort of barrier. Notwithstanding that they are no better or worse than us. Naturally, the truth will always be with the young, but what I think about is – why do these guys do it and those other don't?"

This generation tried to measure itself against a yardstick of great peaks of world art, because these peaks seem like lighthouses. Oļegs Tillbergs also admits that art is a consequential process, and to measure oneself against Beuys or Warhol does not mean copying them, but finding a risk that would correspond to your own level of risk. Art's cause-and-effect aspects are encouraging. Those who study the work of Oļegs Tillbergs or his generation in Latvia will notice that the art is not dominated by the Sotsart that is such a popular form of expression in Russia. Of course, Oļegs Tillbergs has had and still has very politicised works, but the pretentiousness is replaced by poeticism and mystery. Why has it turned out like that? Why is there such a difference between artworks in Riga and Moscow, when they have undergone an equal ideological experience? Oļegs Tillbergs thinks that those Sotsart themes could not have become part of us organically. "We never really feel guilty for this society. In addition, our society isn't steeped in

pakāpei adekvātu citu risku. Mākslas likumsakarības iedrošina.”

Tie, kuri papēta gan O. Tillberga, gan viņa paaudzes mākslinieku darbus Latvijā, ievēro, ka te nedominē Krievijā tik populārais socārta izteiksmes veids. Jā, arī O. Tillbergam ir bijuši un ir ļoti politizēti darbi, taču plakātismu tajos aizstāj poēzija un noslēpumainība. Kādēļ tas tā izveidojies, kādēļ ir tāda atšķirība starp Rīgas un Maskavas mākslinieku darbiem, ja reiz visi ir “izbaudījuši” līdzvērtīgu ideoloģisko pieredzi?

O. Tillbergs uzskata, ka “tās socārta tēmas mums nevarēja organiski pielipt. Mēs nejūtamies tik lielā mērā vainīgi par šo sabiedrību.”

“Bez tam mūsu sabiedrība nav pārblīvēta ar intelektuālām idejām. Nav intelektuālās mobilitātes tradīciju. Var viegli ievērot, ka pat reliģija pie mums ir arhaiskāka, brīvāka. Daudzi Rietumu cilvēki nespēj saprast, ka mēs vēl esam piesaistīti dabai. Visiem ir kaut kāda saikne ar laukiem, kādi radi vai pašiem lauku mājas, vai arī bērnība pavadīta laukos. Ir tikai viena Rīga, un apkārt tai ir it kā lieli lauki.”

“Mūsu mākslinieku paaudze, tie, kuri kaut ko nopietnu dara, nav liela. Mēs esam koncentrēti, un mūs vieno riska satraucošais moments.”

Un tādēļ nedēļu garā epizode O. Tillberga mākslinieka dzīvē, kas norisinājās 1994. gada maijā, nav izņēmums, bet gan likumsakarība ar biežu atkārtotības koeficientu. Īsi pirms Vasarsvētkiem astoņi no šīs paaudzes devās uz Latvijas rietumdaļu, kur viena īsteni fanātiska tēlnieka jauniegūtajā “muižā” būvēja darbus brīvā dabā. Bez citviet tik pierastā projekta pieteikuma, kalkulācijas, subsidijām.

“Mēs reproducējām savas paaudzes ideju uz kāda cilvēka apmātības idejas. Mēs piestrādājām pie tā, kā jāveido kultūras salas pašiem savā zemē, te, pie mums. Mēs strādājām plikā materiālā, ļoti vienkārši – ņēmām to, kas ir: akmeni, koku, ūdeni. Lēti un labi.”

intellectual ideas. There isn't a tradition of intellectual mobility. It's easy to notice that even religion for us is more archaic, freer. Many Westerners can't understand that we are still so closely tied to nature. Everyone has some sort of connection with the countryside. Our relatives or we ourselves have homes in the country, or our childhoods were spent in the country. There's only one Riga, and it's as if it is surrounded by big fields. Our generation of artists, those who are doing something serious, is not big. We are concentrated, and we are united by the thrill of the risk."

That is why a week-long episode in Ojēgs Tillbergs life in May 1994 is not the exception but the rule, with a large coefficient of repetition. Shortly before Whitsunday, eight members of this generation took off to a western province of Latvia, where they created open-air works on the estate of a truly fanatical sculptor, without the usual application procedures, calculations and subsidies. "We reproduced our generation's ideas on top of someone else's obsession. We worked on the idea that we should create cultural islands on our own land, here, with ourselves. We worked with raw, natural materials, very simply – we took what was there: stone, wood, water. Cheaply but well."

The Future

Future? "More and more. Everything has happened, the question is how to absorb it?"

The future at the moment is the near future, which is a very pragmatic approach to the upcoming exhibitions. For instance, referring to the exhibition in Kiel, Ojēgs Tillbergs said in a newspaper interview:

"I'll take my celebrated buckets there. At the moment I'm trying to contact the director of the jelly factory, because my project is such that, in addition to the buckets, there will be huge fans with the help of which

Nākotne

Nākotne? “Vēl vairāk, vēl. Viss ir noticis, jautājums – kā to apgūt?”

Nākotne pagaidām ir tuvākā nākotne, to jau iezīmē samērā pragmatiska attieksme pret tuvākā laika izstādēm. Piemēram, par gaidāmo izstādi Ķīlē O. Tillbergs pauda intervijā avīzei:

“Uz turieni vedīšu savus aprobētos spaiņus. Šobrīd meklēju kontaktus ar želejas fabrikas direktoru, jo tas projekts man ir tāds, ka bez spaiņiem tur būs arī milzīgi ventilatori, ar kuru palīdzību visam jāiet pa gaisu – būs izkārti kaut kādi palagi, un tad, iedomājies, vēl lieli želejas kluči lēnām trīc... Visiem šiem objektiem vibrējot, jārodas briesmīgai nestabilitātes izjūtai, tādai, lai cilvēki arī sāktu kustēties līdzī. Tad vēl tur būs milzīga glezna ar vaļa kaulu, ar ko jau esmu saradis, un ar kaut kādiem miltiem. Vai kaula līmi. Vislabāk, ja tie būtu vaļa tauki, bet tos laikam nevar dabūt... Tā būs kaut kāda balta viela.”²

Tad vēl tuvākā nākotne saistās ar Sanpaulu biennāli:

“Par savu objektu Sanpaulu izvēlējos krievu iznīcinātājlidmašīnu MIG. Lidmašīna tomēr ir tāds ideoloģiskās virsbūves tehnisks elements, kas attiecīgā valstī uzbūvēts, lai uzbruktu, aizsargātos vai tamlīdzīgi. Un pašā tajā lietā ir briesmīgi daudz intelektuālu risinājumu, ļoti smalku inženiera gājienu, kas arī ļoti smuki izskatās. Piemēram, mehānisms, kā salokās šasija, – tas ir unikāli! Un lidmašīna pati atgādina savdabīgu kukaini. Kukainīša iespaidu vēl pastiprinās tas, ka lidmašīna būs apgriezta otrādi un šasiju mehānisms visu laiku salieksies un iztaisnosies. Un pie visa tā klāt kā vēl viens ideoloģisks simbols lidmašīnā iekšā būs bišu strops. Pa cauruli bites lidos caur logu ārā, un šis skats visu laiku tiks filmēts un rādīts monitorā. Bišu strops man liekas ļoti interesanta, gadu tūkstošos izstrādāta sistēma – kā tās bites tur funkcionē, kā viņas kopj to mammu, kā bites kož tranus nost

everything will fly through the air. There'll be some sort of sheets, and then, imagine this, there'll be huge blocks of slowly quivering jelly. With all those vibrating objects there has to be a terribly destabilising feeling – so much so that the people will start moving too. Then there'll be a huge painting with a whalebone with which I'm quite familiar, and then some sort of bone glue. Whale blubber would be best, but I suppose it'd be too hard to get. More likely it'll be some sort of white substance."²

And then the more immediate future is connected with the Saõ Paulo Biennial. "It was clear to me that to participate in such a large forum you can't make local art, even though it may be very good. I understand that my project has to be subject to market forces, and I'm not afraid of that word. For my project I chose a Russian MIG fighter jet. After all, the plane is an ideological structure of technical elements which was built by the state in order to attack, defend, and those sorts of things. The object itself embodies a huge amount of engineering achievement, and lots of really cute elements that simply look nice. For instance, the mechanism that folds up into the chassis is really unique, and the plane itself reminds me of a really strange insect. The insect aspect will be heightened by the fact that the plane will be exhibited upside down, and the landing gear will be constantly folding, unfolding, folding, and the final thing – there'll be another ideological symbol – a bee hive inside the plane. The bees will fly in and out through a pipe in the window, and all of this will be filmed and visible on a monitor. A bee hive is incredibly interesting – a centuries old functioning system – how they operate and serve the Queen, how the bees kill the drones, and how they still survive. Unconsciously, I think the plane is like a huge Queen Bee inside another huge system."

Invitations to exhibit are pouring in, but Oļegs Tillbergs comments very guardedly: "You don't have to think too much about exhibitions.

un kā viņi tomēr izdzīvo... Zemapziņā tā lidmašīna man arī šķiet kā liela mamma lielas sistēmas ietvaros.”

Iztāžu piedāvājumi aug kā sniega lavīna, bet O. Tillbergs to komentē ļoti atturīgi:

“Par izstādēm nevajag īpaši daudz domāt. Vajag dzīvot, tad arī būs ko teikt.”

Dzīve un sadzīve temperamentīgā mutulī veļas tālāk.

“Es neatceros, kurš gudrs cilvēks to ir teicis, bet ar mani ir tāpat: “Es mīlu tikai vienu sievieti, bet viņa ir jāatrod.” Es uzskatu, ka ir jāriskē. Risks ir jāsavaldā. Piedalīties, tas ir labi. Bet tālāk arī ir jādzīvo. Jāiet tālāk. Tas nozīmē, ka tev vienmēr jāsasniedz riska pakāpe, kas ir kā siena. Tas riska moments, tā siena, sev vienmēr ir jārada.”

Oļega Tillberga izstāde “Konjunktūra” notika Ķīles Pilsētas galerijā *Im Sophienhof* no 1994. gada 3. septembra līdz 30. oktobrim un sekojošos Somijas muzejos: Oulu Mākslas muzejā no 1994. gada 27. novembra līdz 31. decembrim, Dienvidkarēlijas Mākslas muzejā Lapenrantā no 1995. gada 20. janvāra līdz 19. februārim, Helsinku Pilsētas mākslas muzejā no 1995. gada 1. marta līdz 2. aprīlim.

¹ *Raiskuma, I.* Bites, vaļa tauki, vientulība [Intervija ar O. Tillbergu] // *Labrīt.*— 1994.— 27. apr.

² Turpat.

You just have to live, and then you'll have something to say."

Life and living in a temperamental whirlpool rolls on.

"I don't know who said this, but it's the same with me: "I love only one woman, but I have to find her." I keep saying you have to take a risk. The risk has to be controlled. To participate is good, but you have to keep living, keep going forward. That means you always have to try to reach the level of risk that is like a wall. The moment of risk, the wall, is what you have to constantly create for yourself."

Oļegs Tillbergs' exhibition "Conjuncture" took place at the *Stadtgalerie im Sophienhof* in Kiel from 3 September to 30 October 1994 and at the following museums in Finland: Oulu Art Museum in Oulu from 27 November to 31 December 1994; South Karelian Art Museum in Lappeenranta from 20 January to 19 February 1995; Helsinki City Art Museum from 1 March to 2 April 1995.

¹ *Raiskuma, I. Bites, vaļa tauki, vientulība* [Interview with O. Tillbergs] // *Labrīt.*— 1994.— 27 April.

² *Ibid.*

Par "Pieminekli": kuratores skatījums*

Projekta mērķis – izstāde, pētījums, diskusijas

"Pieminekļa"¹ ideja varēja rasties tādēļ, ka bija piedāvājums. Piedāvājums visplašākā nozīmē – mākslinieku veiktās iestrādes, mākslas vēstures "tukšie plankumi" un diskusiju iedīgļi.

Pēdējo gadu gaitā vērojot, kā mūsu laikmetīgie mākslinieki gan Latvijā, gan ārzemēs spēj radīt pārliecinošus un profesionālus darbus zem klajas debess (kas nav tradicionālās tēlniecības produkti), nostiprinājās pārliecība, ka, nezaudējot iztēles autentiskumu, viņi spēj veikt pasūtījuma darbu izstādē ar samērā stingru konceptuālu ietvaru. Somijā, Zviedrijā un Vācijā lielformāta darbus lielu mākslas projektu kontekstā ir veidojuši Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis un Oļegs Tillbergs. Būtisks ir bijis ārzemju institūciju finansiālais atbalsts, par kuru Latvija nevarēs sapņot vēl turpmākos divdesmit gadus, un spēja sevi salīdzināt ar kolēģiem no citām zemēm. Projektos pilsētas vidē – vai tā būtu Baltijas jūras tēlniecības izstāde Visbijā, Kotkas pilsētā Somijā, "ARS 95" Helsinkos vai citi liela mēroga mākslas pasākumi – mūsu mākslinieki spēja pārliecināt par savu talantu, kas pārvarēja jebkuras problemātiskas situācijas. Līdzās šiem starptautiskos projektos pieredzējušiem meistariem ar pilsētvides sarežģīto telpisko un garīgo vidi ir nācies radoši saskarties arī Aijai Zariņai, Kristapam Gulbim, Ojāram Feldbergam un, protams, daudziem jo daudziem tradicionālajiem tēlniekiem. Pēdējās desmitgadēs – vēl padomju laikā – līdzās pasūtījumu darbu veikšanai, kuri vairāk vai mazāk bija pakļauti cenzūrai, tēlnieki ir aktīvi darbojušies simpozijos dažādos Latvijas novados. Ar āra darba specifiku bija saskārušies tie

* Pirmpublicējums žurnālā *Māksla* (1996, Nr. 1/2, 10.–12. lpp.).

"Monument": The Curator's View*

The Goal of the Project: Exhibition, Research, Discussion

The idea of the "Monument" exhibition¹ could occur only because there was an offer. This was an offer in the broadest sense of the word. Artists had done preliminary work, there were "empty spaces" in art history, and there were early sprouts of discussion and debate.

Over the last several years, as contemporary artists in Latvia and elsewhere have proven their ability to create convincing and professional works under the open sky (works which are not examples of traditional sculpture), one becomes ever more convinced that without losing the authenticity of the imagination, these artists are able to produce works that meet fairly stringent conceptual requirements. Major works in the context of large artistic projects have been exhibited in Finland, Sweden and Germany by the Latvian artists Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis and Oļegs Tillbergs. The financial support of foreign institutions has been critically important for this purpose, because Latvia will be unable to provide similar support at least for the next twenty years. Latvian artists have been able to compare themselves to colleagues in other countries. Projects in the urban environment, be they the Baltic Sea Sculpture Exhibition in Visby or exhibitions in the Finnish town of Kotka, the ARS 95 exhibition in Helsinki, or any other major artistic event, our artists have been able to demonstrate their talent and to overcome any situational problems. Alongside the three artists who have experience in international exhibitions, we have others who have come into convincing contact with the complicated spatial

* First published in Latvian in the magazine *Māksla* (Riga, 1996, No. 1/2, P. 10–12).

mākslinieki, kuri 1994. gadā bija piedalījušies brīvdabas mākslas izstādē Pedvālē pie Sabiles. Tātad, uzsākot šķetināt projekta ideju, jau bija galvenais – interesanta, pieredzes bagāta un plaši sazarota Latvijas mākslas kopaina, kura sevī ietver gan laikmetīgā mākslas valodā, gan tradicionālās formās strādājošus māksliniekus. Tāpat to nemitīgi papildina topoši profesionāļi no vairākām Latvijas lietišķās mākslas koledžām un Latvijas Mākslas akadēmijas.

Viens no projekta mērķiem bija šīs kopainas izpēte – kāda tā ir 20. gadsimta beigās? Cik tā ir stilistiski daudzveidīga, un cik lielā mērā tā ir mobila? Kādi ir faktori, kas nosaka dažādu ieviržu veidošanos?

Projekta “Piemineklis” sākotnējais finansiālais un organizatoriskais ietvars bija saistīts ar Sorosa Mūsdienu mākslas centru–Rīga (SMMC–Rīga), tā statūti precīzi sabalsojās ar izstādes ieceri. Saskaņā



Ulfs Rolofs (Zviedrija). Bez nosaukuma. 1995, instalācija: karuselis, egļu zari.

Ulf Rolof (Sweden). Untitled. 1995, installation: merry-go-round, fir branches.

ar SMMC–Rīga statūtiem gadskārtējā izstāde notiek ar konkursa starpniecību, dodot iespēju pieteikuma projektu iesniegt ikvienam Latvijas māksliniekam. No otras puses, šie statūti paredz, ka gadskārtējā izstādē tiek rādīti to mākslinieku darbi, kuru būtība atbilst mūsdienu dzīves un mūsdienu mākslas problemātikai un kuri spēj iekļauties starptautiskā dialogā. Šīs divas pretējās ievirzes – liela skaita mākslinieku demokrātisku klātbūtni un augsti kvalitatīvu mūsdienu mākslas izstādi – centās savienot “Piemineklis”.

and spiritual demands of the urban environment. These include Aija Zariņa, Kristaps Gulbis, Ojārs Feldbergs and, of course, a great many traditional sculptures. During the last several decades, including the time which was spent under the Soviet rule, artists did work to order which was subject to considerable censure, but they also were active in various symposia that were held throughout Latvia. The specific nature of outdoor work was not strange to those artists who participated in an open-air exhibition at Pedvāle near Sabile in 1994. As the idea of the "Monument" exhibition began to take hold, in other words, the primary requirement – an interesting, experienced and diverse art scene which includes both artists who speak in modern tongues and those who move in the rhythms of traditional forms – was already in place. Moreover, the art world in Latvia is always being enriched by developing professionals at Latvia's schools of applied arts and the Latvian Academy of Art.

One of the goals of the "Monument" project was to do a survey of this local art world: What is the Latvian art scene at the end of the 20th century? How varietous is it in terms of style? How mobile is it? What are the factors which dictate the development of various movements?

The financial and organizational basis for the "Monument" project was provided by the Soros Center for Contemporary Arts–Riga (SCCA–Riga). The statutes of the organization were precisely appropriate for the hopes of the exhibition. The SCCA–Riga statutes provide for an annual exhibition of a competitive nature where any Latvian artist can submit her or his proposal. The statutes also provide that the annual exhibition include the works of those artists who are dealing with the issues of contemporary life and contemporary art and who are able to find voice in the international dialogue. These are two contradictory impulses. On the one hand, the SCCA–Riga exhibition is a democratic affair which is open to a great many artists. On the other

Cita "iestrāde", kas izkristalizēja izstādes ideju, bija saistīta ar būtiskām vietējām un starptautiskām diskusijām. To noteica ilgstošas pārdomas par to, kas tad ir tā tēma, kura tik tiešām saistītu mūsdienu dzīves un mūsdienu mākslas aspektus, kura atbilstu jaunajai situācijai Latvijā pēc neatkarības atgūšanas un sociālistiskās ideoloģijas sabrukšanas. Kas būtu tā tēma, kura mūsu vietējo sabiedrisko un māksliniecisko kontekstu ļautu samērot ar starptautiskām norisēm? Kā jau teicu, atbildi deva diskusijas, kas, lai arī bieži neargumentētas un emocionāli sakāpinātas, norisinājās Latvijas medijos un pārkāpa šauri profesionālas robežas. Un vienlaicīgi tās bija diskusijas, kuras internacionālajā kultūras kopainā tiek saistītas ar fenomenu "postmodernā situācija".

Šķiet, ka ikvienam būs jāpiekrīt apgalvojumam, ka vislielākās pārmaiņas attiecībā uz kādu mākslas un mākslas vēstures faktu ir bijušas saistītas ar tā saucamo sabiedrisko pieminēkli. Ne tikai Latvijā, bet it visur Austrumeiropā pārmaiņas sabiedriskajā garīgajā telpā pavadīja aktīva un operatīva iejaukšanās sabiedriskajā fiziskajā telpā. Krita jeb, precīzāk, tika nojaukti pieminēkli. Marksisma-ļeņinisma ideologu bronzas, granīta un koka atveidojumus gāza vai nu ritualizētu uzvedumu veidā, vai arī klusi un nemanāmi nakts aizsegā. Šo nojaukto pieminēkļu skaits ir milzīgs, un mūsu ievada nolūks nav tam dot kādu īpašu vērtējumu. Procesa raksturu īsi un kodolīgi ir aprakstījis Latvijas ievērojamais publicists un Latvijas Rakstnieku savienības prezidents Viktors Avotiņš, iesaistoties diskusijās vēl 1995. gadā, jo arī vairākus gadus pēc demokrātijas pasludināšanas dažu pieminēkļu problemātika nebija atrisināta: "Rīgas dome grib atrisināt šī pieminēkļa (domāts Uzvaras pieminēklis Pārdaugavā – *H.D.*) problēmu caur tā "māksliniecisko un materiālo kvalitāti". Taču šis pieminēklis ir sociālpolitiska problēma."²

Paralēli nojaukšanas darbībai risinās atjaunošanas process.

hand, it requires the highest quality of contemporary art. The "Monument" exhibition sought to reconcile these two impulses.

Another factor that served to crystallize the idea of the exhibition was involved with fundamental discussions at a local and international level. There was an extensive search for a theme which might truly involve the aspects of contemporary life and contemporary art, that would correspond to the situation after the reestablishment of independence and the collapse of socialist ideology. What theme would allow for a comparison between our social and artistic contexts and those in other countries? These issues were discussed in the Latvian mass media, often in an emotional and unargued manner, and the discussions transcended the narrow boundaries of the professional world. Indeed, the discussions were of the type which in the international cultural world are associated with the phenomenon of the "post-modern situation".

Can anyone disagree with the claim that the greatest changes in terms of the facts of art or artistic history have been involved with the



Roberts Rumass (Polija).

Maiņa.

1995, akcija.

Robert Rumas (Poland).

Exchange.

1995, action.

so-called social monument? Not only in Latvia, but throughout Eastern Europe, changes in the spiritual space of society were accompanied by active and purposeful events in the physical space. Monuments fell or,

Vienlaicīgi ar komunistisko tēlu pazušanu parādās pieminekļi, kurus sagrāva kara un citu juku laikā, un tie, kuri nav bijuši vēlami padomju iekārtai. Tā Latvijā tiek atjaunoti gan reliģiskie pieminekļi (piemēram, Latgales Māra), gan 20. un 30. gadu gaisotni simbolizējošie tēli. No jauna, bet izmantojot veco, pēdējās desmitgadēs iesīkstējušo formu valodu, tiek celti pieminekļi kādreizējiem neatkarības cīņu vadoņiem. Tuvojoties Rīgas 800 gadu jubilejai 2001. gadā, aktivizējas diskusijas par seno Rīgas pieminekļu atjaunošanu, vai tie būtu kāds vāciskās viduslaiku Rīgas patrons vai arī kāds pagājušā gadsimta krievu laika uzvaras simbols.

Šis atjaunošanas process, kas saistīts ar vēsturiskās, kolektīvās atmiņas aktivizēšanos, nav tikai Latvijas vai tikai Austrumeiropas fenomens. 80. gadi ir nosacīti dēvējami par "re-dekādi", izmantojot vācu kultūras teorētiķa Bazona Broka terminoloģiju. Raksturojot šo laiku, viņš cita starpā pauž: "Vai 80. gadi ir atgriešanās laiks – re-dekāde? Reliģiskā fundamentālisma atgriešanās (pirmām kārtām tas attiecas uz islāmu); nacionālisma atgriešanās, kurš uzspirdzina valstis un tautu un sociālās kopienas; atkalapvienošanās laiks, kas cenšas apsteigt vēsturisko attīstību?"³

Gribas apgalvot, ka Latvijā šī re-dekāde atšķirībā no bijušās Dienvidslāvijas un citiem pasaules ciešanu reģioniem nav ieguvusi hipertrofētus apveidus – var pamatot mazas tautas nacionālismu, kas neiziet ārpus savas valsts robežām, un ir pamatojama tieksme meklēt vispārējus, sabiedrībai saistošus orientierus pārmaiņu periodā. Arī Rietumos, ņemot vērā nosacīti dēvēto plurālistisko situāciju, saistošs pasaules skatījums tiek veidots vismaz ar kolektīvās atmiņas vairāku šķautņu izgaismošanu. Mākslinieciskā sfērā šīs šķautnes top par jauniem sabiedriskiem pieminekļiem, kaut gan tikko jau pieminējām, ka šo pieminekļu problemātika ir ne vien mākslinieciska, bet arī sociālpolitiska. Ne jau tikai māksliniecisko problemātiku vien risina

more precisely, they were torn down. The bronze, granite and wooden representations of the ideologues of Marxism and Leninism were pulled down in ritualized performances or quietly, under the cover of night. There can be no counting of the monuments which disappeared in this manner, and the purpose of this article is not to evaluate the process. This has been done in a brief and hard-hitting manner by the president of the Latvian Writers' Union, Viktors Avotiņš, who wrote in 1995 that several years after the establishment of democracy in Latvia, the issue of monuments had not yet been settled: "The Riga City Council wants to resolve the problem of this monument (meaning the "Victory monument" in the Pārdaugava region of Riga which commemorates the



Dmitrijs Gutovs (Krievija).
Bez nosaukuma. 1995,
instalācija: tikls, izšūti burti.
Dmitry Gutov (Russia).
Untitled. 1995, installation:
net, embroidered letters.

Soviet victory in World War II – *H.D.*) by dealing with its "artistic and material quality". In fact, however, the monument is a socio-political problem."²

Along with the process of destruction, there has also been a process of restoration. The disappearance of communist images was accompanied by the re-appearance of monuments that had been destroyed during the war and the resulting period of chaos or which had been deemed undesirable by the Soviet system. Latvia has seen the renewal of religious monuments (the "Latgales Māra" monument in Eastern Latvia, for example), as well as images that symbolize the era of

90. gados celtais Valtera Benjamina pieminēklis vai piemiņas vieta Berlīnē, kur 30. gados fašisti dedzināja grāmatas. Tāpat būtu naivi iedomāties, ka Parīzes jaunā triumfa arka ("Lielā arka") ir tikai pilsētņēmniecisks elements.



Sarmīte Māliņa. *Nepamatots prieks*. 1995, instalācija.

Sarmīte Māliņa. *Unjustified Happiness*. 1995, installation.

Tātad eksistē noteikts selektīvs skatījums, kas ierosina mākslinieciskas zīmes sabiedriskā telpā un jau iepriekš piešķir tām saturu, kuru varētu dēvēt par pieminēšanas vērtu spektru. Sabiedrisko vērtību spektrā tātad iekļautas striktas pieminēšanas vērtības, šķietams kolektīvās atmiņas tēlainis izpaudums – tas nav arhetipisks, bet gan ideoloģisks (ideoloģija te tiek piesaukta neitrālā, nevis negatīvā nozīmē). Un, tā kā ideoloģijas ir 19. gadsimta produkts, tad arī

the 1920s and 1930s. New monuments are being created to the leaders of the independence battle, but these all too often utilize the forms and rhythms which became entrenched during the last several decades. As the 800th anniversary of the City of Riga approaches (in the year 2001), there is increasing talk of restoring the monuments of the ancient city. Some of these are monuments to patrons of the medieval, German-oriented Riga, while others are victory symbols from the Russian period of the last century. This restorative process has much to do with the rejuvenation of historical collective memory, and it is by no means limited to Latvia and Eastern Europe. The 1980s can be said to have been the "re-decade", to cadge a term from the German cultural theoretician Bazon Brock. In reflecting upon this time, he has written: "Are the 1980s a time of returning, the re-decade? The return of religious fundamentalism (especially with respect to Islam); the return of nationalism which causes countries, as well as national and social communities, to explode; and the period of reunification which seeks to move beyond historical developments?"³

I want to say that in Latvia this re-decade did not take on the hypertrophic features of processes in the former Yugoslavia and other spots of suffering in the world. The nationalism of a small nation can be justified if it does not expand beyond the boundaries of its own state, and efforts to seek general and socially involving landmarks during the period of transformation can be justified. Even in the West, where a relatively pluralistic situation can be said to exist, world views are established through the exposition of various facets of collective memory. In the artistic sphere, these facets become new social monuments, despite the fact that such monuments, as we have already noted, can involve not just artistic, but also socio-political issues. Look at the monument to Walter Benjamin which was erected in the 1990s, or the memorial in Berlin in the place where fascists burned books in the

pieminekļu sistēmiskās un semantiskās funkcijas ir tieši atvasinātas no pagājušā gadsimta ideoloģiskā birģeriskā (buržuāziskā) pieminekļa. Tas, ka 20. gadsimts ir pārdzīvojis klasiskā modernisma laiku mākslā,



Jānis Mitrēvics. *Erect 85.*

1995, instalācija.

Jānis Mitrēvics. *Erect 85.*

1995, installation.

totalitārās sabiedrības un tagadējo formu plurālismu (kura stilistisko daudzveidību maldīgi sliecas uzskatīt par nepārredzamu), nekādi nepadara pie-minošo pieminekli par neideoloģisku. Tas pauž vienu fiksētu vēstures ainu.

Šī selektīvā – kolektīvā – pasūtītā tēlainība pārsvarā atrodas

1930s. Do these involve only artistic matters? Indeed not. To think so would be just as naive as to believe that the new Arch of Triumph (*La Grande Arche*) in Paris is nothing more than an element of urban architecture.

In other words, there is a selective viewpoint that encourages artistic expositions in social spaces and that pre-assigns these expositions a content which could be called the spectrum of that which is worth commemorating. The spectrum of social values includes strict values of commemoration, seeming expressions of emblematic collective memory that are ideological, not archetypal (the word "ideological" here being used in a neutral, not a negative sense). Ideologies are a product of the 19th century, and the systemic and semantic functions of monuments are derived from the ideological and bourgeois monuments of that century. The fact that the 20th century has experienced a period of classical modernism in art, along with totalitarian societies and the present-day pluralism of forms (which may create the mistaken impression that its stylistic variety cannot be surveyed), does nothing to make commemorative monuments of this age any less ideological. The commemorative monument expresses a fixed image of history.

This type of selective – collective – ordered imagery is usually located in a social and urban environment. In the West, this imagery has been influenced by the language of classical modernism (or at least the language of Functionalism, Cubism, Constructivism or Surrealism). This is paradoxical, because many streams of modernism fully rejected the idea of fulfilling orders. In our environment, where the reform of "isms" was by no means an easy process, the lexicon was dictated by a very limited palette – for example, Rodin plus Vera Mukhina. As the pressures of censorship relaxed, the elements of classical modernism were unconsciously (?) adopted in Latvia as an expression of artistic

sabiedriskā vidē, pilsētas vidē. Rietumu apstākļos šo tēlainību ir ietekmējusi klasiskā modernisma (vismaz funkcionālisma, kubisma, konstruktīvisma, abstrakcionisma, sirreālisma) valoda. (Paradokss, jo daudzi modernisma strāvojumi noliedz pasūtījuma izpildīšanu!) Mūsu vidē, kur "ismu" pārstrāde bija apgrūtināta, leksiku noteica nedaudzu alfabētu skaits, piemēram, Rodēns plus Vera Muhina. Cenzūras spaidiem atslābinoties, klasiskā modernisma valodas elementi pie mums tika neapzināti (?) uzņemti kā mākslinieciskās brīvības izpausme. Tādējādi vēl arvien šo elementu klātbūtne, to mistrojums vienā mākslas darbā pamato mītu par mākslinieka brīvu pašizpausmi, neatkarību, intuitīvu atklāsmi.

Mūsdienu pilsētas vide – vai tā būtu Rietumos vai bijušajā Austrumeiropā – vispārējā izpausmē, kas nav stilistiska, bet gan ideoloģiska, ir vienāda. Tā ir utopiski iecerēta patērēšanas vieta un selektīva skatījuma (vai skatījumu, jo tie mainās līdz ar iekārtām, ak vai, cik daudz reižu viena gadsimta laikā) vide. Mūsu pilsētas ir nabadzīgākas un nesakoptākas, taču kopīgā strukturālā ievirzē tās ir tās pašas Rietumu pilsētas. Gan tur, gan pie mums māksla pastiprina jau minēto patērēšanas koncepciju.

Tajā brīdī, kad sabiedrībā parādās vajadzība pēc kaut kā CITA šajā vidē, kas, piemēram, būtu pašrefleksija, humors, ironija, daudznozīmība, parādās arī māksla, kura izpilda šīs jaunās prasības. Tieši redekādes laikā, pastiprinoties kādai vienai politiskai doktrīnai (t.i., tādai, ko atbalsta lielāka ļaužu masa), demokrātijas apstākļos pastiprinās arī pretreakcija, kas Rietumu kultūrā pazīstama kā kritiskā gara izpausme. Kā raksta ievērojamais amerikāņu mākslas kritiķis (un vienlaicīgi antikās filoloģijas profesors!) Tomass Makīvelijs: "Kritiskā saprāta ieguldījums kultūrā .. ir bijusi nepārtraukta modrība, lai neviens realitātes modelis neiegūtu varu pār mūsu garu tādā mērā, ka tas parādās kā vienīgais patiesais un kļūst par dogmu."⁴

freedom. The existence and mixture of these elements in a work of art continue to provide a basis for the myth of free self-expression, independence and intuitive revelation of the artist.

The contemporary urban environment, whether it be in the West or in the former Eastern Europe, is generally speaking (ideologically, not stylistically) the same everywhere. It is a utopian environment of consumption and selective perception (or perceptions, because after all, these change, oh! so many times during any century). Our cities are poorer and less well-ordered, but in structural direction, they are the same as western cities. Both there and here, urban art is either an ideological monument or a decoration that bolsters the concept of consumption.

At a time when society requires something ELSE in the environment – whether it be self-reflection, humor, irony, multiplicity of meaning – art arrives to satisfy the new demands. In the re-decade, when a certain political doctrine (i.e., one which enjoys the support of the majority of the people) takes hold, when democracy begins to flourish, there inevitably appears a counter-reaction that in western culture is known as the expression of critical spirit. As the prominent American art critic (and professor of antique philology!) Thomas McEvilley has written: “The investment of critical understanding in culture .. has been uninterrupted vigilance to ensure that no model of reality takes hold of our spirit to a sufficient extent that it appears as the only truth and becomes dogma.”⁴

The goal of the “Monument” exhibition, in other words, was to bring this OTHERNESS to the urban environment, if only for a while. The artists themselves have changed expressions of art and the movements of artistic processes, so the goal of the project under these circumstances was to express the hope that the process by which artistic works appear in the city might be influenced in the future.

Tā tad "Pieminekļa" mērķis bija kaut uz brīdi ieviest šo CITĀDĪBU pilsētas vidē. Paši mākslinieki ir mainījuši mākslas izpausmes un mākslas procesa virzību, un šajā gadījumā projekta mērķis saistījās ar cerību, ka var tikt ietekmēts process, kādi darbi nākotnē parādās pilsētā.

Projekta būtība un realizācija

Kuratora uzdevums te izpaudās kā stingru konceptuālu ietvaru ieviešana, kuri atvieglotu mērķu izpildi. Kopā ar izstādes darba grupu izvēlējamies tās vietas Rīgas pilsētas vidē, kur kādreiz ir atradušies gan padomju laika, gan agrāko laiku (piemēram, Ļeņina, Zaļkalna, Rolanda, Lielā Kristapa u.c.) pieminekļi. Tāpat tika rekomendētas tās vietas, kurās Rīgas stratēģiskajā attīstības plānā paredzēta kāda "dekoratīva skulptūra". Šīs vietas bija svarīgas tādēļ, ka tās ir viegli ieraugāmas un pazīstamas. Tas apstākļi, ka tur kādreiz ir atradušies vēsturiskie pieminekļi, pasvītro darbu islaicīgo nozīmi, jo bijušo skulptūru vietas it kā pasaka, ka nekas nav mūžīgs, arī ideologizēta māksla. Šīs vietas it kā aicina mākslinieku domāt par savu atbildību saistībā ar esošo varu.

Izsludinājām konkursu presē ar paskaidrojumu, ka realizēti tiks darbi, kas veidoti tieši šīm konkrētajām vietām, taču pieņemti tiek visi iesniegumi, ja vien mākslinieks spēj parādīt ne tikai darba ideju, bet arī tā tehnisko risinājumu. Visi iesniegtie projekti bez izņēmuma tika izstādīti Latvijas Fotogrāfijas muzejā. Tieši šie projekti kopumā veido izstādes ideju un nosaukumu – "Piemineklis". Tas ir piemineklis 20. gadsimta beigu Latvijas mākslinieku domāšanai. Piemineklis viņu ieinteresētībai vai neieinteresētībai savas galvaspilsētas vizuālajā liktenī, viņu spējai vai nespējai reaģēt uz konkrētas vietas izaicinājumu – vēsturi, arhitektonisko risinājumu, komunikācijas

The essence and the implementation of the project

The role of the curator in this instance was to create a stringent conceptual framework that would facilitate the fulfillment of the project's goals. A specially assembled working group chose those locations in the Riga urban environment where Soviet and earlier monuments (those to Lenin, Zalkalns, Roland, Big Kristaps, et. al.) had once stood. Locations which were listed in the Riga strategic development plan as a recommended site for "decorative sculpture" were also chosen. A key factor in choosing locations was to find sites that were easily viewed and recognized. The fact that there once stood historical monuments served to emphasize the transitory nature of such works. The location of a long-gone sculpture reminds us that nothing, including ideologized art, is eternal. Such locations inspire artists to think of their responsibility *vis-a-vis* contemporary authority.

The competition for the exhibition was announced in the press along with the explanation that the commission would choose works which were intended for the selected locations but that other proposals would be accepted, provided that the artist demonstrate not only the idea of the work, but also the technical method for its creation. Each and every one of the submitted proposals was exhibited at the Latvian Museum of Photography. Indeed, it is the proposals which, when taken as a whole, embody the idea and name of the exhibition "Monument". The proposals represent a monument to the late-20th century thinking of Latvian artists, a monument to their interest in the visual destiny of their capital city or the lack thereof, a monument to their ability or inability to react to the challenge of a specific location, its history, its architecture and its communicative flows. We hoped that proposals would be submitted that would be characterized by a high level of communication with the residents of Riga and a vivid and poetic

strāvām. Mēs cerējām rezultātā īstenot projektus, kurus raksturotu augsta komunikācijas pakāpe ar Rīgas iedzīvotājiem un spilgta poētiska ietilpība. Mēs realizējām vairāk darbu, nekā bijām sākotnēji iecerējuši – jo pretstatā pārsvarā neprofesionālajam darbu iesniegšanas veidam pašas darbu idejas bija ārkārtīgi pārlicinošas.

Kuratore aicināja izstādē ārpus konkursa piedalīties māksliniekus no zemēm, kuras vēstures gaitā ir ietekmējušas Rīgas likteni. Gadu simteņiem Rīga ir bijusi vācu pilsēta, tad to iekaroja zviedri un poļi, un tad ilgāku laiku tā atradās Krievijas impērijas sastāvā. Visi četri ārzemju mākslinieki uzreiz pieņēma kuratores uzaicinājumu.

Ja projektam būtu dāsnāks finansējums, tad saskaņā ar kuratores ieceri varētu būt vēl vairāk darbu. (Tagad tie bija 13 latviešu mākslinieku vai mākslinieku grupu projekti no iesniegtajiem 95.) Dažas vietas piesaistīja daudzu mākslinieku uzmanību, bet dabā katrā konkrētā vietā tika, protams, izveidots tikai viens darbs. Šāds vērienīgs pasākums Rīgā bija iespējams vairāku iemeslu dēļ. Izanalizējot daudzas ārzemēs notikušās izstādes, ir jāsecina, ka nevienā galvaspilsētā nekad nav notikusi izstāde, kur tiktu apgūtas tik centrālas un vēsturiski uzlādētas vietas ar tik apjomīgiem darbiem. Viens no objektīviem faktoriem, kas noteica izstādes iespēju, ir ideoloģiskais haoss valstī, kas, kā zināms, mākslām nebūt nekaitē, tieši otrādi – veicina tās, jo cenzūra ir minimāla. Lai arī Rīgas Domes kultūras komisija nebija sajūsmā par izstādi pilsētas vidē, izstādes rīkotāju argumenti izrādījās spēcīgāki. Otrs objektīvais faktors bija saistīts ar pirmo – izstādē netika izmantots neviens santīms no Latvijas nodokļu maksātāju naudas, līdz ar to atkrita argumenti par tautas līdzekļu nelietderīgu izšķiešanu. Tā bija galvenokārt Džordža Sorosa nauda plus Zviedru institūta un Gētes institūta nauda (šie institūti atbalstīja savu zemju māksliniekus). 13 izvēlēto latviešu projektu realizācijai paredzētā kopsumma bija tikai 16 000 dolāru, kas saskaņā

content. We chose more works than we had intended initially, because although the method by which proposals were submitted was quite unprofessional, the ideas represented in the proposals were by and large quite convincing.

The curator chose to go beyond the limitations of the competition and to invite the participation of artists from those countries which have influenced the destiny of Riga over the ages. For centuries this was a German city, then it was conquered by the Swedes and the Poles, and then for a long time it was part of the Russian Empire. Artists from all four countries accepted the curator's invitation.

It was merely a lack of financing that frustrated the curator in her hope to exhibit more works than proved possible. The exhibition included 13 works by Latvian artists or groups of artists (95 proposals were submitted). Some locations had drawn the attention of numerous artists, but only one work, of course, could be set up at any one location. The exhibition was certainly ambitious, and it was made possible in Riga for several reasons. Looking back at similar exhibitions which have been staged in other countries, one can conclude that never has there been an exhibition in any capital city which has placed such major works at locations which are so central and so historically loaded. One of the objective factors which facilitated the Riga exhibition was the fact that Latvia is still a country of considerable ideological chaos. Of course, such chaos does not hurt the arts. *Au contraire*, chaos serves art, because censorial limitations are few. The Cultural Committee of the Riga City Council was less than enamored of the idea of an exhibition in the urban environment, but the organizers displayed all of their talents of conviction and won the day.

The staging of the exhibition was also made easier by the simple fact that not a single santim of Latvian taxpayer money was used. This nullified any argument about the waste of national resources. It was the

ar starptautisko pieredzi ir ārkārtīgi neliels naudas daudzums. Iespēju paveikt šķietami neiespējamo noteica vairāki subjektīvi faktori. Vispirms tas bija latviešu mākslinieku augstais profesionālisms, spēja pašiem smagi un meistarīgi strādāt. Kārlis Alainis pats visu vasaru lodēja sava darba metāla korpusu, bet realizācijas beigu posmā ikviens mākslinieks ņēma aktīvu dalību sava darba tehniskajā izpildē (izņēmums – Sarmītes Māliņas darbu pilnībā realizēja firma *Maris Interior*). Tāpat mūsu māksliniekus raksturo lielas organizatoru spējas – to, ko laika un spēka trūkuma dēļ nevarēja paveikt izstādes darba grupa, izdarīja paši mākslinieki. Būtisks faktors bija arī izstādes sponsori, kuru ieguldījums pārsvarā izpaudās kā palīdzība ar tehniku un materiāliem – krāsām, kokmateriāliem, ģipsi u.c. Naudas sponsorējumi bija nelieli, taču tieši tie padarīja iespējamu jauku izstādes atklāšanu. Vēl būtisks subjektīvs faktors bija saskanīgā izstādes darba grupa. Pēdējās trīs dienas pirms izstādes atklāšanas Rīgas centrā vienlaicīgi strādāja daudzi ceļamkrāni un smagās mašīnas. Tie pacēla ar riteņiem augšup Tillberga lidmašīnu, uzstutēja vertikāli Blunava tramvaju, novietoja tām paredzētajās vietās Alainu un Boža kolonnas utt. 21. augustā plkst. 18 – oficiālajā izstādes atklāšanas brīdī – visi darbi bija gatavi. Tieši tādi, kādi tie bija iecerēti.

Izstādes realizācijas gaitā iznāca saskarties ar pārsteidzošu daudzumu labvēlīgi noskaņotu cilvēku no tā saucamām nehumanitārajām aprindām. Viņu attieksme bija ieinteresēta un pragmatiska – ja vajag, tad vajag, interesantas ir tās lietas! Šādus cilvēkus satikām Rīgas kanalizācijas pārvaldē un Valsts Mežu dienestā, Rīgas Tramvaju un trolejbusu parkā, Rīgas lidostā un citur, tie bija inženieri, strādnieki un priekšnieki. Ne jau visi bija sponsori, cits palīdzēja ar padomu, cits – organizatoriski. Tieši dominējošā labvēlīgā attieksme ļāva samierināties ar dažām naidīgām nostājām. Šī attieksme pārvērta mūsu ceļojumu pa Rīgas birokrātiskajiem gaitenīem paciešamu un

money of George Soros and the Swedish Institute and Goethe Institute (which supported the artists of their respective countries) that was accessed. The sum of money which was used to construct the 13 Latvian projects that were chosen was 16,000 dollars, which is a laughable sum by international standards. But the seemingly impossible was made possible by a series of subjective factors. First and foremost among these was the highly professional work of the Latvian artists, who proved their ability to do hard and masterful work. Kārlis Alainis, for example, spent the whole summer welding together the metal structure of his work. In the days before the exhibition, every one of the artists took an active part in setting up his or her work. The lone exception was the work of Sarmīte Māliņa, that was executed by the *Maris Interior* company.

Latvian artists are also characterized by their vast organizational abilities. They took care of that which the organizing group of the exhibition could not accomplish because of a lack of time or energy. Another essential element in the mix was the exhibition's many sponsors, who mostly invested equipment and materials such as paint, timber, plaster, etc. There were relatively few financial contributions, but a very pleasant exhibition unveiling was made possible by just that type of donation.

Another subjective factor that served the exhibition very well was the perfect working group which was involved in the process. In the three days before the opening, Riga hummed and buzzed with the work of cranes and trucks which upended Tillbergs' airplane, propped up Blunavs' tram car, put into place Alainis' and Božis' columns, etc. At 6:00 p.m. on August 21, which was the official unveiling moment of the exhibition, every one of the works was ready for viewing, and exactly in the manner which had been the intention of the artists.

The organizers of the exhibition came into contact with a surprising

bieži pat patīkamu. Tā lika secināt, ka Rīga ir dzīva, ļoti dzīva un atvērta – par spīti padomju laika pieredzei un tagadējo laiku smagajam ekonomiskajam stāvoklim.

Refleksija

Pārsteidzoši, ka neviens no plašā Latvijas mākslas zinātnieku pulka izstādi profesionāli neizvērtēja. Pilnīgi bez apskata presē palika visu konkursam iesniegto projektu izstāde Latvijas Fotogrāfijas muzejā. Tas, protams, daļēji izskaidrojams ar Latvijas preses ārkārtīgi antiintelektuālo ievirzi. Lai gan “Pieminēklis” presē tika minēts vairāk nekā 60 reizi, tie pārsvarā bija informējoši raksti vai arī tādi, kuri izstādes norises gaitā koncentrējās tikai uz vienu aspektu – kur kas atkal ir sapostīts. Latvijā refleksijai nav vietas tīri fiziski – nepastāv nedz profesionāls tēlotājam mākslai veltīts žurnāls, nedz – pēc laikraksta “Literatūra un Māksla” bankrota – kultūrai veltīts nedēļraksts.⁵ Dienas prese orientējas tikai uz informāciju vai uz sensāciju. Tie ārzemju viesi, kas apmeklēja izstādi, pat iedomāties nevarēja, cik īstenībā trūcīga ir mūsu valsts un cik liels uz šīs nabadzības fona ir mūsu mākslinieku entuziasms. Mūsu māksliniekiem pat sapņos nevar rādīties, ka par piedalīšanos šāda mēroga izstādē, kas prasa ilgu un pamatīgu fizisku un garīgu darbu, būtu jāpieprasa honorārs, – naudas vienkārši nav. Mākslinieki rada un kaut kā izdzīvo – viņi visi pelna kā dizaineri, pedagogi vai – labākajā gadījumā – kā scenogrāfi.

Pieteikumu konkursā piedalījās visu paaudžu latviešu mākslinieki – no Rīgas Lietišķās mākslas koledžas audzēkņiem un Latvijas Mākslas akadēmijas studentiem līdz pieredzējušiem tēlniekiem un instalāciju veidotājiem. Projektus iesniedza arī dizaineri, arhitekti, gleznotāji un grafiķi. Par to viņiem visiem – kopskaitā 65 cilvēkiem – liels paldies!

number of helpful individuals from the so-called non-humanitarian circles. Their attitude was interested and pragmatic: So you need this kind of show? Then you need it, and the things you're doing are interesting. We met these kinds of people at the Riga Canalization Board, the State Forestry Service, the Riga Tram and Trolley-Bus Park, the Riga Airport and elsewhere. They were engineers, workers and executives. Not all of them were sponsors. Some helped with advice, some helped with organizational details. This favorable attitude was precisely the ingredient which was needed to help us make peace with the few hostile individuals we encountered. Our travels through the hallways of Rigensian bureaucracy were tolerable and even pleasant at times. The attitude of those we encountered indicated that Riga is a city that is alive and open – very alive and open despite the experience of the Soviet era and the bitter economic situation of the present day.

Reflection

Would you believe that of all of the art historians who populate Latvia, not a single one chose to give a professional evaluation to the exhibition? The display of proposals at the Latvian Museum of Photography passed without any notice at all in the Latvian mass media. Of course, the fact that the country's press is distinctly anti-intellectual had much to do with this. The "Monument" exhibition was mentioned in the press more than 60 times, but mostly in informational pieces or in articles that dealt with a single aspect of the exhibition – which works were damaged and when. The absence of artistic reflection in Latvia is also a physical matter: there is no magazine devoted to professional art, nor is there a weekly newspaper devoted to culture, now that *Literatūra un Māksla* (Literature and Art) has gone bankrupt.⁵ The daily press focuses on information and sensation.



Gatis Blunavs. *Tramvajokoks*.

1995, instalācija.

Gatis Blunavs. *Tramtree*.

1995, installation.

Konkursam iesniegtie priekšlikumi ir tikpat dažādi, cik dažāda ir mūsdienu dzīve. Tie tik tiešām lielākoties ir projekti, kuri kalpo diskusijas ierosināšanai, kas tad ir mūsdienu pilsētas vide, kas ir māksla sabiedriskā telpā, kāda ir pie-minošā pieminēkļa loma mūsdienās. Šajos projektos redzamas pārdomas, kas ir pašreizējā vēsture un kas – nesenā vēsture. Daži projekti ir nodeva ieilgušās re-dekādes ideoloģizētajam garam, taču, ja šim procesam cauri iziet daļa mūsu tautas, kādēļ gan lai tam neiziet cauri arī daļa no mūsu mākslas. Veikt pasūtījumu mūsu laikos nav kauns, it sevišķi, ja apjēgta tiek nevis vispārināta saistoša vēsture, bet gan konkrētas vietas vēsture un perspektīvas. Caur šo apjēgšanu tiek definēta kopiena, tās “zemapziņas strāvas”, kuras racionalizētā (pārlietu ideoloģizētā) kultūra neizpauž. Stilistiski šie projekti sabalsojas ar daudzām līdzīgām parādībām aiz

Foreign guests who visited the exhibition could not imagine how impoverished our country is and how great was the enthusiasm of artists who exhibited upon the background of this poverty. Our artists would never dream of asking for money in return for their participation in an exhibition of this scope – an exhibition which requires extensive physical and spiritual labors. They know that there simply is no money. Artists in Latvia create and find some way to survive. Some work as designers, some as teachers, some as set designers.

Proposals for the exhibition were submitted by artists of all generations, beginning with students at the Riga College of Applied Art and the Latvian Academy of Art and ending with experienced sculptors and installation artists. Proposals were also submitted by designers, architects, painters and graphic artists. They were 65 in number, and we thank them all. A review of the styles and content of the exhibition is contained in that part of the catalogue which is devoted to all of the proposals that were submitted in the competition. They are just as varietous as is our contemporary life. Truly, most of the proposals serve to encourage discussion about such questions as – what is the contemporary urban environment? What is art in a social space? What is the role of a commemorative memorial in the present day? These proposals exhibit thinking about current and recent history. Some of them are a tithe to the ideologized spirit of the lasting re-decade, but if part of our population is passing through this process, then why should the same not be true of some of our artists? There is no shame in fulfilling an order these days, especially if it is based not in generalized history, but in the history and future of a specific location. This understanding defines the community, the subconscious currents that rationalized (overly ideologized) culture does not express. Stylistically, these proposals find harmony with many of the manifestations that can be seen beyond our country's borders.

mūsu zemes robežām.

“Piemineklis” ir uzcelts, Rīga nav gatava – tā rakstīja žurnāliste Ieva Raiskuma, kad izstāde uzsāka pati savu dzīvi Rīgas ielās, laukumos un parkos. Cerams, ka tā nekad nebūs “gatava”, ka, saglabājot savu mugurkaulu, tā vienmēr būs atvērta radošām pārmaiņām un jauniem strāvojumiem. Ar tādu domu veltu šo projektu manas dzimtās pilsētas drīzajai 800 gadu jubilejai.

¹ Izstāde “Piemineklis”, kuras oficiālais rīkotājs bija Sorosa Mūdienu mākslas centrs-Rīga, notika no 1995. gada 15. augusta līdz 15. septembrim. Izstādē piedalījās Kārlis Alainis, Gatis Blunavs, Ēriks Božis, Andris Breže, Andris Frīdbergs, Sarmīte Māliņa, Jānis Mitrēvics, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Oļegs Tillbergs, Aija Zariņa, Aigars Zemītis, Edgars Mucenieks, Dzintars Zilgalvis, Jānis Bērze, Dmitrijs Gutovs (Krievija), Roberts Rumass (Polija), Ulfs Rolofs (Zviedrija), Rafaels Reinsbergs (Vācija). Kuratore: Helēna Demakova.

² *Avotiņš, V.* Izrādās – mākslinieciskums // Neatkarīgā Cīņa.– 1995.– 20. apr.

³ *Brock, B.* Das einzige, was Menschen in Zukunft gemeinsam haben werden, sind Probleme // Die Re-Dekade.– München: Klinkhardt u. Biermann, 1990.– S. 11.

⁴ *McEvelley, T.* Kunst und Unbehagen: Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts.– München: Schimer-Mosel, 1993.– S. 14.

⁵ Šis rūgtās rindas tapa laikā, kad Latvijā tiešām nebija profesionālas kultūras un mākslas preses. 2002. gadā, kad iznāk šis krājums, kultūras un mākslas periodikas klāsts ir kļuvis ļoti iespaidīgs.

The "Monument" has been erected, but Riga is not ready yet – such were the words of journalist Ieva Raiskuma when the exhibition had taken on life in the streets, squares and parks of the City of Riga. May Riga never be ready. May Riga hold on to its backbone but still always be open to creative change and new currents. It is with this hope that I dedicate this project to the upcoming 800th anniversary of the city of my birth.

¹ The "Monument" exhibition that was organised by the Soros Center for Contemporary Arts–Riga took place in Riga from 15 August to 15 September 1995. Participants: Kārlis Alainis, Gatis Blunavs, Ēriks Božis, Andris Breže, Andris Frīdbergs, Sarmīte Māliņa, Jānis Mitrēvics, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Oļegs Tillbergs, Aija Zariņa, Aigars Zemītis, Edgars Mucenijs, Dzintars Zilgalvis, Jānis Bērze, Dmitry Gutov (Russia), Robert Rumas (Poland), Ulf Rollof (Sweden), Raffael Rheinsberg (Germany). Curator Helēna Demakova.

² *Avotiņš, V.* Izrādās – mākslinieciškums // Neatkarīgā Cīņa.– Rīga, 1995.– 20 April.

³ *Brock, B.* Das einzige, was Menschen in Zukunft gemeinsam haben werden, sind Probleme // Die Re-Dekade.– München: Klinkhardt u. Biermann, 1990.– S. 11.

⁴ *McEvelley, T.* Kunst und Unbehagen: Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts.– München: Schirmer-Mosel, 1993.– S. 14.

⁵ These bitter words were written at the time when there was no professional culture and art press in Latvia. In 2002 when this collection of writings is issued the number of periodicals dealing with culture and art questions is really considerable.

Ābolu raža *jeb*

Māksla Latvijā no 1945. līdz 1995. gadam starp personīgo un ideoloģisko laiku *

Padomju ābols un Sezana ābols

1948. gadā, apspriežot Padomju Latvijas mākslinieku darbus Latviešu un krievu mākslas muzejā, rakstnieks Meinharads Rudzītis sacīja: “Var gleznot ābolu, bet tam jābūt padomju ābolam.”¹

Tajā pašā laikā un arī turpmākajās desmitgadēs Latvijas provinces pilsētiņā Tukumā mākslinieks Leonīds Āriņš nodevās telpas izvērtēšanai caur krāsu, t.i., viņš darbojās “Sezana absolūtās glezniecības”² paradigmā. Pārfrāzējot varētu teikt, ka viņu neinteresēja padomju ābols, bet gan “Sezana ābols”.

Pirmās pēckara desmitgades (40.–60. gadi) bija ne vien traģisks, bet arī dīvains laiks. Tad tēlotājmākslā paralēli pastāvēja gan izteiktais ideoloģiskā diktāta ieviestais sociālistiskā reālisma kanons, gan pirmskara klasiskā modernisma tradīciju atskaņas.

1944. gadā Latvijas mākslas dzīves kopainā notika straujas pārmaiņas. Pamati tām tika likti jau 1940. gadā, kad neatkarīgo valsti okupēja padomju karaspēks un tā tika pievienota Padomju Savienībai. Jau tolaik ar LPSR Tautas Komisāru Padomes rīkojumu tika izveidota Mākslas lietu pārvalde, kuras vadībā atradās nebūt ne viduvēji mākslinieki. Un jau 1941. gada janvārī Mākslas lietu pārvalde no Maskavas saņem sarakstu ar 120 tēmām, kurām būtu jāpievēršas padomju māksliniekam, to skaitā “tēma Nr. 28. 1905. gada revolūcija

* Pirmpublicējums angļu valodā katalogā *Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996* (Varšava: Mūsdienu mākslas galerija *Zachęta*, 1996, 10.–20. lpp.).

The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995 Between Personal and Ideological Time*

The Soviet Apple and the Cézanne Apple

In 1948 when discussing the works of Latvian artists in the Museum of Latvian and Russian Art, the writer Meinharads Rudzītis said: "One may paint an apple, but it must be a Soviet apple."¹ At the same time and for future decades, in the Latvian provincial town of Tukums, the artist Leonīds Āriņš had devoted himself to evaluating space through colour, i.e., he worked within the paradigm of "Cézanne's absolute painting".² To paraphrase, one could say that his interest was not in the Soviet apple, but rather in the "Cézanne's apple".

The first post-war decades (1940s–1960s) were not just a tragic, but also a strange time. Then, in the fine arts, there existed the pronounced, ideologically dictated canon of Socialist Realism in parallel with the echoes of the pre-war traditions of classical modernism.

1944 saw rapid changes in the overall view of Latvian art. The foundations of these had already been laid in 1940 when the independent state was occupied by Soviet armed forces and subsequently incorporated into the Soviet Union. An order from the Latvian SSR Soviet of People's Commissars had already established the Administration of Art Affairs whose management included by no means average artists. By January 1941 the Administration received a list of 120 themes to which the Soviet artist should direct his attention,

* First published in the catalogue *Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996* (Warsaw: The Zachęta Gallery of Contemporary Art, 1996, P. 10–20).



Leo Svemps. *Klusā daba*.
1954, audekls, eļļa, 70 x 100
cm, privātpašums.

Leo Svemps. *Still Life*. 1954,
oil on canvas, 70 x 100 cm,
private collection.

Krievijā. Mītiņš. Orators pacelts uz strādnieku rokām. Sarkani karogi; vai tēma Nr. 120. VK(b)P CK Politbirojs. Politbiroja locekļi apskata lielu jaunceltni.”³

Karš un Latvijas okupācija – šoreiz ar fašistiskās Vācijas karaspēku – vēl vairāk satricināja personīgā laika plūdumu. Daļa mākslinieku pielāgojās atkal jaunajai situācijai, t.i. – viņu dzīvesveidu raksturoja izteikts eskeipisms. Nedaudzi no māksliniekiem karoja katrs savā frontes pusē, daži devās uz Padomju Krieviju. Lielākās pārmaiņas iestājās ar padomju karaspēka atkalienākšanu. Tā tuvošanos ievadīja daudzu nozīmīgu mākslinieku emigrācija uz Rietumiem (piemēram, Vilhelms Purvītis, Ludolfs Liberts, Valdemārs Tone, Augusts Annuss u.c.). Savukārt Latvijā no padomju impērijas ieradās samērā liels skaits krievu un citu tautību mākslinieku.

Vai tūlītēju padomju sistēmas ieviešanu, t.i., vispārējo centralizēto vadību no Komunistiskās partijas Centrālās komitejas puses, un piederību Mākslinieku savienībai kā obligātu priekšnosacījumu izstāžu darbībai visi mākslinieki uztvēra kā traģēdiju? Dīzin vai, jo pēkšņi māksliniekam tika **garantēta materiālā eksistence**. Buržuāziskās Latvijas laikā vecmeistara profesora Vilhelma Purviša paustā pārlicība, ka māksliniekam līdzās radošam darbam ir jānodrošinās arī ar maizes darbu, jaunajos apstākļos izrādījās lieka... ja vien

including "Theme No. 28: The 1905 revolution in Russia. A rally. The orator is held high on the workers' hands. Red flags"; or "Theme No. 120: The RK(b)P CC Politburo inspects a large new construction".³

War and the occupation of Latvia – this time by the forces of fascist Germany – disrupted the flow of personal time even more. Some artists adapted again to the new situation, i.e., their lifestyles were dominated by a pronounced escapism. A few artists went to war, each on his chosen front, others were forced into hiding from the Germans and yet others left for Soviet Russia. The biggest changes, however, came with the Soviet re-occupation. The advancing Soviet forces led many eminent artists to flee to the West (for example Vilhelms Purvītis, Ludolfs Liberts, Valdemārs Tone, Augusts Annuss and others). On the other hand a relatively large number of artists of Russian and other nationalities arrived from the Soviet empire.

The introduction of the Soviet system was immediate. Power was now in the hands of the Central Committee of the CPSU and membership of the Artists' Union was a prerequisite of exhibition work. The question is, did all artists regard this as a tragedy? Undoubtedly not, because the artist was suddenly given a **guaranteed material existence**. The espoused conviction of bourgeois Latvia's old master, Prof. Vilhelms Purvītis, that an artist should, alongside his creative work, find security in a "normal occupation" seemed redundant in the new order if, of course, he went along with the ruling directives. And those that did go along formed the majority. The cultural weekly *Literatūra un Māksla* (Literature and Art) in 1947 published a survey of artists' **planned works** (!) Here we see that the cream of Latvian art has planned to paint the leading workers of a sock factory (Aleksandra Beļcova), Maxim Gorky at the Riga seaside (Eduards Kalniņš), portraits of political workers (Oto Skulme), a sculptural portrait of Stalin (Teodors Zaļkalns) or a female gymnast (Kārlis Zemdega).

mākslinieks iekļāvās vadošajās direktīvās. Un to, kuri iekļāvās, bija vairums. 1947. gadā kultūras nedēļrakstā "Literatūra un Māksla" varam izlasīt pārskatu par mākslinieku **darba plāniem (!)**. Lūk, bijušais Latvijas mākslinieku zieds, kas nu plānojis gleznot zeķu fabrikas trieciennieces (Aleksandra Beļcova), Maksimu Gorkiju Rīgas jūrmalā (Eduards Kalniņš), politisko darbinieku portretus (Oto Skulme), tēlniecības formās atveidot Staļina portretu (Teodors Zaļkalns), fizikultūrieti (Kārlis Zemdega) u.c.

Rusifikācija, kas kā nenovēršams slogs uzgūlās "brālīgajām padomju republikām", gāja rokrokā ar jaunajiem ideoloģiskajiem murgiem un jauno sociālistisko kārtību, no kuras vismaz Baltijas valstis bija pasargātas 20. un 30. gados. Pat Mākslinieku savienības valdes sēdes bieži tika protokolētas krieviski, savukārt vēl šodien daudzas Mākslinieku savienības mākslas darbu kolekcijas inventāra vienības ir saglabājušās no "tiem laikiem" krievu valodā. Propagandēta tika "krievu tautas progresīvā māksla"⁴.

Tā tad pārmaiņas skāra visu mākslinieka publisko eksistenci. Ja viņš gribēja izstādīties, tad viņam bija jāklūst par Mākslinieku savienības biedru. Tās vadība, kura bija pakļauta Komunistiskās partijas Centrālajai komitejai, nemitīgi kontrolēja savu biedru "pareizību". Savukārt Mākslinieku savienībai pakļautā ražotne – Mākslas fonds, kas bija PSRS Mākslas fonda sastāvdaļa, regulāri iepirka darbus no izstādēm. Kultūras ministrija toties ik gadu pēc mākslinieku skicēm slēdza milzīgu skaitu līgumdarbu, un šie surogāti piepildīja Valsts Mākslas muzeja fondus. Liela daļa iepriekšējo dekadžu Latvijas mākslas vērtību kā kaitīgas, t.i., "buržuāziski nacionālistiskas", tika ievietotas tā saucamajos specfondos, kuros iekšā tikt varēja tikai ar īpašām atļaujām. Pats par sevi saprotams, ka skatītājam šos mākslas darbus aplūkot nebija iespējams. Apskatei, t.i., pastāvīgajā ekspozīcijā un izstāžu praksē, šie darbi parādījās tikai 80. gadu beigās. Arhīvos ir



Oto Skulme. *Leņins ar latviešu strēlniekiem Kremļi 1918. gada 1. maijā*. 1957, audekls, eļļa, 160 x 195 cm. Valsts Mākslas muzeja kolekcija, AG-2292.

Oto Skulme. *Lenin with Latvian Riflemen in the Kremlin, May 1, 1918*. 1957, oil on canvas, 160 x 195 cm. Collection of the State Museum of Art, AG-2292.

Russification, like a millstone, had beset the “fraternal Soviet republics” and went hand in hand with the new ideological nightmares of the new socialist order. The Baltic states had at least been spared during the 1920s and 1930s. Now, even the minutes of the Artists’ Union executive meetings were often in Russian. Likewise, many of the preserved inventories of Artists’ Union collections of “those days” are in Russian. The “progressive art of the Russian people” was propagandised.⁴

Thus the changes affected the whole of the artist’s public existence. If one wanted to exhibit, one had to become a member of the Artists’

saglabājusies liecība pat par dažu "īpaši kaitīgu" darbu fizisku iznīcināšanu.⁵

40. gadu beigās un 50. gadu sākumā Mākslinieku savienībā notika pārreģistrēšanās, kas būtībā bija "tīrīšana". Presē oficiālie kritiķi pauda, ka pastāv "ļoti nelāga parādība .. tas ir darbs pie "diviem molbertiem". Tas novērojams arī jaunatnes vidū, ka vienu darbu glezno, izpildot valsts pasūtījumu, it kā ievērojot sociālistiskā reālisma prasību, bet otru darbu veic formālisma virzienā ar citām metodēm, ar vecām metodēm, kādas mākslinieki lietoja savā darbā pirms divdesmit gadiem. Bieži vien mākslinieki saka, ka tā esot "mākslas virtuve", taču es bīstos, ka tas ir saistīts ar cilvēka pārliecību, un proti, "ka formālisms rīt būs māksla". Ja tas tā ir, tad tā jau ir buržuāziski nacionālistiska tendence, ko grib saglabāt padomju sabiedrībā."⁶

No Mākslinieku savienības toreiz izslēdza 50 cilvēkus, vēl 21 pārcēla kandidātos, bet no darba Mākslas akadēmijā tika atlaisti ievērojami mākslinieki. Par "lētu formālistu" tika nodēvēts kubisma un fovisma tradīcijas turpinošais, savulaik Parīzē skolotais gleznotājs Rūdolfs Pinnis (1902–1992), eleganto metaforu meistars akvarelists Kurts Fridrihsons (1911–1991),⁷ ekspresionisma garā gleznojošais ainavists Ansis Artums (1908–1997), vēlākais abstrakcionists Oļģerts Jaunarājs (1907),⁸ ekspresionistiskais figurālists, taču ar Polloka piesitienu jeb pilinājumiem strādājošais Jānis Pauļuks (1906–1984)⁹ un citi. Gadskaitļi aiz šiem uzvārdiem šē minēti apzināti. Viņi dzīvoja vai vēl turpina dzīvot garu mūžu, šie klasiskā modernisma glezniecības tradīciju turpinātāji. Kāds no viņiem šad un tad paskaļi buntojās, cits cieta no izstāžu aizliegumiem, bet Kurts Fridrihsons par aizraušanos ar franču kultūru un piederību neformālai, tā dēvētai franču grupai atradās ieslodzījumā Sibīrijā no 1951. līdz 1956. gadam. Taču visi šie meistari un viņiem līdzīgie, lai arī ar saviem darbiem veidoja sasaisti ar gadsimta pirmās puses avangarda strāvojumiem un turpināja gleznot

Union and its executive, which was subordinate to the Communist Party Central Committee diligently controlled its members' "correctness". The Arts Fund, itself subordinate to the Artists' Union but a constituent of the USSR Arts Fund, regularly bought works from exhibitions. Ministry of Culture annually signed huge numbers of contracts to buy works based on artists' sketches and these surrogates filled the collections of state art museums. A large part of the previous decades' artistic wealth was considered to be harmful, i.e., bourgeois nationalist and was stored in special collections. Access to these was only by special permission and, of course, the ordinary viewer had no chance of examining the works therein. Only towards the end of the 1980s did these works appear either on permanent display or in exhibitions. There is archived evidence of the physical destruction of several "especially dangerous" works.⁵

The late 1940s and early 1950s saw re-registration in the Artists' Union – a purge in effect. The official line in the press was that there existed "an unwelcome phenomenon .. that is work at "two easels". This can also be observed in the youth. They paint one state commission, as if fulfilling the demands of Socialist Realism but another work follows the direction of formalism with its different methods, old methods which artists were using twenty years ago. Often, artists will tell you it is an "arts kitchen"; I, on the other hand, think that it is a conviction that "tomorrow's art is formalism". If that is the case then they are trying to preserve a bourgeois nationalist tendency in a Soviet society".⁶

At that time the Artists' Union expelled 50 members, a further 21 were demoted to candidate status and prominent artists were sacked from their positions at the Art Academy. "Cheap formalist" was the label given to the likes of the painter Rūdolfs Pinnis (1902–1992), who at one time had trained in Paris and now carried on the traditions of Cubism

pēc saviem ieskatiem, tomēr pēc iespējas centās iekļauties parastajā izstāžu praksē un oficiālajā mākslinieku organizācijā.

Pirmās pēckara dekādes ir jāvērtē visai diferencēti, jo to viennozīmīgais, vispārinošais skatījums ir radījis daudzus grūti leģitimējamus mītus. Dabiski, ka attiecībā uz trim Baltijas valstīm, kuras bija izbaudījušas klasiskā modernisma periodu, nevar runāt par sociālistiskā reālisma stilistisko diktātu. Pat Latvijas 30. gadu salonisma ietekme mazināja padomju valsts vēlino 30. gadu oficiālā stila spiedienu. Tas būtībā bija krievu 19. gadsimta peredvižņiku tradīciju turpinājums ar heroizēti un ideoloģizēti alegorisku saturu. No otras puses, it kā pretstats bieži pieņemtajiem stereotipiem Rietumos pēdējos gados pašu mājās tiek proponēts uzskats, ka kultūra un māksla ir bijušas **apzinātas pretestības** sfēras. Ka ikviens, ar nelieliem izņēmumiem, tajās darbojies nācijai un taisnības saglabāšanas labā. Dabiski, ka arī šāds viedoklis ir mitoloģizēšana, ko virza pašattaisnošanās. Mākslinieku vidē pastāvēja ļoti smalkas gradācijas, kuru izgaismošanai vēl nav veltīta neviena monogrāfija.

Skaidrs ir tas, ka tā mākslas vērtību masa, uz kuras atsperoties valstī tiek veidots mīts par ārkārtīgi izcilo Latvijas glezniecības skolu, ir iepriekš minēto (J. Pauļuks, R. Pinnis u.c.) un viņiem līdzīgo pēckara meistarū darinājumi, kuriem sekotāji rodami līdz pat šai baltai dienai. Tie ir tāpat zināmā stilistikā atražojoshi gleznotāji, ar individuālu paleti un temperamentu, kuru darbi bija aplūkojami oficiālajā izstāžu praksē. Pēc Staļina nāves, īpaši 60. gadu "atkusnī", presē pat bija veltītas daudzas slavinošas kritikas tiem māksliniekiem, kuru darbos bija jaušami ekspresionistiski un fovistiski elementi. Par nonkonformistiem viņi nekādi nav nosaucami, viņi vienkārši gleznoja, viņu darbus arī iepirka, viņi nenodarbojās ar murgainās mācības atgremošanu kā izteikti karjeristi, kas daudzkārtīgi centās pateikt, ka "literatūras un mākslas attīstības ceļi norādīti mūsu partijas Programmā"¹⁰.

and Fauvism; the water colour-painter and elegant master of the metaphor Kurts Fridrihsons (1911–1991);⁷ the expressionist landscape artist Ansis Artums (1908–1997); Oļģerts Jaunarājs (1907) who would later become an abstract painter;⁸ the expressionist figuralist, who worked with a Pollock touch and a drip technique, Jānis Pauļuks (1906–1984)⁹ and others. The dates behind the names are significant in that these artists, who carried on the painting tradition of classical modernism, lived or are still living a long life. Some of them would, from time to time, rebel too noticeably and would be denied exhibitions, but Kurts Fridrihsons found himself in Siberian prison camp from 1951–1956 because of his passion for French culture and his membership of the informal, so called French Group. However, all these masters and other similarly, whose creativity was tied to the avant-garde currents of the first half of the century and who carried on painting in their own styles, nevertheless strove for a place in the ordinary exhibition process and membership of the official artists' organisation.

One has to be extremely differential when evaluating the immediate post-war decades because their unequivocal and generalised interpretation has created many myths that are, in fact, hard to substantiate. Naturally, in relation to the Baltic States, which had enjoyed a period of classical modernism, we cannot talk about an unequivocal stylistic dictate of Socialist Realism. Even the influence of salonism in the Latvia of the 30's reduced the pressure of the official style of the Soviet state of the late 1940s. This, in effect, was a continuation of the Russian 19th century *peredvizhniki* tradition with a heroified and ideologically allegorical content. Another view that emerged in the 1990s in Latvia, seemingly in contrast with Western held stereotypes, is that culture and art in Soviet times were spheres of **conscious protest** and that all who participated, with few exceptions, did so in the cause of truth and the nation. Of course this view is



Leonīds Āriņš. *Meitene ar balodi*. 1950, audekls, eļļa, 47 x 46 cm, privātpašums.

Leonīds Āriņš. *Girl with a Dove*. 1950, oil on canvas, 47 x 46 cm, private collection.

Interesanti, ka šajā murgainībā bija iesaistītas ne tikai izteiktas viduvējības, bet arī vairāki izcili koloristi. Lūk, vēl šodien varam vērot Sezana ābola atblāzmas – lai arī vienkāršotas un jutekliskas – 1953. gada darbā, ko gleznojis Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, Latvijas Mākslinieku savienības priekšsēdētājs Leo Svemps. Vienlaicīgi tālaika presē varam lasīt tos frāžu virknējumus, kurus viņam nolasišanai sagatavoja attiecīgie ideologi, to starpā, ka “jāattēlo ainavās padomju cilvēka pārveidotā daba”¹¹. Pats mākslinieks, ieņemdamus dažādus amatus (gan ar pārtraukumiem 50. gados) un saņemdamus dažādus goda nosaukumus, bija izmanījies nekad neuzgleznot nevienu ideoloģizētu darbu, vien ekspresīvas ainavas, klusās dabas, paretam kādu portretu. Dabiski, ka līdzās bija īstenie socreālisti arī pēc formas. Zīmīgi, ka vismazāk problēmu iekārtu maiņa sagādāja izteikti akadēmiskas ievirzes gleznotājiem. Tādi

nothing less than myth creation driven by the need for self-justification. Between the artists of the day there were some very fine gradations whose exposure has, to date, not merited a single monograph.

Of the following there can be no doubt: the majority of works of artistic merit, on whose base the myth of an exceptionally distinguished Latvian school of painting rests, belongs to the above mentioned (Jānis Pauļuks, Rūdolfs Pinnis, et al.) and their contemporaries. They were, then, painters who worked in a certain, recognised style, with their own palette and temperament and whose oeuvre was officially exhibited. To this day new followers are being moulded.

After Stalin's death and especially during the "thaw" of the 1960s, the press carried numerous reviews praising those artists whose work contained perceivable Expressionist and Fauvist elements. In no sense were they non-conformists. They simply painted and their work was bought. They were not bent on regurgitating the taught nightmares as were the careerists, whose motto was "The path of literary and artistic development are laid out in the Party Programme".¹⁰

It is interesting to note that, in this nightmarish world, one found not only distinguished mediocrities, but also some fine colourists. To this day we can still view the afterglow of Cézanne's apple, albeit in a simplified and more sensual form, in the 1954 work by the Latvian Soviet Socialist Republic Honoured Artist, Chairman of the Latvian Soviet Artists' Union, Leo Svemps. Concurrently, we can read in the press of the day, the strings of well worn phrases churned out by the ideologues and given to him to deliver. Amongst them the likes of "In landscapes one should portray nature as changed by Soviet man".¹¹ The artist himself held several positions (with breaks in the 1950s) and was bestowed with various honours. He did, however, manage to avoid painting a single ideological work, just expressive landscapes, still lifes, and the occasional portrait. Alongside there were, naturally, true

“akadēmiķi” kā Latvijas Mākslas akadēmijas profesors J.R. Tillbergs gleznoja parādes portretus gan 30. gados, autoritārā Ulmaņa režīma laikā, gan arī pēc 1945. gada, abās iekārtās būdams iecienīts galma mākslinieks. Diezin vai viņš būtu laimīgs, uzzinot, ka apmēram desmit gadus pēc viņa nāves viņa mazmeita apprecēja topošu mākslinieku Oļegu Ozoliņu. Tas pieņēma sievas uzvārdu, kļūstot par Oļegu Tillbergu un tādējādi – par latviešu 80. un 90. gadu mākslas redzamāko *enfant terrible*, kurš rīkoja provocējošas performances un instalāciju izstādes.

Taču, atgriežoties pie pirmajām pēckara dekādēm, jāteic, ka līdzās oficiālajiem un pusoficiālajiem māksliniekiem dzīvoja un strādāja meistari, kuri savulaik, 40. gados vai 50. gadu sākumā, netika uzņemti vai bija izslēgti no Mākslinieku savienības. Un līdz pat 60. gadu beigām viņiem pat prātā nenāca saistīties ar šo oficiālo struktūru. Savās dienasgrāmatās viens no viņiem un viens no mūsu izstādes dalībniekiem Leonīds Āriņš vēlāk raksta: “Tomēr palaimējies jau ir – nav manā vārdā nosaukta ne iela, ne muzejs, neesmu ne nopelniem bagātais, ne tautas mākslinieks.”¹²

Arī otrs tālaika vienpatnis un mūsu izstādes dalībnieks Georgs Šenbergs, kura māksla arī tā īsti top izvērtēta kopš 80. gadu beigām, nekad nav nodarbojies ar visminimālāko pašcenzūru. Vientuļnieku dzīve šos nebūt ne izteikti konceptuāli ievirzītas mākslas adeptus ir noskaņojusi uz dziļākiem meklējumiem pašā glezniecībā. Šo mākslinieku koloristiskie risinājumi, turpinot 20. un 30. gadu aizsākumus, papildina žestu ar stingru analītisku izpēti. Tādējādi, līdzīgi kā paralēlās kustībās 40. un 50. gados Rietumu pasaulē, tika ieviesti konceptuāli momenti šķietami subjektīvajā gleznas plāknē.

Īsts atklājums 80. gadu otrajā pusē bija Zentas Loginas (1908–1983) pirmā, turklāt pēcnāves, personālizstāde. Līdz šim viņa bija zināma kā tekstilmāksliniece, bet te pēkšņi pār nesagatavoto

socialist realists both in form and content. It is noticeable that the ones who had least problems with changes of political system were the academic painters. "Academics", such as the Latvian Art Academy professor Jānis Roberts Tillbergs painted parade portraits in the 1930s, during Ulmanis' authoritarian presidency, and also after 1945 being an acceptable court painter under both regimes. We don't know how pleased he would have been to learn that, some ten years after his death, his granddaughter married the budding artist Oļegs Ozoliņš. He adopted his wife's maiden name and as Oļegs Tillbergs, the organiser of provocative performances and installations, became the most visible *enfant terrible* of Latvian art in the 1980s and 1990s.

Returning though to the first post-war decades it must be mentioned that, alongside the official and semi-official artists there lived and worked other masters who were either refused membership or even expelled from the Artists' Union in the 1940s and early 1950s. Even up to the 1960s it hadn't crossed their minds to become involved with the official structures. One of them, Leonīds Āriņš, whose works are also exhibited here, was to write in his diary: "I've been lucky really. There's no street or museum named after me and I'm neither a "highly honoured" nor a "people's artist"". ¹²

Another lone individual of the time (also in this exhibition) is Georgs Šenbergs who never exercised even the minimum of self-censorship. Only in the 1980s do we see an appraisal of his work. The life of these not particularly conceptual adepts led them to more profound searches within painting itself. Their colouristic renditions, continuing from the origins of the 1920s and 1930s, complement the gesture with strictly analytical research. Just as in the parallel Western movements of the 1940s and 1950s we see the introduction of conceptual moments in the seemingly subjective plane of the painting.

A true revelation was Zenta Logina's (1908–1983) first solo

skatītāju gāzās gūzma ar izteikti abstraktā ekspresionisma garā veidotiem darbiem. Vēl šodien lielākā daļa (pat mākslās izglītotu) cilvēku Latvijā mākslinieces vārdu nav dzirdējuši, un viņas iekļaušana mūsu izstādē var šķist īsts pārsteigums. Loginas personīgais laiks bija absolūts. Darbs mākslā diendienā tikai sev. Kādēļ gan pensijas vecuma cilvēks pēkšņi, kā tagad atklājies, 60. gadu vidū sācis gleznot abstrakcijas, skaidri zinot, ka tās izstādīt nebūs iespējams? Jāatceras, ka 60. gadu vidū nedaudz tika kļiedēts informācijas vakuums, ko radīja “dzelzs priekšgars”. Ienāca vismaz citu sociālistisko valstu mākslas prese, kas bija nesalīdzināmi brīvāka par padomju žurnāliem. Varētu teikt, ka poļu mākslas izdevuma *Projekt* loma noteiktā 60. un 70. gadu Latvijas mākslinieku vidē bija milzīga. Taču daudzi šos žurnālus vienkārši aplūkoja un iekrāja būtībā nevajadzīgu informāciju. Bet tādi mākslinieki kā Zenta Logina abstraktā ekspresionisma iespējas nopietni izvērtēja ar savu talanta spēku un, izmantojot tā diapazonu, risināja sev būtiskus gleznieciskus uzdevumus.

60. gadi bija tas laiks, kad dažiem Latvijas cilvēkiem uz īsu brīdi pavērās iespēja ceļot uz Rietumiem. Līdz ar to ar ārzemēs gūto pieredzi – abstrakcionisma un popārta apguvi Anglijā – jau tolaik vietējos apstākļos izveidojās tik neparasts glezniecisks rokraksts kā Lidijai Auzai. Tajā abstrahēta figurālisma “vēsumu” papildināja ārkārtīgi temperamentīgs un drosmīgs faktūru klājums.

Uz ārzemēm bija iespēja doties arī vienam no oficiozākajiem valsts mākslas teorētiķiem, māksliniekiem un funkcionāriem Ojāram Ābolam. Viņa liktenis ir tipisks piemērs, kā **padomju ābols** izmantoja iespēju kļūt par Ābolu. Cilvēks, kurš bija gleznojis neiedomājamu skaitu padomju murgu simbolu un ilgstoši rakstījis visdogmatiskākos “formālismu” apkarojošos rakstus, sāka gleznot metaforiski abstrakti, censties adekvāti analizēt mākslas procesus Latvijā un vēlākos gados

exhibition in the late 1980s, which, sadly, came only after her death. Until then she was known as a textile artist, but suddenly the unprepared viewer was confronted by a torrent of Abstract Expressionism. Most of Latvia (even those with an art education) has still not heard of the artist's name and her inclusion in our exhibition will come as a surprise to many. Logina's personal time was absolute. Her work in art, day in day out, was only for herself. Why would a person of pensionable age, suddenly, as we now know, begin to paint abstracts in the mid-sixties knowing that they would never be shown?

In the mid 1960s, we should remember, the vacuum in information created by the iron curtain was leaking. Art literature, if only from the other socialist countries, was creeping in and this was decidedly more liberal than the available Soviet material. It may be said that the Polish magazine *Projekt* had considerable significance in the 1960s and 1970s for certain circles in Latvian art. However, many of these magazines, though carefully read, simply became sources for the accumulation of useless information. On the other hand, artists like Zenta Logina used the power of her talent to assess seriously the possibilities of Abstract Expressionism and, using its wide range, to tackle the painting tasks she saw as essential.

During the 1960s some Latvians were given the opportunity to travel to the West. This Western experience combined with an insight into Abstractionism and Pop Art began to be reflected in Latvia despite the prevailing conditions. It gave us the very unusual pictorial signature of Lidija Auza. The abstracted "coolness" of its figuralism was complemented by an exceptionally temperamental and courageous textural covering.

One of the state's most officious art theoreticians and functionaries Ojārs Ābols was also given the chance to travel abroad and his fate is a typical example of how a **Soviet apple** exploits the opportunity to

sniegt informāciju par norisēm Rietumos.

Kā jau minējām, pēckara mākslas vēsture vēl nav uzrakstīta, tādēļ to arī nav iespējams pārrakstīt. Tas, kas ir bijis – daudzi padomju “mākslas teorētiķu” sarakstīti albumu ievadi, rakstu krājumu nodaļas un avižu raksti. (Nevienas visaptverošas monogrāfijas par mākslas



Boriss Bērziņš. *Kuiļa galva*.

1983, kartons, eļļa, 64 x 98
cm, Latvijas Mākslinieku
savienības kolekcija, MF-5234.

Boriss Bērziņš. *Boar's Head*.

1983, oil on cardboard, 64 x
98 cm. Collection of the Artists'
Union of Latvia, MF-5234.

situāciju kopumā!) Neba jau viss uzrakstītais ir nepatiess un netalantīgs, vienkārši neskaitāmās rakstu drumslas sabalsojās ar oficiālo hierarhiju. Kvalitātes mērs, kādu to esam sev uzstādījuši šajā izstādē – lai mākslinieka darbs būtu “konvertējama vērtība”, iepriekšējās dekādēs izpalika. Tādēļ še atļaujamies vien pieminēt vienā teikumā, ka 60. gados padomju Latvijā oficiālie kritiķi pasludināja jauna, tā saucamā skarbā stila ienākšanu mākslā. Šie nebūt ne skarbie gleznotāji veidoja režimam paklausīgu un izdevīgu, figurāli un ekspresīvi tematisku glezniecību. Tās koloristiskais un kompozicionālais risinājums tomēr atšķiras no dogmatiskā sociālistiskā reālisma kanona. Šāda nebūt ne bez savām kvalitātēm eksistējoša glezniecība bija attaisnojums jaunas oficiālās mākslinieku elites veidošanai. Tā bija krietni padevīgāka un kanoniskāka par tiem vecmeistariem (J. Pauļuks, R. Pinnis, L. Svemps, K. Ubāns u.c.), kuru daiļrade vai mācību process aizsākās 20. un 30. gados, Latvijas brīvvalsts laikā.

become just an Apple. This person, who had for years painted countless symbols of the Soviet nightmare and written the most dogmatic and anti-formalist drivel, began to paint metaphorically abstract pieces, attempted, quite adequately, to analyse the art processes in Latvia and, in later years, to review developments in the West.

As previously mentioned, a history of post-war Latvian art has yet to be written and therefore it cannot be rewritten. What there is consists of prefaces to albums of reproductions, chapters in various volumes consisting of different essays and press articles written by many Soviet "art theoreticians", i.e., not a single comprehensive monograph on the situation of art as a whole. This is not to say that all that has been written is talentless and untrue. It is simply that these countless literary crumbs all toe the official line. The measure of quality we have adopted in this exhibition, the "convertible value" of the artist's work, was absent in previous decades.

One could, I suppose, in this context just mention only in one sentence that what was supposed to be important once upon a (Soviet) time, i.e., the announcement by official art critics in the 60's of a new appearance in Latvian art – the so called "harsh style". These, by no means harsh, artists obediently and profitably produced figural and expressively thematic pieces. Their colouring and composition did indeed differ from the canon of Socialist Realism. This manner of painting, not without its qualities was the platform for a new, official artistic elite. This elite was certainly more submissive and canonical than those old masters (Jānis Pauļuks, Rūdolfs Pinnis, Leo Svemps, Konrāds Ubāns, et al.) whose creativity or learning process had their origins in the independent Latvia of the 1920s and 1930s.



Biruta Delle. *Kurš olīvu dārzā bij' lieks...* 1977, audekls, eļļa, 120 x 140 cm, Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija.

Biruta Delle. *Who was Odd in the Olive Grove...* 1977, oil on canvas, 120 x 140 cm. Collection of the Artists' Union of Latvia.

Ņūtona ābols un Zirgābols

Apjauisma par **citādo**, kas nebūtu tikai personīgais, Latvijā ienāca vēlāk nekā rietumvalstīs. 60. gadu nemieri, protams, izpalika, taču 70. gados to atbalsis dzīves izjūtas ziņā bija jūtamas arī šeit. Gleznotāja Biruta Delle, kuru pamatoti var uzskatīt par vienu no savdabīgākajām eksistenciālās glezniecības pārstāvēm Latvijā, sava kataloga ievadā rakstīja: “Reiz iegāju kafejnīcā uz Vaļņu ielas. Ārprāts! Kafejnīcu sauca par “Kazu”. Tur pie tālākiem galdiņiem sēž franču grupa. Gribu bēgt, bet mani aptur cita grupa pie loga, lūdz apsēsties. Tie bija pilnīgi citi cilvēki. Formas tērps – gari mati un džinsas. Es jau arī tā ģērbos.

Newton's Apple and the Horseapple

Perception of the **other**, which is not purely personal, came to Latvia later than in the West. The unrest of the sixties, of course, did not physically manifest itself locally, but its resonance, in the sense of how one perceived life, was felt later, in the seventies. The painter Biruta Delle, who may justifiably be regarded as one of the most original representatives of existential painting in Latvia, wrote in the preface to her catalogue: "I walked into a café in *Vaiņņu iela* (a small street in Riga old town – *H.D.*) Good grief! The café was called the "Goat". The French group was sitting at the far tables. I want to escape, but another group stops me and asks me to join them. These were people of a completely different kind. Uniformed in long hair and jeans. I too dressed that way. And so I slipped into the "Goat" just as if it was home. They all called us "Beatniks".¹³

This "French group" was not the one mentioned at the time of Fridrihsons' deportation in the 1950s. It was a group of young artists at the end of the 1960s and early 1970s, represented here by Bruno Vasiļevskis and Imants Lancmanis, who were initially united by a common interest in the 20th century French painting. Later, the tendency to rationalise led them to the precise co-ordinates of conceptualism. Their entry into the general Latvian art scene was relatively sudden. We can compare this suddenness with the popular story in science history of the apple falling onto Newton's head thus inspiring his subsequent law of gravity. The conditions, just as in Newton's day, were ripe. **Thinking** was knocking at art's door. A thinking that would, in the Latvian case right up to the early 1990s, be combined with powerful **imagery**. Alongside the overwhelming quantity of salon works, the old masters and their adherents' exercises in colouring, the new conditions saw the appearances of the new thinking and the new

Tā es ieslīdēju "Kazā" kā savās mājās. Mūs visi sauca par "bitņikiem".¹³

"Franču grupa" nebija tā, kuru pieminējam, runājot par mākslinieka K. Fridrihsona izsūtīšanu 50. gados. Šī bija 60. gadu beigu un 70. gadu jauno gleznotāju grupa, no kuriem mūsu izstādē redzami Bruno Vasiļevska un Imanta Lancmaņa darbi. Sākumā viņus vienoja interese par franču 20. gadsimta glezniecību, taču vēlāk pieaugoša tieksme racionalizēt viņiem pavēra iespēju nonākt noteiktās konceptuālisma koordinātās. Viņu "ienākšana" Latvijas mākslas kopainā bija samērā pēkšņa, taču šo pēkšņumu var salīdzināt ar zinātnes vēsturē saglabājušos nostāstu par Ņūtonam uz galvas uzkritušo ābolu, kas viņam esot devis apjausmu par gravitāciju. Situācija, gluži tāpat kā Ņūtona laikos, bija nobriedusi. Mākslā sāka sevi pieteikt **domāšana**, kas Latvijas apstākļos līdz pat 90. gadu sākumam apvienojās ar spēcīgu **tēlainību**. Jaunajā situācijā līdzās absolūti nospiedošajam daudzumam oficiālu "salondarbu", kā arī vecmeistaru un viņu sekotāju koloristisko vingrinājumu parādījās jaunās domāšanas un jaunās stilistikas paraugi. Nosacīti tie varētu tikt iedalīti trijās ievirzēs.

Pirmkārt – jau minētās "franču grupas" spožākiem māksliniekiem



Bruno Vasiļevskis. *Klusā daba*. 1973, audekls, eļļa, 50 x 65 cm, Latvijas Mākslinieku savienības kolekcija, MF-3970.

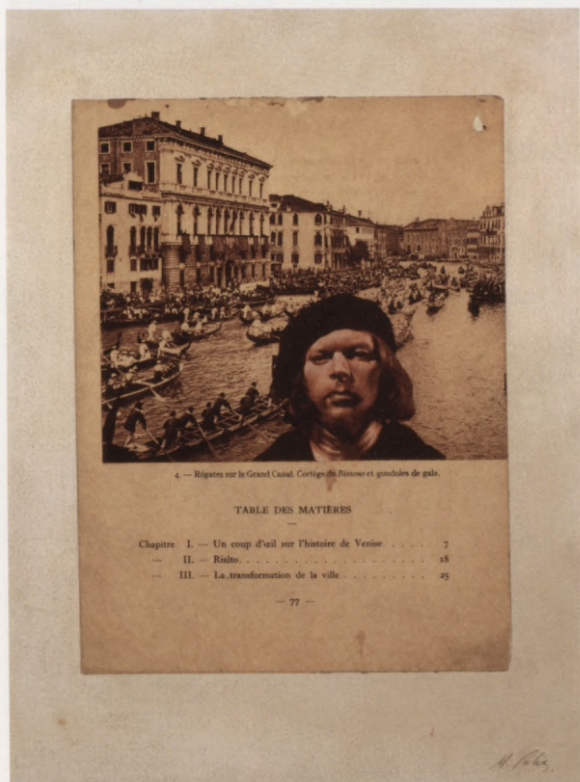
Bruno Vasiļevskis. *Still Life*. 1973, oil on canvas, 50 x 65 cm. Coll. of the Artists' Union of Latvia, MF-3970.



Imants Lancmanis. S: *Durchlaucht Ernst Johann, Herzog von Curland u: Semgallen*. 1995–1996, kartons, eļļa, 46 x 35.5 cm, mākslinieka īpašums.

Imants Lancmanis. S: *Durchlaucht Ernst Johann, Herzog von Curland u: Semgallen*. 1995–1996, oil on cardboard, 46 x 35.5 cm, the artist's property.

bija raksturīga stingri analītiska telpas, apjoma, gaismas un konteksta izpēte. Gleznieciskajā plaknē attēlotais īstenības fragments tika organizēts tā, lai apzināti izslēgtu nejaušību. Tika izzināts noslēgts



Miervaldis Polis. No cikla *Ilūzijas uz grāmatas par Venēciju lapām*. 1973, kartons, tempera, reprodukcija, laka, 37 x 30 cm, mākslinieka īpašums. Miervaldis Polis. Painting from the series *Illusions on the Pages of the Book about Venice*. 1973, tempera, reproduction, varnish on paper and cardboard, 37 x 30 cm, the artist's property.

konteksts, kuru “būvēja” pats mākslinieks un kura estētiskā skaidrība pretendēja uz noteiktu objektivitāti. Gleznieciskā telpas apguve sakņojās paša mākslinieka ētiskajā hierarhijā, kuras atslēgas vārdi varētu būt “daba”, “savējā un citu vēsture” un “racionalizēts skatījums”. Šajā distancētajā skatījumā kulminācija tolaik — gluži kā nedaudz agrāk Rietumu pasaulē — bija hiperreālisms (jeb superreālisms), kura ievērojamākie pārstāvji Latvijā bija Miervaldis Polis un Līga Purmale. Šie mākslinieki Latvijas mākslā ienāca vēlāk par minētajiem “franču grupas” meistariem, un viņu daiļradi gan tolaik, gan arī šodien raksturo interese par fikciju un stāstošo inscenējumu,

stylistics. One could, with certain provisos, classify these into three trends.

Firstly, the above mentioned French group's brightest artists were known for their strict analytical exploration of space, dimension, light and context. On a pictorial plane, the reflected fragment of reality was consciously organised in a way that excluded the element of chance. Here, a closed context, "built" by the artist himself, was explored and its subsequent aesthetic clarity laid claim to a certain objectivity. The mastery of pictorial space was rooted in the artist's ethical hierarchy. It's keywords could be "nature", "one's own and other histories" and "the rational view". The culmination of this distanced view, just as in the West some short time previously, was Hyper or Superrealism, whose most prominent representatives in Latvia were Miervaldis Polis and Līga Purmale. These artists "arrived" later than the masters of the French group. Their work, then and now, features an interest in fiction and narrative (theatrical) production. It paradoxically combines pure stylistic Hyperrealism with the elements of Transavant-gardism. Even though all



Līga Purmale. *Ceriņi*. 1977,
kartons, eļļa, 65 x 65 cm,
Valsts Mākslas muzeja
kolekcija, AG-2653.

Līga Purmale. *Lilacs*. 1977,
oil on cardboard, 65 x 65 cm.
Collection of the State
Museum of Art, AG-2653.

kas paradoksālā kārtā tīri stilistiski hiperreālismu apvieno ar transavangardisma elementiem. Lai arī visu iepriekšminēto mākslinieku darbi tolaik bija redzami republikas kopizstādēs, viņu dzīvesveids un attieksme pret mākslas procesiem Latvijā un pasaulē bija izteikti "personīga".

Otru no 70. gados aizsāktajām ievirzēm labi raksturojis latviešu mākslas teorētiķis un mākslinieks Jānis Borgs: "Sešdesmitajos, septiņdesmitajos gados modernu formu meklējumi latviešu mākslu virzīja mērena ekspresionisma un pat sirreālisma ceļos, reizē krasi pastiprinot metaforiski tēlaino domāšanu un ietieci no patētiski sociālā uz intīmi meditatīvām satura atklāsmēm vai vispārcilvēciskas filozofijas apcerēm..."¹⁴

Tādējādi 70. gados uzplauka daudzi savdabīgi talanti, kuru racionāli būvētais gleznas (Leonīds Mauriņš u.c.), grafikas (Ilmārs Blumbergs u.c.) vai tēlniecības (Ojārs Feldbergs) stāstošais, figurālais koptēls bija veidots no savstarpēji papildinošiem, intuitīviem, sadrumstalotiem elementiem. Zīmīga ir sirreālisma ietekme, pārņemot tās... poļu variantu (Františeks Starovejskis un citi). Individuālā mitoloģija, kas Rietumos sevi spoži pieteica instalācijās, tolaik izdzīvoja savu lokālo variantu Latvijā stājmākslas formā, liekot uzsvāru uz harmonizējošu sintēzi.

Visbeidzot pieminama trešā ievirze, kuras atskaites koordinātas varētu būt 20. gadu konstruktīvisms un pat zināmas minimālisma iezīmes. Oficiālo leģitimāciju šāda tipa darbi atrada sasaistē ar lietišķo mākslu, īpaši ar 70. gados uzplaukstošo dizainu. Lietišķās mākslas, vides mākslas un pat arhitektūras "aizsegā" izlolotās koncepcijas bija vērstas "poēzijas un konstrukcijas"¹⁵ virzienā. Zīmīga Rīgā bija 1972. gada izstāde "Svētki" bijušajā Biržas ēkā, kura apvienoja 49 autoru darbus. Tālaika kritika bez problēmām varēja paust šādu vērtējumu: "Ievēribas cienīgs ir autoru zinātniski pamatotais koncepts par telpas

the above mentioned artists' works were seen at that time in nationwide group exhibitions, their lifestyles and attitudes toward the art process in Latvia and the world were highly "personal".

The second trend that had its origins in the 1970s has been accurately described by the Latvian artist and art theoretician Jānis Borgs: "The search for modern forms in the sixties and seventies led Latvian art down the paths of moderate Expressionism and even Surrealism. At the same time it sharply reinforced metaphorically figurative thinking and produced revelations of a pathetically social content reach into those of the intimately meditative or, if you will, reflections on general human philosophy..."¹⁴

Thus many original talents blossomed in the 1970s, whose rationally constructed paintings (Leonīds Mauriņš, et al.), graphic pieces (Ilmārs Blumbergs, et al.) or sculptures (Ojārs Feldbergs) narrative, figural overall image was formed from mutually complementary, intuitive, fragmentary elements. The influence of Surrealism is significant ... adapting its Polish variety (Franciszek Starowiejski, et al.). Individual mythology, which in the West was loudly announced by installations, found its local variation in the form of easel painting with the emphasis on a harmonised synthesis.

The third trend could be characterised by 1920s constructivist origins with visible signs of minimalism. Works of this nature could be officially legitimised because of their closeness to the applied arts and especially the blossoming design of the 1970s. Behind the "cloak" of applied art, environmental art or even architecture, long cherished conceptions were directed towards "poetry and construction".¹⁵ In 1972, in the old stock exchange building in Riga, there was a significant exhibition *Svētki* ("Festivities"), which boasted the works of 49 authors. The critics of the day had no problem in publishing the following view: "The authors' scientifically based concept on the perception of space

apguvi ar dzirdi, redzi, artikulāciju, kinētisko, vestibulāro izjūtu. Šī problēma pieder zinātnei un psiholoģijai, kas turpinās to risināt. Mēs varam tikai diskutēt par šajās kastēs ieslēgto mākslas tēlu pasauli. Bet te domas dalās. Dažs uzlūko izstādi par tīru dekorāciju, dažs par tēlotāju mākslu.”¹⁶

Jaunie vides mākslinieki (Valdis Celms, Jānis Borgs), kā arī daži tēlotājmākslinieki (Māris Ārgalis) pievērsās Maskavā strādājošā ievērojamā latviešu izcelsmes mākslinieka Gustava Kluča mantojumam. Tapa projekti pēc viņa skicēm, tie tika arī izstādīti 70. gadu otrajā pusē. Tomēr stagnatīvo Brežņeva laiku meklējumi pēc “ideoloģiskā pretinieka” arī 70. gadu beigās mākslinieku vidē vainagojās ar panākumiem. Tika radoši salauzta viena no tālaika



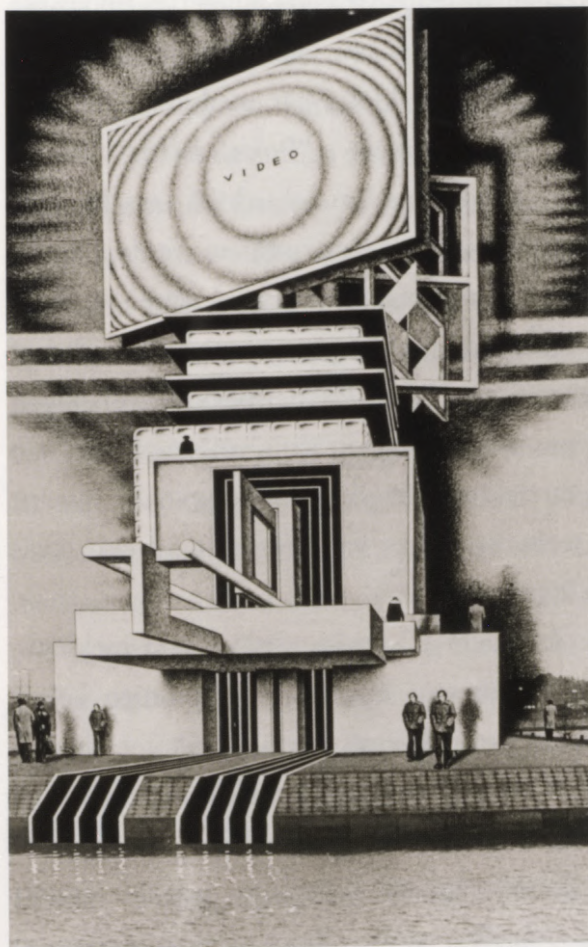
Māris Ārgalis. No cikla
Modeļi. 1977, papīrs, zīmulis,
40 x 40 cm, mākslinieka
īpašums.

Māris Ārgalis. From the
series *Models*. 1977, graphite
on paper, 40 x 40 cm, the
artist's property.

spilgtākajām mākslinieciskajām personībām – Māris Ārgalis. Līdz pat 1980. gadam šis izteikti intelektuāli ievirzītais mākslinieks ar fanātisku neatlaidību sevi pilnībā bija veltījis dažādu modeļu un sistēmu izpētei grafiskos tēlos un zīmējumos. Viņa darbības lauks bija zinātnes un mākslas mijiedarbība, neignorējot minimālisma sasniegumus mākslā

using sound, sight, articulation, and a kinetic, vestibular sense is worthy of notice. This is a problem for science and psychology and will continue to be solved by them. We can only discuss the world of the artistic image that has been locked away in these boxes. But here thoughts differ. Some see the exhibition as purely decorative, some as fine art".¹⁶

The young environmental artists (Valdis Celms, Jānis Borgs), as well as some fine artists (Māris Ārgalis) turned their attention to the legacy of Gustavs Klucis, the Latvian born artist who worked in Moscow. Projects based on his drawings were realised and also exhibited in the



Māris Ārgalis, Anda Ārgale, Valdis Celms.
Kinētiskā skulptūra – Bāka.
 Audiovizuālo mākslu centrs.
 Priekšlikums pēc Gustava Kluča grafiskā meta 1922–1924. 1978, fotogrāfija, gvaša, grafijs, tuša, 90 x 90 cm, Māra Ārgaļa īpašums.
 Māris Ārgalis, Anda Ārgale, Valdis Celms
Kinetic Sculpture – Lighthouse. Centre for Audio-Visual Arts. Proposal based on Gustavs Klucis' graphic sketch 1922–1924. 1978, gouache, graphite, Indian ink on photograph, 90 x 90 cm. Collection of Māris Ārgalis.

un psihoanalīzes atziņas zinātnē. Sākot ar 1980. gadu, māksliniekam tika liegta iespēja izstādīties, un viņa "personīgais laiks", kas jau bija pietiekami personīgs attiecībā pret oficiālo konjunktūru, nu tika "personiskots" pilnībā.

Tomēr, neraugoties uz reakcijas kārtējiem uzplūdiem, kas raksturoja 80. gadu pašu sākumu, tādējādi sagatavojot neizbēgamo "perestroiku", par 70. gadiem jārunā kā par daudzu spēcīgu impulsu ģenerētājiem visdažādākajās dzīves jomās. Tieši 70. gados veidojās alternatīvā kultūra, kas sāka pārvarēt šauri personīgos ietvarus. Sākās pirmie rokmūzikas koncerti, pieauga zemtekstiem bagātas dzejas izplatība, bija milzīga interese par teātri (ir vērts atcerēties rindas pie teātru kasēm, kurās bija jāstāv cauru nakti). Scenogrāfija un plakāts pārvarēja "pielietojamības" jomu un kļuva par mediju un forumu jauniem konceptuāliem pieteikumiem. "Puķu bērni" rīkoja performances ar fotogrāfu piedalīšanos, un sabiedrībā (tās latviešu daļā, jo jāatceras, ka gandrīz pusi no iedzīvotājiem veidoja – un turpina veidot – iebrucēji) atdzima interese par savas zemes pagātnes mantojumu, ko no kolektīvās atmiņas bija centusies izdzēst padomju iekārta. Daļēji var pievienoties viedoklim, ka "bezspēks, nespēja legāli realizēties izsauca, no vienas puses, vai nu apātiju, vai agresivitāti, no otras – veselu garīgās un intelektuālās maskēšanās kompleksu, dīvaini līdzīgu oficiālajam, kad jebkuras norises vai informācijas veidi savās kodu sistēmās kļuva gandrīz iracionāli"¹⁷.

Taču jāņem vērā, ka daudziem 70. gados aizsāktajiem meklējumiem (te runa ir, protams, par mūs interesējošo **personīgo** laiku) piemīt arī **pabeigtības** veidols – dīvainā kārtā, uzlūkojot daudzu personību veikumu, jāsecina, ka tās ir radoši **realizējušās**. Tēlotājā mākslā līdztekus radikālākiem konceptuāliem meklējumiem 70. gadu nogalē un 80. gadu sākumā parādās daži jauni vai arī spilgti izkristalizējas jau esošie glezniecības talanti. Viens no tiem ir arī mūsu

second half of the 1970s. However, in the late 1970s, the hunt for the "ideological enemy" in the Brezhnev era of stagnation was also successful in the art world. One of the then brightest personalities in Latvian art, Māris Ārgalis, was creatively crushed. Up to 1980 this artist, who had a pronounced intellectual trait and fanatical perseverance, devoted himself completely to the investigation of various models and systems through graphic images and drawings. His field of work was in the interaction of art and science, acknowledging both the achievements of minimalism in art and psychoanalysis in science. From 1980 the artist was denied the chance to exhibit and his "personal time", which had been already sufficiently personal in the eyes of officialdom, had now become totally "personalised".

Disregarding the regular waves of reaction that were typical of the early 1980s and which laid the foundations of the inevitable *perestroika*, the 1970s should be seen as a generator of many powerful impulses in the most varied walks of life. It was in the 1970s that one saw the formation of an alternative culture, a culture that began to overcome the confines of the narrowly personal. The first rock concerts were being staged, poetry with rich subtext was widespread and there was enormous interest in the theatre. (In those days people used to queue all night for tickets). Stage design and poster art were no longer utilitarian, but had become the vehicles and forum for new conceptual declarations. "Flower children" organised photographed performances and in society (i.e. the Latvian part, because it must be remembered that almost half the population was and still is, formed by immigrants) there was a reawakened interest in the legacy of the past, which the Soviet system had tried to erase from the nation's collective memory. One may, in part, agree with the view that "powerlessness, the inability to assert oneself legally, engendered on the one hand, either apathy or aggression and, on the other, a whole complex of spiritual and

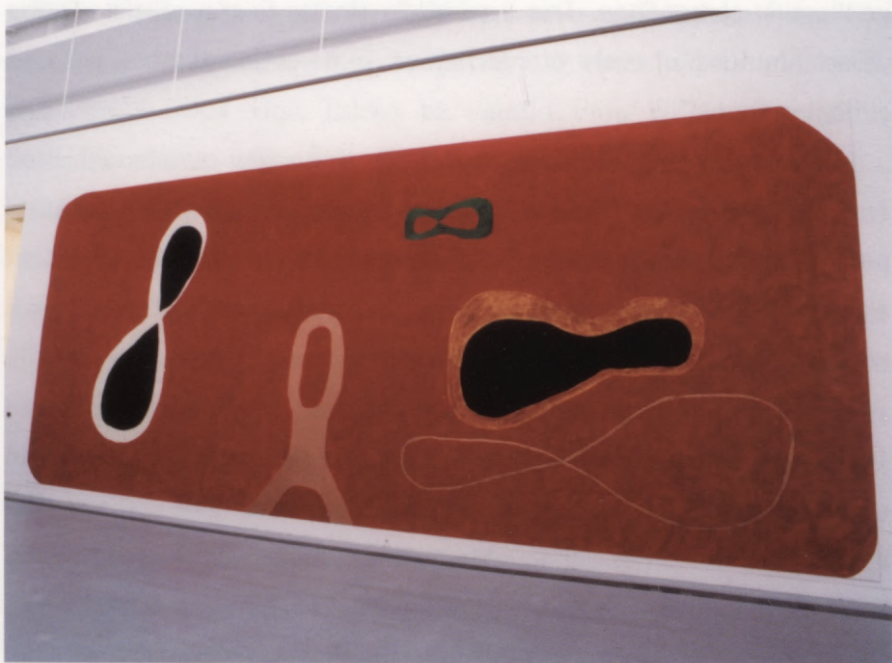
izstādes dalībnieks Boriss Bērziņš, kurš savu mākslinieka biogrāfiju uzsāka kopā ar nākamajiem padomju oficiālās elites māksliniekiem 50. gadu beigās. Arī viņš, līdzīgi kā vairāki viņa kolēģi, ir saņēmis padomju iekārtas augstākās atzinības – gan tikai 80. gadu otrā pusē – goda nosaukumus, darbnīcu, profesora titulu. Taču, neraugoties uz visu iepriekšteikto, viņa gleznotāja laiks ir pārsteidzoši personisks. Pēc īpašiem godiem B. Bērziņš nekad nav tiecies, tos viņam, lēnīgam cilvēkam, ar gudru ziņu ir piegādājis “apkārtējais konteksts”. Gadiem ritot, šķiet, ka šis īpašais talants bijis kā “attaisnojums” blakus pastāvošajām viduvējībām – re, kā mēs ejam kopsolī ar padomju laiku, bet izrādām godu arī savrupajam meistaram līdzās. Par viņu mūsu raksta sākumā minētais un mūsu izstādē dalību ņemošais mākslinieks Leonīds Āriņš ar naivu apbrīnu rakstīja dienasgrāmatā: ““Rudens izstādē ‘76’ Borisam Bērziņam atkal brūnā klusā daba pilnīgi plaknē. Tas ir tik vienreizēji un augstā meistarībā, ka neko līdzīgu pasaulē nezīnu. Vienīgais no mūsu mākslas cienīgs ieiet pasaules glezniecībā.”¹⁸ Turpat cituviet tomēr L. Āriņš piebilst, ka B. Bērziņa glezniecībā gan redzams kaut kas no Rotko un no Braka, taču “nekas nepastāv izolēti – visvairāk augsti sasniegumi”.¹⁹ Ja par lielas mākslas mērauklu kalpo atziņa, ka tā attīsta pašu mākslas procesu, tad B. Bērziņa ietekme vēl nav izvērtēta. Katrā ziņā viņa gandrīz monohromie (brūnganie, dzeltenīgie, tumšpelēcīgie) gleznieciskie risinājumi, kuri attēlojamo priekšmetu reducē tikai par pašas gleznieciskās plaknes tapšanas līdzekli, ir vērā ņemams **personīgs** ieguldījums kādā plašākā Rietumu mūsdienu mākslas tradīcijā.

80. gadu pats sākums iezīmējās ar aktīvu jaunas gleznotāju paaudzes ienākšanu, kura nākamajos desmit gadus manifestējās kā Latvijā plaši pazīstama grupa. Izvērtējot šīs grupas (mūsu izstādē to pārstāv savdabīgākā no tās personībām – Aija Zariņa), kā arī tai stilistiski tuvu stāvošo gleznotāju darbību, kritika runā par glezniecības

intellectual camouflage. This was oddly similar to the official routine where any form of event or information, in its coded system, became almost irrational".¹⁷

One has to take into account though, that many quests with their origins in the 1970s (we are referring here to our point of interest – **personal** time) have a pattern of **completeness** – oddly enough, when examining the achievements of many personalities, one comes to the conclusion that they have indeed **realised** their creativity.

Side by side with the more radical conceptual investigations in the late 1970s and early 1980s, in the fine arts we can see some new and some already "brightly crystallised" existing talent in painting. One of these, also in this exhibition, is Boriss Bērziņš, who began his artistic biography in the late 1950s together with the artists of the official Soviet elite to be. He too, as did many of his colleagues, received the highest recognition, albeit in the latter half of the 1980s, from the Soviet system – honorary titles, a studio, a professorship. The above notwithstanding, his time as a painter is remarkably personal. He never sought any special honours, those were bestowed upon him, a wise, mild mannered figure, by the "surrounding context". Over the years it seems that this special talent has been a kind of "justification" for all the surrounding mediocrity – just look, how we're in step with Soviet times and we can still manage to respect the loner too! In his diary, the earlier mentioned artist Leonīds Āriņš, wrote about Bērziņš with a naive wonder: "Boriss Bērziņš' brown still life in the exhibition "Autumn '76" is absolutely flat. It is so unique and of such craftsmanship, the like of which I haven't seen anywhere else in the world. He is the only one in our art who deserves to be called world class."¹⁸ Elsewhere in the diary he does admit that Bērziņš' painting does have elements of Rothko and Braque, but "nothing stands in total isolation – more so the great achievements."¹⁹ If we accept that the measure of great art is its ability to develop the art process itself, then



Aija Zariņa. *Zīme*. 1996, kartons, akrils, eļļa, 4 x 14 m. Izstāde *Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996*. Mūsdienu mākslas galerija *Zachęta*, Varšava.

Aija Zariņa. *Sign*. 1996, acrylic and oil on cardboard, 4 x 14 m. Exhibition *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. The *Zachęta* Gallery of Contemporary Art, Warsaw.

“feminizēšanos”.²⁰ Tiesa, aktīvo un pamanāmo jauno gleznotāju sieviešu skaits bija un ir paprāvs, taču runāt par to kā par sociālu fenomenu ar feministisku ievirzi attiecībā uz Baltijas valstīm nav pamatoti. 80. gadu Latvijas jaunās glezniecības tendences sabalvoja ar vairākām līdzīgām parādībām pasaulē, lai minams vācu neo-ekspresionisms un itāļu transavangards. Jauno gleznotāju darbi galvenokārt raksturojās ar lieliem formātiem, pārsvarā ekspresīvu triepienu, dinamisku gleznu ritmu un figurālām kompozīcijām. Dominēja un vēl arvien dominē mitoloģiskas tēmas (īsta nodeva laika garam!), kā arī figurāli vēstījumi, kuros vispārināti tēli ļauj

Bērziņš' influence has yet to be determined. In any case, his almost monochrome oeuvre (brown, yellow, dark grey), which reduces depicted objects simply to a means of creating the pictorial plane, can be regarded as his **personal** investment in some wider tradition of Western contemporary art.

The beginning of the 1980s was noticeable for the appearance of a new and active generation of painters. This generation was, in the following ten years, to manifest itself in Latvia, as a widely recognised group and is represented here by its most individual personality – Aija Zariņa. When assessing the work of the group and that of the painters who were stylistically close, critics write of the “feminisation” of painting.²⁰ True, there was and still is a considerable number of active and noticeable women in painting, but to call it a social phenomenon of the Baltic States would be baseless. The new trends in Latvian painting of the 1980s had many similar counterparts in the rest of the world, for example German Neo-expressionism and the Italian Transavant-garde. The work of the young painters can, in general, be recognised by the large formats, overall expressive spreads, dynamic rhythms of the paintings, the pronounced chiaroscuro contrasts achieved by the use of local colours and figural compositions. Mythological themes dominated and still dominate (an apt contribution to the spirit of the age!) as well as figural messages, whose generalised images permit the introduction of a definite mood of deep thought in their interpretation or even pretensions to philosophise. In the context of local art, their work differed in the scope of its gestures. However, we can talk of a **personal** view in this, seemingly very personal, tendency in only a few cases. Even though the work of these artists shocked the self-righteousness of the official “academics”, it completely conformed to the late socialist conjuncture – not in the ideological sense, but in its relationship with society.

“piemeklēt” noteiktu dziļdomīgu noskaņu vai pat zināmas pretenzijas uz filozofēšanu. Vietējā mākslas kopainā viņu darbi neapšaubāmi izcēlās ar žesta vērienīgumu, taču par **personīgu** skatījumu šajā šķietami ļoti personīgajā ievirzē var runāt tikai nedaudzos gadījumos. Lai arī šo mākslinieku darbi manāmi satricināja oficiālo “akadēmiķu” paštaisnumu, tomēr arī viņi pilnībā iekļāvās vēlinā sociālisma konjunktūrā, tas ir – nevis ideoloģisko, bet gan sabiedrisko attiecību konjunktūrā. Redzamākie no šiem gleznotājiem (tie, kuri iekļāvās jau pieminētajā vietējā vērtību hierarhijā), izņemot vienmēr nonkonformistisko A. Zariņu, izbaudīja tālaika komjaunatnes apbalvojumus, stipendijas, prēmijas, darbu augstās iepirkumu cenas. Tas daudziem no viņiem garantēja no materiālām rūpēm brīvu dzīvi. Šāda māksla nebija “bīstama”, jo tā bija atpazīstama un pat manipulējama kritikas līmenī. Ar ieskatu desmit gadus (ne)senā pagātnē var apgalvot, ka šī gleznotāju paaudze, kura tagad, sākotnējā kapitālisma apstākļos, sāk pamazām pārdzīvot ekonomisko un psiholoģisko diskomfortu, pazīstama kā vēsturē labi zināmais deģenerējušās sabiedrības afirmatīvi dekadentiskais slānis.

Pārvarot vēl jūtamās akadēmisma iezīmes, kas raksturoja viņas tuvāko kolēģu darbus, A. Zariņa pēdējos piecpadsmit gados ir izgājusi konsekventam talantam raksturīgu evolūciju uz lielāku formas skaidrību un tēmu emocionālu kāpinājumu. Likteņa un vēstures spēļu rezultātā māksliniece, kuras darbus bieži nepieņēma izstādēs pat 80. gadu vidū, ir viena no nedaudzajiem Latvijas māksliniekiem, kuri guvuši starptautisku atzīnību. Pašos pēdējos gados līdzīgu attīstības “lēcieni” veikusi jau minētās mākslinieku grupas gleznotāja Ieva Iltnerē. Atšķirībā no Aijas Zariņas jutekliskajām, konkrētajām formām viņas darbus raksturo meditatīvs miers un konceptuāli izsvērts tēmu pieteikums un gleznu virsma.

80. gadu vidus raksturojās ar “attīstīta sociālisma” šķietamu

The most visible of these artists (i.e. those who were included in the local hierarchy of values), except the ever non-conformist Aija Zariņa, enjoyed the patronage of the Communist Youth League. They were given all sorts of honours, prizes, grants, and the highest prices for their works. For many of them it meant a life free of material worries. This art wasn't "dangerous" because it was recognisable and could even be manipulated on the level of criticism. Looking back to the (recent) past ten years, we can see that this generation of painters is now, in these early stages of capitalism, starting to feel economic and psychological discomfort. This can be recognised as the, historically well defined, affirmation of a decadent layer in a degenerating society.

Aija Zariņa has overcome the academic overtones, characteristic of her closest colleagues. In the last fifteen years, her talent has guided the evolution to a clearer sense of form and a marked intensification of emotion. Despite being rejected for exhibitions in the 1980s, the twists of fate and history have given Aija Zariņa an international reputation, rare for any Latvian artist. In very recent years, another artist from the above mentioned group to have made a similar "jump" is Ieva Iltnere. In contrast to Zariņa's sensual and precise forms, Iltnere's work is recognisable by its meditational peace, its conceptually weighed out theme and the paintings' surface.

The 1980s saw "developed socialism's" claim to be a society, apparently in need of reconstruction. Anyone with any sense could see it was the Soviet *nomenklatura's* last attempt to hold on to its privileges. To a large extent it was successful. The governments of recently independent countries, including 1990s Latvia, all have *ex-nomenklatura* members. In the art world too, the *nomenklatura* artists have preserved their, if not economic then their "spiritual" status because it was still nurtured and protected all these last ten years.

Whatever the developments after, the mid 1980s were a time of

pašpasludināšanos par “pārbūvējamu” sabiedrību. Saprātīgi domājošiem cilvēkiem gan bija skaidrs, ka tas bija pēdējais padomju nomenklatūras mēģinājums saglabāt savu privileģēto stāvokli. Lielā mērā tas **viņiem** arī izdevās – neatkarīgu valstu valdībās, to skaitā arī Latvijā, arī 90. gados ir bijušie nomenklatūras pārstāvji. Arī mākslas jomā bijušie nomenklatūras mākslinieki sabiedrības apziņā ir saglabājuši savas – ja ne ekonomiskās, tad vismaz “garīgās” – līderpozīcijas, jo tās tika rūpīgi koptas un sargātas visu pēdējo desmitgadi.

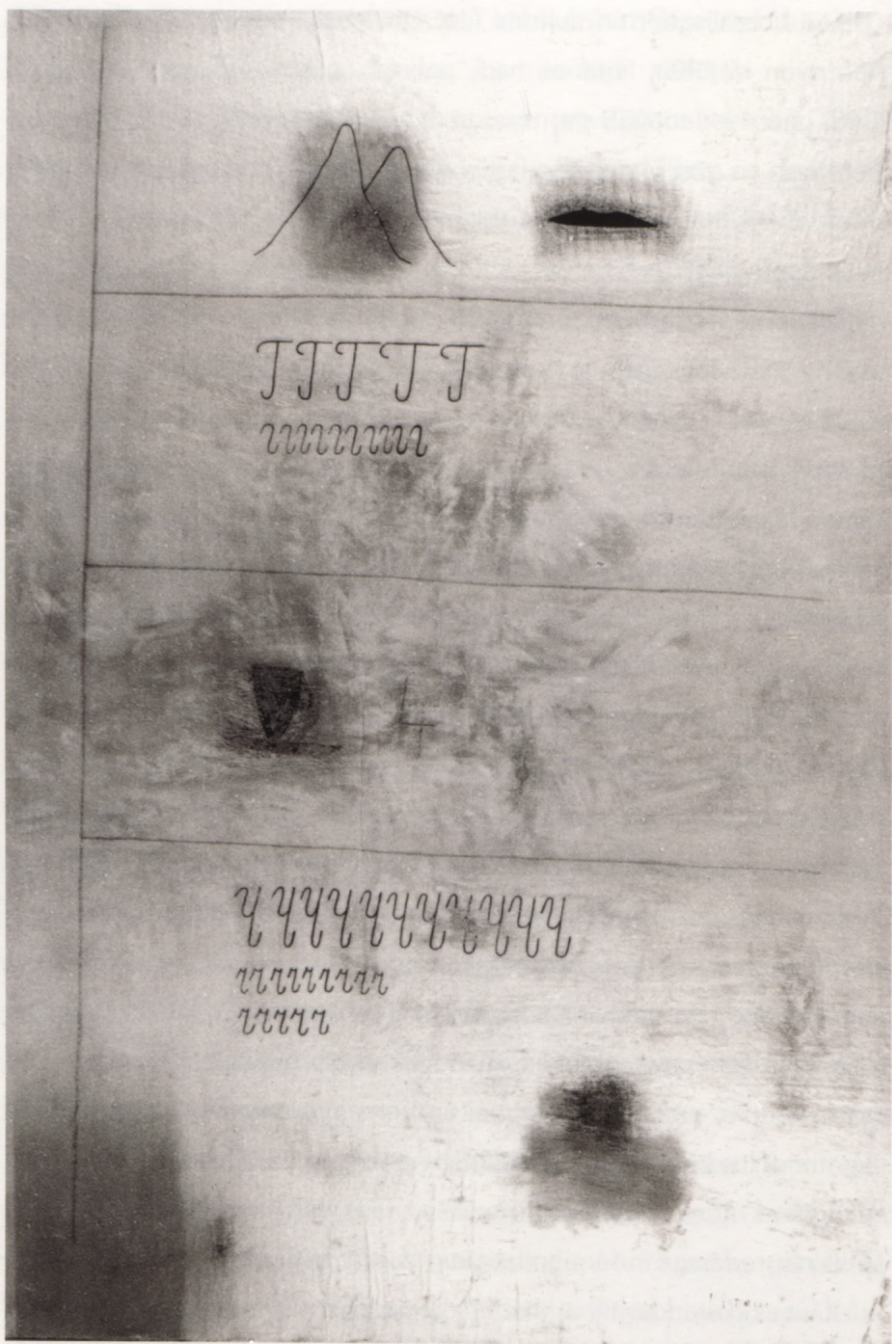
Lai nu kā veidotos tālākā notikumu gaita, 80. gadu vidus iezīmējās ar krietnu kultūras dzīves liberalizēšanos. Protams, tagad mēdz aizmirst, ka bibliotēku specfondi pastāvēja līdz pat 1990. gadam un ka bez Valsts Drošības komitejas akcepta tikpat kā neviens nevarēja apmeklēt rietumvalstis līdz pat 1988. gadam. Tomēr informācija ieplūda arvien intensīvāk, un sabiedrības aprītē pieauga kritiskā gara loma. Lai arī 1984. gadā Rīgā priekšlaicīgi slēdza apjomīgo izstādi “Daba. Vide. Cilvēks”, kurā cita starpā pirmo reizi bija redzami interdisciplināri darbi un instalācijas, lai arī 1985. gadā Latvijas PSR Kultūras ministrija vēl neatklātu slēdza mākslinieku grupas²¹ izstādi, tomēr bija iestājies procesa neatgriezeniskums. Arvien vairāk mākslinieku pievērsās tam, ko starptautiskajā mākslas kopainā apzīmē kā laikmetīgās mākslas valodu, šajā jēdzienā iekļaujot ne vien formālu, bet arī saturisku diapazonu.

Vēl 70. gados kādā no Rīgas skolām Valsts Drošības komitejas darboņi intensīvi pratināja divus vidusskolniekus – Hardiju Lediņu un Juri Boiko. Viņi tolaik izdeva nesankcionētu žurnālu rokrakstā “Zirgābols”. J. Boiko tika liegta iespēja studēt Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā. Tomēr neviena no Drošības komitejas prognozēm nevarēja tolaik uzminēt abu minēto vidusskolnieku savdabīgo nākotni. Tā nevarēja prognozēt, ka toreizējie jaunieši izvērtīsies par

marked liberalisation in cultural life. Obviously, people tend to forget that, even in 1990, libraries had "special collections" and, as late as 1988, one needed KGB permission to travel to the West. Despite that, there was an ever increasing influx of information and a growing critical ethos. Even though the 1984 large scale "Nature. Environment. Man" exhibition (which, by the way, saw the first interdisciplinary works and installations) was closed prematurely and the Ministry of Culture of the Latvian SSR closed down an unopened group exhibition in 1985²¹, the process was irreversible. Artists were turning to, what is known in the international art world as, the language of contemporary art, encompassing both the ranges of form and content.

As late as the 1970s, the KGB was interrogating two Latvian schoolboys – Juris Boiko and Hardijs Lediņš. They had published the hand written, but unsanctioned, magazine *Zirgābols* (Horseapple). Boiko was denied the opportunity to study at the Riga Secondary School of Applied Arts. However, the KGB could not predict the future of these two individuals. They could not foresee that these youngsters would become knowledgeable in post-modernist theory, the first adepts of "approximate art", the founders of the multi-media group "Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings", and adventurers in music, poetry, video and staged photography. Their achievements in **personal time** have been accumulated in the fortunate present, if one can call those people, who have informal and creative disciples, fortunate. At that time there was no question of publicity, but just for their own enjoyment, they organised ritualised events – walks to the Riga outskirts, readings in foreign languages, wrote novels in verse...

It was no wonder then, that the basis for the first, serious venture of contemporary Latvian art abroad ("Riga – Latvian Avantgarde" 1988, West Berlin) was just this group.²² When the West Berlin curators from the art society NGbK²³ first came to Riga, they were greeted by an



leva Iltnere. *Krievu valoda*. 1994, audekls, eļļa, 180 x 120 cm.

leva Iltnere. *The Russian Language*. 1994, oil on canvas, 180 x 120 cm.

already developed art world, which met the criteria of "international convertibility". Side by side with the "approximate post-modernists", there were other, no less interesting, artistic signatures.

The informal artist group of Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Andris Breže and Kristaps Ģelzis had been surprising the Riga public for some time with their large scale (200 cm x 110 cm) screenprints. Together with other, similarly disposed, graphic artists they would either intensify the neo-expressionist gesture by creating generalised metaphorical images, introduce refined elements of pop culture on a graphical plane or create grotesque and paradoxical collages. They had no establishment pretensions earning their daily bread by other means – design and layout work, book illustration, etc. Their time was personal only concerning their certain role of outsiders in relation to the ruling taste and official hierarchy. It was precisely these people who sought a more effective means of communication with the observer by organising actions in the Riga city environment. Their art too, was actively communicative. Their themes were simultaneously poetically, socially, and even politically charged. 1987 saw a new, exceptionally significant, forum for expression – the magazine *Avots* (The Source). This publication gathered around it, not just like-minded people in the fine arts, but also writers, photographers, critics and publicists (its circulation in 1987 was 90,000!). Among its artistic contributors were Sarmīte Māliņa, Kristaps Ģelzis, Ojārs Pētersons (who are also in this exhibition) and similarly minded colleagues such as the distinguished master of the metaphor, Andris Breže.

Alongside of perfecting their talent in graphics, these artists found expression in a genre that was to find its full-grown stage in the early 1990s – the metaphorical installation. The artists mentioned above, Oļegs Tillbergs and others, persistently developed their powers of spatial and contextual thinking. Right up to the mid 1990s, the

zinošiem postmodernisma teoriju pazinējiem, par pirmajiem Latvijas “aptuvenās mākslas” adeptiem, multimedijālas grupas “Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīcas” dibinātājiem, akciju, mūzikas, dzejas, videoversiju un inscenētas fotogrāfijas autoriem. Viņu **personīgā laika** veikums ir summējies laimīgā tagadnē, ja par laimīgiem var uzskatīt cilvēkus, kuriem ir neformāli un kreatīvi mācekļi. Protams, tolaik jēlkāda publicitāte izpalika, taču sev par prieku viņi rīkoja ritualizētas akcijas – gājienus uz Rīgas nomali, sacerēja romānus vārsnās, lasīja svešvalodās...

Tādēļ nav brīnums, ka sākotnējais pamats pirmajai nopietnajai



Juris Putrāms. XXX. 1994.

Vides objekts. Izstāde

Firkspedvāles sarunas '94,

Pedvāles mākslas parks.

Juris Putrāms. XXX. 1994.

Environmental object.

Exhibition *Firkspedvāle*

Conversations '94, Pedvāle

Art Park.

Latvijas mūsdienu mākslas parādei ārzemēs – izstādei “Rīga – latviešu avangards” 1988. gadā Rietumberlīnē²² – bija tieši šī grupa. Kad

expressedly poetic installation has been dominant. Its rationalism + poetry + unavoidable narrative expression is essentially tied to the materials used. Be they ready-mades, specially constructed objects or materials (even colours, such as the "orange" of Ojārs Pētersons), their essence is attachment. The guide-book has often been the artist's depicted image, ethically recognised, yet variously interpretable. The best examples are when the genre in Latvia differs from that seen elsewhere in the world, i.e., where the imagery is combined with irony and alternative constructive thought (e.g., some of the works of Ojārs Pētersons and Andris Breže); when the sharp social message is encoded in the "memory" of the materials but they are arranged, like a poem, "in verse" (Oļegs Tillbergs); when representational problems are examined with the help of material, including, not only actualities, but also the limbo of cultural memory (Kristaps Ģelzis, Sarmīte Māliņa). This achievement of, essentially, a single generation of artists is only regarded seriously by the youngest and inquisitive artist colleagues. Even in this new age, there is no financial or organisational state (museum) support and that cannot be excused purely on the grounds of a poor economy. (After all, the museums have found sponsors for, to their thinking, more worthy expressions of **contemporary** but **traditional** art.) The only institution in the country that goes some way to give financial and informative support to non-traditional artists is the Soros Center for Contemporary Arts–Riga, which was founded in 1993. (Of course, one must not ignore the remarkable support of private sponsors both in financial and material terms). And, to be fair, without Nordic and Western support, which has enabled many of the above to participate in exhibitions abroad, these artists' aspirations would remain just dreams.

Rietumberlīnes mākslas biedrības NGbK²³ kuratori 1987. gadā pirmo reizi ieradās Rīgā, viņi sastapās ar jau izveidojušos laikmetīgu mākslinieku kopumu, kas atbilda “starptautiski konvertējamas” mākslas kritērijiem. Līdzās “aptuvenajiem postmodernistiem” bija vērojami citi, ne mazāk interesanti māksliniecišķi rokraksti. Neformāla mākslinieku grupa (Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Andris Breže, Kristaps Ģelzis) jau ilgāku laiku pārsteidza Rīgas publiku ar savām lielformāta (apm. 200 x 110 cm) sietspiedēm. Kopā ar citiem līdzīgas ievirzes grafiķiem viņi vai nu kāpināja neoekspresionistisko žestu, veidojot vispārinātus, metaforiskus tēlus, vai ieviesa grafikas plāknē rafinētus popkultūras elementus, vai arī veidoja groteskas un paradoksālas kolāžas. Viņi netiecās pēc iekļaušanās “isteblišmentā”, bet gan pelnīja iztiku ar citiem darbiem – dizainu, noformēšanas darbiem, grāmatu ilustrācijām utt. Tomēr viņu personīgais laiks attiecās tikai uz zināmu autsaideru lomu valdošajā gaumē un oficiālajā hierarhijā. Tieši viņi sāka meklēt lielāku komunikācijas formu ar skatītāju, rīkojot māksliniecišķas akcijas Rīgas pilsētvīdē. Arī viņu māksla bija aktīvi komunikatīva, t.i., viņu tēmas bija vienlīdz poētiskas un sociāli un pat politiski uzlādētas. 1987. gadā radās ārkārtīgi nozīmīgs jaunās izteiksmes forums – jaunatnes kultūras žurnāls “Avots”, kas pulcēja domubiedrus ne tikai tēlotājmākslā, bet arī literatūrā, fotogrāfijā, kritikā un publicistikā. (1987. gadā tas iznāca 90 000 lielā metienā!) Tajā aktīvi savas māksliniecišķās idejas pauduši arī mūsu izstādē pārstāvētie Sarmīte Māliņa, Kristaps Ģelzis, Ojārs Pētersons, kā arī viņu domubiedri, piemēram, izcilais metaforu meistars Andris Breže.

Vienlaicīgi ar grafiķu talanta izkopšanu šie mākslinieki izpaudās mākslas žanrā, kas pilnbriedu sasniedza 90. gadu sākumā, proti, metaforiskajā instalācijā. Jau minētie mākslinieki, kā arī Oļegs Tillbergs un citi neatlaidīgi attīstīja savu telpiskās un kontekstuālās

The Latvian National Apple and the Apple Macintosh

The changes brought about by the regaining of independence in 1991 have not just carried with them an optimistic self reliance. Society was suddenly confronted with, not only the notions of constant work and the constant affirmation of democracy, but also that of independent thought.

Yes, in the times of "savage capitalism", we can talk, completely objectively, about the social shock, especially when it comes to those sections of society that cannot fend for themselves (pensioners, orphans, etc). However, alongside of these real and genuine problems, there has been a torrent of articulated pseudo-problems. Under the new-found freedom of the press, the gates of tormented and complex-ridden emotions are open. The old ideologues have had the ground removed from under their feet; the conditions of overall ignorance have conceived the most imaginable of "prophets" who hide behind the mask of genuine curators of the Latvian identity. Yes, the West is blamed for the quickly adopted sub-culture in music, cinema and pornography, but there are constant verbal attacks on contemporary Latvian art. The **unrelenting discussion in the press** is unprofessional, it is not discerning and it does not relate to the essence and form of each individual work of art. This discussion is centred around the one argument: This art does not correspond with traditional Latvian thinking, it threatens the national identity, etc. These processes can also be seen in other post-communist states and their existence is not just a product of ignorance, but a lack of intellectual mobility in the particular country. On this background of pitiful literary reflection, it is all the more enjoyable to see the arrival of a creative and intellectually based generation in Latvian art in the mid 1990s. This "arrival" coincides with the increasing use of the so called new media – photography, video,

domāšanas spēku. Līdz pat 90. gadu vidum dominējošā ir bijusi izteikti poētiska instalācija, kuras racionālisms + poēzija + neizbēgamā stāstījuma izteiksme ir būtiski saistīti ar izmantojamo materiālu. Vai tie būtu bijuši mākslinieku pielietotie *ready-mades*, vai arī īpaši pagatavotas struktūras, materiāls (un pat krāsa – kā “oranžā” O. Pētersona gadījumā) – allaž būtiska bijusi piesaiste. Viņu ceļvedis daudzkārt ir bijis personīgajā ētikā apjausts, bet savā daudznozīmībā izplūdis tēls. Labākie šīs mākslas paraugi vērojami tur, kur šis žanrs Latvijā atšķiras no citviet redzētā, proti, kad tēlainība ir savienota ar ironiju un reizē ar konstruktīvas domāšanas alternatīvu (vairāki O. Pētersona, A. Brežes darbi); kad ass sociālais vēstījums ir iekodēts pašu izmantojamo materiālu “atmiņā”, taču tie tiek aranžēti līdzīgi kā dzejolis ar atskaņām (O. Tillbergs); kad reprezentācijas problēmas pēta caur materiālu, iekļaujot tajā ne tikai aktualitātes, bet arī kultūras atmiņas “starpelpu” (K. Ģelzis, S. Māliņa). Šīs būtībā vienas paaudzes mākslinieku veikums pašu mājās tiek nopietni uzlūkots tikai jaunāko, meklējošo kolēģu vidū. Jebkāds valsts (muzeju) finansiālais un organizatoriskais atbalsts arī jaunajā situācijā izpaliek, un tās nav tikai grūtās ekonomiskās situācijas sekas. (Jo muzeji ir strādājuši ar sponsoriem citu, viņuprāt, vērtīgāku izpaušmju gadījumā, kad tiek postulēta **mūsdienu**, bet **tradicionālā** māksla.) Vienīgā institūcija valstī, kur netradicionāliem māksliniekiem iespējams neliels atbalsts komunikāciju un naudas izteiksmē, ir Sorosa Mūsdienu mākslas centrs–Rīga, kas atklāts 1993. gadā. (Protams, nav jāaizmirst daudzo privāto sponsoru pārsteidzošais atbalsts gan naudas, gan materiālu ziņā.) Un taisnības labad jāteic, ka bez ziemeļvalstu un rietumvalstu atbalsta, kad minētie mākslinieki tiek uzaicināti piedalīties izstādēs ārzemēs, liela daļa no viņu iecerēm paliktu nerealizētas.



Anita Zabiļevska. *Šķērsgriezums*. 1996, instalācija: koks, fotogrāfijas, videoprojeksija. Izstāde *Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996*. Mūsdienu mākslas centrs *Zamek Ujazdowski*, Varšava.

Anita Zabiļevska. *Cross-Section*. 1996, installation: wood, photographs, video projection. Exhibition *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Contemporary Art Centre *Zamek Ujazdowski*, Warsaw.

computers, etc. These several 25 year olds are occupied with problems of the perception of space, with depiction and perception processes in art itself and with the compatibility of aural and visual stereotypes. Dominant is a clear and easily read statement in various *environments*, photo, video, colour and sound installations. There is no place for generalisation, because thought is shown in process. This has no foreseen answer, but is an interval in the quest assisted by a seemingly non-compulsory image. As with their colleagues elsewhere in the world,

Pārmaiņas līdz ar Latvijas neatkarības atjaunošanu 1991. gadā sev nesušas līdz ne tikai optimisma pilnu pašpaļāvību vien. Cilvēki pēkšņi tika konfrontēti ne vien ar to, ka ir pastāvīgi jāstrādā, pastāvīgi jāapliecina demokrātija, bet arī ar to, ka patstāvīgi jādomā.

Dabiski, ka pilnīgi objektīvi “mežonīgā kapitālisma” apstākļos var runāt par sociālo šoku, it sevišķi tajos sabiedrības slāņos, kuri paši sevi apgādāt nevar (pensionāri, bāreņi). Taču šīm īstajām un reālajām problēmām paralēli sazēlusi artikulēto pseidoproblēmu gūzma. Kompleksos izmocītajai muļķībai preses brīvības apstākļos nu ir vaļa. Bijušajiem ideologiem zudis pamats zem kājām, vispārējās neizglītības apstākļos sazēlušī arī visiespējamākie “pravieši”, kuri slēpjas zem īsteno latviešu identitātes kopēju maskas. Sava tiesa tiek no Rietumiem ātri pārņemtajai subkultūrai mūzikas, kino, pornogrāfijas jomā, taču nemitējas arī verbāli un nepamatoti uzbrukumi latviešu laikmetīgajai mākslai. **Nerimstošās diskusijas presē** nav profesionālas, tās nav diferencētas, tās neskar katra atsevišķa mākslas darba būtību un veidu. Tās centrējas ap vienu apgalvojumu, ka, lūk, šī māksla neatbilst latviešu tradicionālajai domāšanai, apdraud nacionālo identitāti un tamlīdzīgi. Tātad šie procesi norisinās līdzīgi kā citās postkomunistiskās valstīs, un to būtība izriet ne vien no neizglītības, bet arī no intelektuālās mobilitātes trūkuma konkrētā valstī. Uz šī nožēlojamā vārdiskās refleksijas fona jo vairāk iepriecina jaunas, rosīgas un intelektuāli centrētas paaudzes ienākšana latviešu mākslā 90. gadu vidū. Tās ienākšana sakrīt ar tā saucamo jauno mediju – foto, video, dators – arvien lielāku pielietojamību. Šie vairāki desmiti apmēram divdesmit piecus gadus vecu mākslinieku ir nodarbināti ar telpas uztveres problēmām, ar reprezentācijas un uztveres procesiem pašā mākslā, ar dzirdes un redzes stereotipu



Izstādes "Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996" atklāšana Varšavā, Mūsdienu mākslas galerijā *Zachęta* 1996. gada 9. septembrī. Pirmajā rindā otrais no kreisās: Vitauts Landsberģis (Lietuva), centrā: Anda Rotenberga (izstādes kuratore, Polija), Rihards Pīks (Latvijas kultūras ministrs), Raminta Jurenaite (Lietuvas ekspozīcijas kuratore), Sirje Helme (Igaunijas ekspozīcijas kuratore). Otrajā rindā otrā no labās: Helēna Demakova (Latvijas ekspozīcijas kuratore).
 Opening of the exhibition "Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996", The *Zachęta* Gallery of Contemporary Art, Warsaw, 9 September 1996. First row second from the left: Vytautas Landsbergis (Lithuania), in the center: Anda Rottenberg (chief curator, Poland), Rihards Pīks (minister of culture, Latvia), Raminta Jurenaite (curator, Lithuania), Sirje Helme (curator, Estonia). Second row second from the right: Helēna Demakova (curator, Latvia).

this generation too is diverting from conceptual art (art that is centred around an object using context only as a reference point), to contextual art, to which the most important are the local and surrounding conditions. The conditions which surround the future work of art. Gints Gabrāns' installations and video installations, Anita Zabiļevska's video and spatial projects, Ēriks Božis' photo installations, the paintings and

savietojamību. Dominē skaidrs un viegli nolasāms izteikums dažādos *environment*, fotoinstalācijās, videoinstalācijās, krāsu un skaņu instalācijās. Vienkāršošanai gan nav vietas, jo rādīta tiek procesuālā domāšana, kas neparedz atbildi, bet gan dod pētījuma starpposmu ar kāda it kā neobligāta tēla palīdzību. Līdzīgi kā kolēģiem citur pasaulē, arī šai paaudzei notiek nobīde no konceptuālās mākslas (tās, kas centrējas ap objektu, kontekstu izprotot tikai kā referenci) uz kontekstuālo mākslu, kurai nozīmīgāki ir vietējie apkārtējie apstākļi. Apstākļi, kuri atrodas līdzās topošajam mākslas darbam. Šādi uzlūkojamas Ginta Gabrāna instalācijas un videoinstalācijas, Anitas Zabiļevskas videoprojekti, Ērika Boža fotoinstalācijas, Barbaras Muižnieces gleznas un instalācijas un citu jauno mākslinieku veikumi. Var šķist paradoksāli, ka tieši šie jaunieši, kuriem interneta laikmetā kāds gribētu pārņemt bezpersoniskumu un nonivelēšanos, ir visciešāk saistīti ar to, ko tik skaidri apzīmē kā *local sensibility* (jūtīgums attiecībā uz izpausmēm vietējā apkārtējā kontekstā).

Apmēram pirms desmit gadiem jau minētā vairāku šo jauno mākslinieku autoritāte Hardijs Lediņš uzrakstīja apceri "Laika gars un vietas atmosfēra". Tajā izteiktās atziņas nav zaudējušas savu nozīmi arī šodien – tās ir būtiskas gan mūsu izstādei, gan latviešu laikmetīgai mākslai kopumā:

"Vai šādā situācijā ir iespējams pateikt ko būtisku ne tikai sev un saviem draugiem, bet arī plašākai auditorijai? Es domāju, ka ir iespējams, un šeit kā atslēga var kalpot postmodernismam raksturīgā dubultā koda pielietošana, kurā, no vienas puses, būtiski svarīgu nozīmi var iegūt vietējā atmosfēra. Tās reprezentācija var izpausties gan literārā vai semantiskā veidā, gan caur vietējo kultūru un tradīcijām. Koda otrā daļa šādā gadījumā var būt arī internacionāla un tā var izpausties caur populāru, pasaulē aprobētu formu valodu vai caur jaunām tehnoloģijām un materiāliem."²⁴

installations of Barbara Muižniece and other artists' work can be viewed in this light. It might seem paradoxical, that precisely these young artists, who, in the age of the Internet might possibly be criticised for



Mūsdienu mākslas galerija

Zachęta, Varšava, 1996.

The *Zachęta* Gallery of
Contemporary Art, Warsaw,
1996.

impersonality and levelling, are most tied to that phenomenon, so wonderfully named, "local sensibility" (sensitivity to manifestations in a local and surrounding context).

Approximately ten years ago Hardijs Lediņš, the above mentioned authority for several of these young artists, wrote an essay entitled "The Spirit of the Age and the Atmosphere of the Place". The conclusions therein have lost none of their meaning – they are relevant to this exhibition and to Latvian contemporary art in general:

"... In this situation, is it possible to say something essential to, not only oneself and one's friends, but also to wider audience? I think it is possible. And the key could be the use of the dual code, characteristic of post-modernism. One half of the code could gain an important meaning from the local atmosphere – it could be represented in both a literary or semantic form or through local culture and traditions. The other half, in this instance, could be international and expressed in a popular, universally accepted form of language or through new technologies and materials".²⁴

Izstāde "Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996" notika 1996. gadā Mūsdienu mākslas galerijā *Zachęta* un Mūsdienu mākslas centrā *Zamek Ujazdowski* Varšavā un izstāžu zālē "Maneža" Sanktpēterburgā. Izstādes iniciatore un kuratore – Anda Rotenberga. Latvijas daļā tika iekļauti Leonīda Āriņa, Zentas Loginas, Georga Šenberga, Borisa Bērziņa, Bruno Vasiļevska, Imanta Lancmaņa, Ilmāra Blumberga, Miervalža Poļa, Māra Ārgaļa, Aijas Zariņas, Ojāra Pētersona, Oļega Tillberga, Sarmītes Māliņas, Kristapa Ģelža, Anitas Zabiļevskas un Ērika Boža darbi. Latvijas daļas kuratore: Helēna Demakova.

¹ Latvijas Valsts arhīvs, 230. f., 1. apr., 112. l., 3. lpp. (pieraksti krievu val.). Cit. pēc: *Nodieva, A.* Uz saulaino tāli, uz sniegotiem kalniem... // *Karogs.*– 1989.– Nr. 1.– 181. lpp.

² Leonīds Āriņš [Katalogs].– Tukuma muzejs, 1994.

³ Cit. pēc: *Nodieva, A.* Op. cit.– 178. lpp.

⁴ Latvijas padomju Mākslinieku savienības orgkomitejas plēnumš // *Literatūra un Māksla.*– 1945.– 26. janv.

⁵ *Literatūra un Māksla.*– 1988.– 16. sept.

⁶ Izskaut formālisma paliekas Latvijas padomju tēlotājā mākslā. Biedra A. Lapiņa runa (saīsināta) // *Turpat.* – 1951.– 11. marts.

⁷ *Lapiņš, A.* Latviešu tēlotājas mākslas attīstības ceļi // *Turpat.*– 1948.– 14. marts.

⁸ *Ābols, O.* Piezīmes par divām izstādēm // *Karogs.*– 1948.– Nr. 9.– 957. lpp.

⁹ Ceļā uz jauniem sasniegumiem (Leo Svempa saīsināts pārskata ziņojums Latvijas padomju Mākslinieku savienības I kongresā) // *Turpat.*– 1951.– Nr. 3.– 255. lpp.

¹⁰ Sk. piem.: *Zemzaris, U.* Pēc atklātas sarunas // *Padomju Latvijas Komunisti.*– 1963.– Nr. 4; *Zemzaris, U.* Lai sirds pieder komunismam

The exhibition "Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996" took place at the *Zachęta* Gallery of Contemporary Art and the Contemporary Art Centre *Zamek Ujazdowski* in Warsaw and the exhibition Hall *Manezh* in St. Petersburg in 1996. The initiator and curator of the exhibition: Anda Rottenberg. On show were works by the following Latvian artists: Leonīds Āriņš, Zenta Logina, Georgs Šenbergs, Boriss Bērziņš, Bruno Vasiļevskis, Imants Lancmanis, Ilmārs Blumbergs, Miervaldis Polis, Māris Ārgalis, Aija Zariņa, Ojārs Pētersons, Oļegs Tillbergs, Sarmīte Māliņa, Kristaps Ģelzis, Anita Zabiļevska and Ēriks Božis. Curator of the Latvian part: Helēna Demakova.

¹ Latvian State Archives, 230. f., 1. apr., 112. l., P. 3. (in Russian). See: *Nodieva, A. Uz saulaino tāli, uz sniegotiem kalniem... // Karogs.– Rīga, 1989.– Nr. 1.– P. 181.*

² Leonīds Āriņš [Catalogue].– Tukums Museum, 1994.

³ *Nodieva, A. Op. cit.– P. 178.*

⁴ The plenum of the organising committee of the Latvian Soviet Artists' Union // *Literatūra un Māksla.– Rīga, 1945.– 26 Jan.*

⁵ *Literatūra un Māksla.– 1988.– 16 Sept.*

⁶ Izskaut formālisma paliekas Latvijas padomju tēlotājā mākslā. Speech by Comrade A. Lapiņš (shortened) // *Ibid.– 1951.– 11 March.*

⁷ *Lapiņš, A. Latviešu tēlotājas mākslas attīstības ceļi // Ibid.– 1948.– 14 March.*

⁸ *Ābols, O. Piezīmes par divām izstādēm // Karogs.– Rīga, 1948.– Nr. 9.– P. 957.*

⁹ Ceļā uz jauniem sasniegumiem (Leo Svemps' shortened review at the 1st Congress of the Latvian Soviet Artists' Union) // *Ibid.– 1951.– Nr. 3.– P. 255.*

¹⁰ See for example: *Zemzaris, U. Pēc atklātas sarunas // Padomju Latvijas Komunist.– 1963.– Nr. 4; Zemzaris, U. Lai sirds pieder*

// Māksla.– 1963.– Nr. 1.

¹¹ Ceļā uz jauniem sasniegumiem.– 260. lpp.

¹² Leonīds Āriņš.– 23. lpp.

¹³ Biruta Delle. Gleznas [Katalogs].– Rīga: Jāņa sēta, 1991.– 7. lpp.

¹⁴ *Borgs, J.* Pretspēku spriegumā dziedēta māksla: Ieskats avangardisma attīstībā Latvijā // Rīga – Lettische Avantgarde [Katalog].– Berlin: Elefant Press, 1988.– S. 77.

¹⁵ *Ābols, O.* Laiks, telpa un poēzija // Literatūra un Māksla.– 1972.– 19. febr.

¹⁶ Turpat.

¹⁷ *Osmanis, A.* Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu latviešu glezniecībā // Doma.– Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība, 1994.– 2. laid.– 119. lpp.

¹⁸ Leonīds Āriņš.– 20. lpp.

¹⁹ Turpat.– 22. lpp.

²⁰ *Osmanis, A.*– Op. cit.

²¹ Izstādi G. Šķiltera muzejā Rīgā veidoja O. Pētersons, A. Breže, J. Putrāms.

²² Izstāde “Rīga – latviešu avangards” notika 1988. gadā Berlīnes Kunsthallē, 1989. gadā Pilsētas galerijā *Im Sophienhof* Ķīlē un izstāžu zālē *Weserburg* Brēmenē. Izstādē piedalījās A. Baušķenieks, I. Blumbergs, J. Boiko, A. Breže, K. Ģelzis, A. Grīnbergs, I. Iltneris, A. Kalnačs, L. Laganovskis, H. Lediņš, D. Lielā, I. Mailītis, I. Mailīte, O. Pētersons, I. Poikāns, M. Polis, J. Putrāms, D. Šēnberga, K. Šmeļkovs, A. Sparāns, O. Tillbergs, A. Zariņa, I. Žodžiks.

²³ Neue Gesellschaft für bildende Kunst.

²⁴ *Lediņš, H.* Laika gars un vietas atmosfēra // Rīga – Lettische Avantgarde.– S. 79.

komunismam // Māksla.– 1963.– Nr. 1.

¹¹ Ceļā uz jauniem sasniegumiem.– Op. cit.– P. 260.

¹² Leonīds Āriņš.– Op. cit.– P. 23.

¹³ Biruta Delle. Gleznas [Catalogue].– Rīga: Jāņa sēta, 1991.– P. 7.

¹⁴ *Borgs, J.* Pretspēku spriegumā dziedēta māksla: leskats avangardisma attīstībā Latvijā // Rīga – Lettische Avantgarde [Catalogue].– Berlin: Elefant Press, 1988.– S. 77.

¹⁵ *Ābols, O.* Laiks, telpa un poēzija // Literatūra un Māksla.– Rīga, 1972.– 19 Febr.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Osmanis, A.* Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu latviešu glezniecībā // Doma.– Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība, 1994.– Vol. 2.– P. 119.

¹⁸ Leonīds Āriņš.– Op. cit.– P. 20.

¹⁹ Ibid.– P. 22.

²⁰ *Osmanis, A.*– Op. cit.

²¹ Ojārs Pētersons, Andris Breže and Juris Putrāms at the Gustavs Šķilters Memorial Museum in Riga.

²² The exhibition *Rīga – Lettische Avantgarde* was held in the West Berlin *Staatliche Kunsthalle* in 1988, the *Stadtgalerie im Sophienhof* in Kiel and the exhibition hall *Weserburg* in Bremen, in 1989. Participants: Auseklis Baušķenieks, Ilmārs Blumbergs, Juris Boiko, Andris Breže, Kristaps Ģelzis, Andris Grīnbergs, Ieva Iltnere, Andrejs Kalnačs, Leonards Laganovskis, Hardijs Lediņš, Dace Lielā, Ivars Mailītis, Inese Mailīte, Ojārs Pētersons, Ivars Poikāns, Miervaldis Polis, Juris Putrāms, Dace Šēnberga, Kirils Šmeļkovs, Aigars Sparāns, Oļegs Tillbergs, Aija Zariņa, Imants Žodžiks.

²³ Neue Gesellschaft für bildende Kunst.

²⁴ *Lediņš, H.* Laika gars un vietas atmosfēra // Rīga – Lettische Avantgarde.– S. 79.

Kas tā par lietu *jeb*

Daži pieminekļu tipoloģijas aspekti*

Nesen mans dēls lasīja 1951. gadā izdotu grāmatu "Futbols". Grāmata visnotaļ informatīva, tur ir daudz izsmeļoša materiāla par spēles tehniku, spēles taktiku un citām futbolam nepieciešamām lietām. Taču par vienu "lietu" gan mans dēls skaidrībā netika. Un tādēļ kādu dienu viņš uzdeva vecaimātei jautājumu, kuru izdzirdot viņa pie pusdiengalda gandrīz aizrijās. Jautājums bija šāds: "Omam, es visu citu saprotu, bet es beigās sāku lasīt ievadu, un tur ir rakstīts tā: "Padomju sportists ir kvēls savas padomju Dzimtenes patriots, uzticīgs Ļeņina–Staļina lietai." Omam, kas tā par LIETU????!!!"

Neilgi pēc tam mēs iegriezāmies žurnāla "Māksla Plus" redakcijā, kur satikām redaktoru Mihailu Savisko. Loģiski, ka saruna atkal raisījās par futbolu, jo tā bija diena pēc slavenā "Skonto–Barselona" mača Rīgā. Un tad Savisko kungs manam dēlam pauda, ka arī viņš senāk ir domājis, ka nenoliedzami augstā līmenī esošais "padomju" futbols ir futbols, kādu to spēlē vienmēr un visur. 60. gadu vidū aizbraucot uz Maskavu un dzīvā spēlē ieraugot slaveno Peli, viņš ir sapratis, ka var būt arī cits futbols.

Lūk, tādā "LIETU" un "citādības" paradigmā arī mēģināšu īsi aprakstīt to, kas, manuprāt, ir visvairāk diskutētais jautājums latviešu (un arī Latvijas krievu) presē pēdējā gada laikā, teiksim, no 1996. gada vasaras līdz 1997. gada vasarai. Runa ir par diskusijām ap (!) pieminekļiem – visādiem pieminekļiem.

Īpaši pateicīga šī apraksta tapšanai ir semiotiskā metode, bet dažu eksaltētu tipu aicinājumam cīnīties pret plaši pazīstamām skolām un metodēm nevaru pievienoties. Jo kas tad paliek bez metodoloģijas šais

* Pirmpublicējums žurnālā *Māksla Plus* (Nr. 3, 1997, 10.–16. lpp.).

What's This Thing or Some Aspects of the Typology of Monuments*

My son was recently reading a book published in 1951 titled "Football". The book is most informative with in-depth chapters on the game's technique, tactics and other things necessary for football. But there was one "thing" that my son could not understand. And so one day he asked his grandmother who, while sitting at the dinner table, nearly choked on hearing the question. It went like this: "Granny, I could understand everything else, but at the end I began to read the introduction and it says there that: "A Soviet sportsman is a burning patriot of his Soviet Homeland and true to the Lenin-Stalin thing." Granny, what's this THING???!!"

Not long after we visited the office of *Māksla Plus* (Art Plus) magazine where we met the editor Mihails Savisko. Naturally, the conversation turned again to football because it was the day after the famous "Skonto-Barcelona" game. And then editor Savisko told my son that, he too had previously thought that the undoubtedly high level Soviet football was the same as the football that has been played always and everywhere. In the middle of the sixties he had travelled to Moscow and saw Pele play. He understood then that there can also be a different football.

So, using the paradigm of such "THINGS" and "otherness", I will try to describe briefly what, in my opinion, is the most discussed question in the Latvian press (and the Russian press in Latvia) over the last year, from, let's say, the summer of 1996 to the summer of 1997. The issue is the discussions around (!) monuments – all kinds of monuments.

* First published in Latvian in the magazine *Māksla Plus* (Riga, 1997, Nr. 3, P. 10–16).



Piemineklis Korejas kara veterāniem. Vašingtona. 1986.

The Monument to Korean War Veterans. Washington. 1986.

platuma grādos? Goda vārds, vien nedaudz citādāk iekrāsoti vēlinā socreālisma rečitātīvi (par tautiskumu, partijiskumu un idejiskumu ar “obligāto” mākslinieka individuālo brīvību) un tā izraisītā slinkuma šļuru, kuru var izmantot vien daiļliteratūrā.

Varētu sākt ar to, ko Umberto Eko ir nosaucis par semiotikas kā disciplīnas uzdevumiem.¹ Viņš apgalvo, ka semiotika pēta to, ko cilvēks var izmantot meliem. Ja savukārt kaut ko nevar lietot melu izteikšanai, tad to arī apgrieztā kārtā nevar lietot patiesības izteikšanai. To vispār nevar lietot, lai izteiktu “kaut ko”. Semiotika, Ekoprāt, ir īpaša ideoloģijas kritikas forma. Semiotika kā kodu teorija un zīmju uzrādīšanas teorija ir visaptveroša sociālās kritikas forma.

Kas attiecas uz ikoniskām zīmēm, ap kurām padarbošos šī raksta ietvaros, Eko cenšas parādīt, ka nevar akceptēt naivo pieņēmumu, ka “ikoniskās zīmes ir dabiskas, analogas un nekonvencionālas”, vienlīdz naivi nepasakot, ka “ikoniskās zīmes ir arbitrāras, konvencionālas un

The semiotic method lends itself most suitably for this description and I cannot join the ranks of some of those exalted figures in their fight against widely known schools and methods. And without methodology, what would there be left in these latitudes? One's word of honour, just slightly differently coloured late Socialist Realism declamations (on nationness, partyism and idealism with the "obligatory" individual freedom of the artist) and the torrent of laziness it creates that can only be used in fiction.

We could begin with what Umberto Eco has called the tasks of semiotics as a discipline.¹ He claims that semiotics is the study of what people can use for lies. If it can't be used to express a lie, then, turning the argument around, neither can it be used to express the truth. It can't be used to express "anything" at all. According to Eco, semiotics is a special form of criticism of ideology. Semiotics as a code theory and as a theory of symbols is a universal form of social criticism.

As far as iconic symbols are concerned and with which I shall be working in this article, Eco attempts to prove that one cannot accept the naive assumption that "iconic symbols are natural, analogous and unconventional", without naively saying at the same time that "iconic symbols are arbitrary, conventional and completely divisible into distinct components". The distinguished semiotician tried hard and for a long time to prove that an iconic depiction, however stylised it may be, at some moment appears as a real experience and people begin to see things (and THINGS) through the glasses of iconic assumptions.

Semiotics is therefore a very useful tool allowing a critical awareness to "sneak" into the world of culture. This European and therefore highly rational critical awareness is, in its turn, the only "controller" that does not allow any model of interpretation and rationalisation to get the upper hand such that it becomes the only real one and hence – dogma. In this case a critical spirit breaks into a

pilnīgi sadalāmas uzskatāmās sastāvdaļās”. Dižais semiotiķis ilgi un dikti ir centies pierādīt, ka ikoniskais attēlojums, lai cik tas būtu stilizēts, kādu brīdi parādās kā reāla pieredze un cilvēki sāk uzlūkot lietas (un LIETAS) caur ikonisko pieņēmumu brillēm.

Semiotika tātad ir īpaši pateicīgs instruments, lai ļautu kritiskajai apziņai “ielavīties” kultūras aprītē. Un šī eiropēiskā (līdz ar to krievu racionālā) kritiskā apziņa savukārt ir vienīgais “kontrolieris”, kas neļauj nevienam interpretācijas un arī racionalizācijas modelim gūt virsroku tā, ka tas kļūst par vienīgo īsteno, tātad – dogmu. Šoreiz kritiskais gars ielaužas kādā konkrētā, ar ikoniskām zīmēm piepildītā jomā.

Grūti iedomāties, ko spriestu marsietis par Latvijas iedzīvotājiem, ja aplūkotu pēdējo gadu presi. Izrādās, latviešus un nelatviešus, formāli lūkojoties, visvairāk interesē māksla. Latvijā, tavu brīnumu, ir viskultūrālākie cilvēki pasaule, ne tikai žurnālisti, bet daudzi jo daudzi iedzīvotāji, gan skolotie un titulētie, gan īpaši neskolotie. Viņi visvairāk ir izteikušies par “mākslu” – par pieminekļiem. Par pieminekļiem debates ir risinājušās daudz aktīvāk nekā par pensijām un armiju, NATO paplašināšanu un Eiropas Savienību un pat par nelaimīgo Operu un pretkorupcijas likuma pārkāpumiem. Tiesām, kā gan lai marsietis iedomātos, ka runa jau nav par mākslu? Jo loģiski taču nāktos secināt, ka debates notiek par konkrētā materiālā tapušām vai vēl netapušām figūriņām, ko veidojuši vai veidos cilvēki, kurus sauc par māksliniekiem. Padomju laikā viņiem tā arī darba grāmatiņā bija ierakstīts.

Tātad cita starpā eksistē ikonisko zīmju lauks, semiotisks lauks, kam ikviens šeit izrādās piederīgs, jo ikvienam par to ir viedoklis. Kādu brīdi radītā mākslīgā sēmiskā (simboliskā) pieauguma kāpums šajā laukā viedokļu klātesamību ir aktualizējis. Atkal ir jāpiemin kāds semiotikas metrs, šoreiz gan kaimiņvalsts – Igaunijas – Jurijs Lotmans,

specific field full of iconic signs.

It is difficult to imagine what a Martian, reading the press of the last year, would make of the inhabitants of Latvia. From a formal aspect, it appears that what interests Latvians and non-Latvians most is art. Latvia has, would you believe it, the most cultured people in the world, not just journalists, but many, many ordinary people, both the educated and titled and those not particularly educated. They have spoken out most about "art" – about monuments. The debates about monuments have been more active than those about pensions and the army, NATO expansion and the European Union and even the unfortunate Opera and breaches of the anti-corruption law. Really, how could a Martian imagine that the debates were not about art at all? Logically one would have to conclude that the discussion was about figures made or about to be made in a concrete material, created or about to be created by people known as artists. Indeed, in Soviet times that's what was written in their work papers.

And so, among other things, there is a field of iconic signs, a semiotic field, to which, it seems, everyone here belongs because everyone has an opinion on it. For a time, the artificially boosted semiotic (symbolic) expansion in this field activated the presence of opinions. Once again we have to mention a master of semiotics, this time from neighbouring Estonia – Yuri Lotman, who proved on which occasions culture finds itself in a period of rapid changes, in its own form of revolution.² Undoubtedly we are very symbolically rapid.

The English joke about revolutions, that first come the revolutionaries, then the thieves and after them the financiers. In Latvia, on the other hand, a semiotician might say that in all these phases of revolution we can observe iconoclasm, iconoclasm and iconoclasm, i.e. the destruction of monuments. (Whether this tendency is equally powerful in all post-totalitarian societies is a subject for a separate

kurš pierādīja, kādos gadījumos kultūra atrodas straujā nomaiņas periodā, savveida revolūcijā.² Mēs neapšaubāmi esam ļoti simboliski **strauji**.

Angļi joko par revolūcijām, ka tajās vispirms nāk revolucionāri, tad zagļi un pēc tam finansisti, savukārt semiotiķis Latvijā varētu teikt, ka revolūcijā visās šajās fāzēs vērojams ikonoklasms, ikonoklasms, ikonoklasms, t.i., pieminekļu postīšana. (Tā ir cita raksta tēma, vai vienlīdz spēcīga šī tendence ir visās posttotalitārisma zemēs.) Un – kā jau teicu – arī noteiktu izturēšanās formu sēmiska pastiprināšanās.

Šobrīd nerunāsim par dziļu vēsturi, nerunāsim par padomju laiku. Nerunāsim par 90. gadu sākumu, kad tika nojaukts Ļeņins, daudzi Ļeņini, Pelše, Stučka, Kirovs un visi citi, kuri gan tautas valodā, gan žurnālistikā ieguva apzīmējumu “ļeņinekļi”. Nerunāsim par daudzu 20. un 30. gadu pieminekļu atjaunošanu. Runāsim par šodien, par šodienas sēmisko ģenerēšanu. Vispirms daži citāti, kuri iezīmēs šo sēmisko lauku.

Boriss Infantjevs, Rīgas slāvu vēsturiskās biedrības prezidents, laikraksta “Diena” krievu izdevumā raksta: “Kolonna ir uzcelta par godu krievu ieročiem un Napoleona – visas Eiropas tirāna un paverdzinātāja – sakāvei. Šis piemineklis ir ne tikai krievu uzvaru simbols. Tas ir visas Eiropas vienotības, miera un sadarbības simbols.”

Tā tad piemineklis – **Eiropas simbols**.

Dainis Īvāns, “Neatkarīgā Rīta Avīzē” (“NRA”): “Varbūt pseidoradikāliem politiķiem nav zināms, ka nācijas, vēl jo vairāk latviešu nācijas jēdziens, nemaz nerunājot par valsti, tolaik nemaz nepastāvēja.”

Tā tad, ja nebija **jēdziena**, tad nebija arī **latviešu** skatījuma.

Ilze Vītola, “NRA”: “Jo man ir bijis jādodomā, kāpēc mēs tā arī neesam iemācījušies celt pieminekļus mūžīgajām vērtībām – Putna

article.) And, as I mentioned previously, a definite semiotic intensification in certain forms of behaviour.

This time we will not be dealing with ancient history, we will not be dealing with the Soviet era. We won't be discussing the early 90s when the Lenin (many of them), Peļše, Stučka, Kirov and all the other Soviet monuments were dismantled. Neither shall we be dealing with the restoration of many of the monuments from the 20s and 30s. We shall be talking about today, about the semiotic generation of today. First of all a few quotes that mark out this semiotic field.

Boris Infantyev, the president of the Riga Slavic Historical Society, in the Russian edition of *Diena*: "The column was erected in honour of Russian weapons and the defeat of Napoleon, the tyrant and enslaver of all Europe. This monument is not just a symbol of the Russian victory. It is a symbol of the unity, peace and co-operation of the whole of Europe."

Thus a monument as **a symbol of Europe**.

Dainis Īvāns in *Neatkarīgā Rīta Avīze (NRA)*: "Perhaps the pseudo-radical politicians don't know that the notion of a nation, even more so the notion of a Latvian nation not to mention a state, did not even exist at that time."

Thus, if there was no **notion**, neither was there a **Latvian** view.

Ilze Vītola, *NRA*: "I have had to think why we haven't learned to erect monuments to eternal values – to Birdsong, the Morning Dew, the Sigh of the Soul."

Thus a symbolic view from the aspect of **eternity** is possible.

Rišards Labanovskis, *NRA*: "... it is not necessary to restore the symbols of the might and imperialism of foreign great powers."

Thus – a **symbol** and the **foreign**.

Marina Kostņecka, *NRA*: "All this commotion over monuments is nothing but political provocation in the populist interests of individual

dziesmai, Rīta rasai, Dvēseles nopūtai.”

Tātad ir iespējams simbolisks skatījums no **mūžības** viedokļa.

Rišards Labanovskis, “NRA”: “.. svešas lielvaras spēka un impērisma simbolus nav nepieciešams atjaunot.”

Tātad **simbols** un **svešais**.

Marina Kosteņecka, “NRA”: “Viss šis troksnis, kas sacelts ap pieminētajiem, nav nekas cits kā atsevišķu politiķu populistiskās interesēs veikta politiska provokācija ar nolūku novērst sabiedrības uzmanību no daudz būtiskākām problēmām un izprovocēt starpnacionālo attiecību saasināšanos.”

Tātad nevis **diskusija**, bet **troksnis**. Tātad vienu diskusiju ir iespējams salīdzināt ar **pilnīgi** citu, kas ir **problemātiski būtiskāka**.

Vilens Tolpežņikovs, “NRA”: “Vispirms Latvijā jāuzceļ pieminētais Kārlim Ulmanim, kamēr tāda nav, par pārējiem nav ko runāt.”

Tātad diskusijā **viens** objekts, pārējie ir **nerunājami**.

Ojārs Spārītis, “Diena”: “Latvija tāpēc nekļūs lielvalsts, ja apries īstas lielvalsts simbolus.”

Tātad ne **diskusija**, ne **troksnis**, bet **apriešana**. Un **īstums**.

Ojārs Spārītis, “Brīvā Latvija”: “Man ir lepnums tieši par to, ka es kā Latvijas Zemnieku savienības pārstāvis esmu varējis nosvērti lūkoties uz vēstures faktiem, uz pieminētajiem no vēstures skatuves aizgājušam personāžam un redzēt tajos kultūras vērtību un estētisku kvalitāti, kuras tā trūkst eklektiskajā Rīgas sejā.”

Tātad kā savienības (**partijas**) pārstāvis; no vēstures aizgājuši; **estētiska kvalitāte**.

Rūta Muižniece, “Diena”: “1988. gada septembrī .. saziņoja 51,1 tūkstoti rubļu. [...] Nepavisam nebija vēl skaidrs, kur, kad un kāds šis memoriāls varētu būt. Svarīga bija ideja. Un nebija šaubu, ka to vajag realizēt.”

politicians with the aim of diverting society's attention from far more essential problems and to provoke a sharpening in the relations between the nationalities."

Thus not a **discussion**, but a **commotion**. Thus it is possible to compare one discussion with a **completely** different one that is **problematically more essential**.

Vilens Tolpežņikovs, *NRA*: "In Latvia there first has to be a monument to Kārlis Ulmanis. Until there is, there's no point talking about any others."

Thus only **one** object under discussion and **no point in talking about the others**.

Ojārs Spārītis, *Diena*: "Latvia won't become a great country just because it barks at the symbols of a genuinely great country."

Thus not a **discussion** or a **commotion**, but **barking**. And **genuineness**.

Ojārs Spārītis, *Brīvā Latvija*: "I am specifically proud of the fact that I, as a representative of the Latvian Peasants' Union, have been able to take a balanced look at the historical facts, at monuments to personalities no longer on the stage of history and see in them cultural value and aesthetic quality so lacking in the eclectic Riga landscape."

Thus as a union (**party**) **representative; gone from history; aesthetic quality**.

Rūta Muižniece, *Diena*: "In September 1988 .. 51.5 thousand roubles were donated. [...] It was not at all clear where, when and what this memorial might be. What was important was the idea. And there was no doubt that it had to be realised."

Thus of primary importance was the **idea; there is no doubt**.

Anda Līce, *Diena*: "To erect a cross and to renew a house of worship using the funds meant for monuments, that's no small thing."

Thus a monument can be substituted by **something else**.

Tā tad primārais ir **ideja; šaubu nav.**

Anda Līce, "Diena": "Uzcelt krustu un par piemineklim domātiem līdzekļiem atjaunot dievnamu, vai tas būtu maz?"

Tā tad piemineklis aizstājams ar **kaut ko citu.**

Ēriks Hānbergs, "NRA": "Droši vien pienāks varošs brīdis un taps piemineklis Kārlim Ulmanim. Izcilu personu piemiņas iemūžināšana ir katras valsts pienākums. Taču visupirmais darbs – sakopt pašu valsti."

Tā tad **piemineklis ir valsts pienākums.**

Jānis Zvirbulis, "NRA": "Simboliski upuru piemiņas zīmei būtu jāatrodas pilsētas dzīves centrā. Šī būtu piemiņas zīme kā valstisks simbols, līdzīgi Brīvības piemineklim, kas nozīmētu valstiskas identitātes apliecinājumu."

Tā tad **piemineklis un valstiska identitāte, un valstisks simbols.**

"Rīgas Balss" aptaujā par Uzvaras pieminekļa Pārdaugavā nojaukšanu pensionāre Zeltiņas kundze: "Pieminekli nevajag nojaukt, jo tā ir mūsu vēsture un tas celts atbrīvošanai no fašisma. Agrāk mums bija labāka dzīve."

Tā tad **piemineklis un vēsture, un labāka dzīve.**

Jānis Dimenšteins, "Rīgas Balss": "Dažkārt pie Ļeņina un Stučkas atliekām ierodas .. viesi, lielākoties ārzemnieki. Grib nofotografēties. Pēdējoreiz bijuši vācieši."

Tā tad **pieminekļi un viesi, un fotografēšanās.**

Oļegs Batarevskis, "Literatūra. Māksla. Mēs" ("LMM"): "Mums vispār nav sava viedokļa, savas ideoloģijas par pieminekļiem. Mums nav valstiskas ideoloģijas."

Tā tad **pieminekļi un valstiska ideoloģija.**

Rihards Pīks, "LMM": "Ja izdotos formulēt valsts ideoloģiju, būtu skaidrs, kādus pieminekļus gribam uzcelt."

Tā tad **valsts ideoloģija** un tad – **kāds** būtu piemineklis.

Ojārs Pētersons, "LMM": "Jo man liekas, ka vietai, kur to paredzēts

Ēriks Hānbergs, *NRA*: "The time will probably come when we are able and then there will be a monument to Kārlis Ulmanis. The immortalisation of outstanding personalities is the duty of every state. But first of all – to put the state itself in order."

Thus **a monument is the duty of the state.**

Jānis Zvirbulis, *NRA*: "Symbolically, the memorial to the victims should be located in the heart of the city. This would be a memorial as a state symbol, similar to the Freedom monument. This would signify a confirmation of state identity."

Thus **a monument and state identity and state symbol.**

In a survey conducted by the newspaper *Rīgas Balss* on whether the Victory monument in Pārdaugava should be demolished, pensioner Mrs. Zeltiņa said: "The monument should not be demolished because it is our history and it was erected in honour of the liberation from fascism. Life was better before."

Thus **a monument and history, and a better life.**

Jānis Dimenšteins, *Rīgas Balss*: "Sometimes visitors come to see the remains of Lenin and Stučka, mainly foreigners. They want their pictures taken. They were Germans last time."

Thus **monuments and visitors, and photographing.**

Oļegs Batarevskis, *Literatūra. Māksla. Mēs (LMM)*: "We have no opinion, no ideology at all on monuments. We don't have a state ideology."

Thus **monuments and state ideology.**

Rihards Pīks, *LMM*: "If we could manage to formulate the state ideology, it would be clear what kinds of monument we want to build."

Thus **a state ideology** and then, **what kind of monument** it would be.

Ojārs Pētersons, *LMM*: "Because it seems to me that the place intended for the monument is totally wrong. It's like a plantation of simple Latvian peasants in German Riga; a foreign body from who

uzstādīt, tas ir absolūti garām. Tas ir tāds vienkāršo latviešu zemnieku dēstījums vācu Rīgā, svešķermenis nez no kurienes. [..] Atceros, kā kādreiz notika Krišjāņa Barona pieminekļa tā saucamā apspriešana. Bija atnākušas divas kundzītes, es nezinu, varbūt viņas bija kādas bibliotēkas darbinieces, un viena beigās neizturēja: “Kā vispār tik zemiskā līmenī var runāt par svētām lietām?” Viņas bija atnākušas apspriest to cēlo ideju, bet dabūja redzēt, kā cits citam krauj virsū.”

Tā tad piemineklis un **vieta; svešķermenis; piemineklis un cēlā ideja, un svētā lieta.**

Kristaps Ģelzis, “LMM”: “Vispār jau diskusija var būt arī par to, vai šie darbi ir vienādi vispār. Tā ir ļoti kutelīga lieta.”

Tā tad **vienādi** pieminekļi.

Rīgas Domes informācijas dienests, “Rīgas Balss”: “Interesants šķiet priekšlikums Uzvaras parka teritorijā vienkopus savākt arī citus padomju laika pieminekļus, tādējādi izveidojot šeit savdabīgu okupācijas laika monumentālās mākslas paraugu muzeju.”

Tā tad pieminekļi **vienkop.**

Vents Kainaizis, “Rīgas Balss”: “Un laikam jau visgudrāk būtu projektus visupirms dot jo plašai tautas apspriešanai.”

Tā tad vispirms pieminekļiem – **tautas apspriešanu.**

Margarita Krogzeme, “Diena”: “Ir iznācis tikai tāds ķeksīša konkurss. Vairākumā izmantotas vecas idejas, dzimušas citiem nolūkiem, tagad “piefrizētas.”

Tā tad **vecas idejas.**

Arnis Balčus, Ilze Zveja, “NRA”: “Žūrijas lēmumam iebilst tēlnieks Ojārs Feldbergs, pamatojot to ar ieceres plaģiātismu.”

Tā tad piemineklis un **plaģiātisms.**

Daina Šķiezna, “Rīgas Balss”: “Uzskatu, ka piemiņas zīmei nomocītajiem ir jābūt neatrautai no Brīvības pieminekļa un arī izteiksmes veidā tuvai Kārļa Zāles redzējumam.”

knows where. [...] I remember how there was once a so-called public debate on the Krišjānis Barons monument. Two ladies had arrived, I don't know, perhaps they were librarians, but one of them couldn't take it any more: "How can they talk on such a base level about holy issues?" They had come to discuss a noble idea but had to witness how one would pile into the other."

Thus a monument and **a place; a foreign body; a monument and a noble idea, a holy issue.**

Kristaps Ģelzis, *LMM*: "In general, the discussion could be about whether these works are identical anyway. It's a very delicate matter."

Thus **identical** monuments.

The Information Service of the Riga City Council, *Rīgas Balss*: "The idea of gathering together other monuments from Soviet times in the *Uzvaras* (Victory) Park seems interesting. In this way an original museum of examples of the monumental art of the occupation period could be established here."

Thus monuments **together.**

Vents Kainaizis, *Rīgas Balss*: "And perhaps the wisest thing to do would be to have the widest public debate on the projects first."

Thus a **public debate** on the monuments first.

Margarita Krogzeme, *Diena*: "It has turned out to be a fake competition. Mostly old ideas were used, created for other projects, now only adapted."

Thus **old ideas.**

Arnis Balčus, Ilze Zveja, *NRA*: "Sculptor Ojārs Feldbergs objected to the jury's decision on the grounds of plagiarism."

Thus a monument and **plagiarism.**

Daina Šķiezna, *Rīgas Balss*: "I think that the memorial to the victims should be tied to the Freedom monument and in its appearance too, it should be close to the vision of Kārlis Zāle."

Tātad **tuvs redzējums jau kaut kam esošam.**

Pauls Putniņš, "Diena": "Tēlnieks R. Muzikants piedāvā Brīvības bulvāra sākumā bijušā Ļeņina pieminekļa vietā uzstādīt milzīgu laukakmeni, no kura pāri visam paceļas krusts. Šī ideja ir satriecoša gan savā trāpīgumā, gan neparastajā ietilpībā."

Tātad piemineklis **bijušā pieminekļa vietā.**

Oļģerts Dzenītis, "Rīgas Balss": "Šis piemineklis ir jāuzceļ pēc iespējas ātrāk! Svešzemnieki saņems Latvijas pilsonību, tad viņi neapšaubāmi pārvaldīs Rīgas Domi un naudu vairs nedos."

Tātad piemineklis un **nauda.**

Ansis Epnors, "Diena": "Vai tiešām neviens nepamanīja manu mazo repliku "Otru roku debesīs!" neilgi pirms konkursa pasludināšanas "Dienā". Piedāvāju ideju. Pie Torņakalna stacijas (kas blakus Šķirotavai ir lielākā izsūtīšanas vieta) ieteicu pacelt augšup sliežu ceļu – kā divas salauzītas, kliezienā savērptas rokas pret debesīm – tikpat augstu kā tas Otrā pasaules kara monuments ar zelta zvaigznēm pašā augšā."

Tātad piemineklis – **tikpat augsts kā cits; es piedāvāju ideju.**

Vilnis Stikulis, "NRA": "Manuprāt, tam jābūt klasicisma stilā, ar skaidru jēgu, bez dziļdomīgiem mājieniem, kas runātu tieši ar mani un pat ārzemnieku bez gida palīdzības."

Tātad **klasicisma stilā.**

Z. Bikše, "NRA": "Pati esmu pieredzējusi abas okupācijas varas un zinu ciešanas, ko tās atnesa mūsu tautai. Pie abām varām arī mūsu bāleļiņi pielika palīdzīgu roku. Tādēļ domāju, ka varētu būt taisnīgi abu okupācijas upuru piemiņas zīmi veidot kopēju."

Tātad **kopīga zīme.**

Jānis Stradiņš, "LMM": "Pieminekļu iznīcināšanas mānija, kas pēdējā laikā mūs pārņem, nav kultūras tautas cienīga. Tas nāks par sliktu Latvijas tēlam."

Thus a vision close to something that already exists.

Pauls Putniņš, *Diena*: "Sculptor Raimonds Muzikants proposes placing a huge boulder at the beginning of *Brīvības* (Freedom) Boulevard where the Lenin monument used to be. A cross would extend from it overlooking all the surroundings. This idea is exciting both with its poignancy and its unusual scope."

Thus a monument in **place of a former monument**.

Oļģerts Dzenītis, *Rīgas Balss*: "This monument should be erected as quickly as possible! Foreigners will get Latvian citizenship and they will undoubtedly control the Riga City Council and will no longer give money."

Thus a monument and **money**.

Ansis Epnens, *Diena*: "Did no one really see my small comment "The Other Hand in the Sky!" shortly before the announcement of the competition in *Diena*? I offered an idea. I suggested erecting a railway track by the Torņakalns station (that besides the Šķīrotava station, was the largest place of deportation). It would reach towards the sky like two broken hands entwined in a scream – just as high as that Second World War monument with the golden stars at the very top."

Thus a monument **just as tall** as another; **I offer an idea**.

Vilnis Stikulis, *NRA*: "I think it should be in the style of classicism, with a clear meaning and without profound suggestions. It would address me directly and even the foreigner too without a guide's assistance."

Thus **in the style of classicism**.

Z. Bikše, *NRA*: "I myself experienced the two occupying regimes and I know what suffering they brought to our nation. Our people too gave a helping hand to both regimes. Therefore I think that it would be just to have a common memorial to the victims of both occupations."

Thus a **common memorial**.

Tā tad pieminēkļu iznīcināšanas mānija; kultūras tauta; Latvijas tēls.

Imants Alksnis, "Brīvā Latvija": "Izrunāšanās par māksliniecisko vērtību ir nevietā, jo pieminēkļa galvenā nozīme ir vēsturiskā piemiņa."

Tā tad runāt par māksliniecisko vērtību ir nevietā; vēsturiskā piemiņa.

Lūk, tikai dažas sēmiskā lauka kontūras:

EIROPAS SIMBOLS,

JĒDZIENA SAISTĪBA AR LATVIEŠU SKATĪJUMU,

MŪŽĪBAS VIEDOKLIS,

SVEŠS SIMBOLS,

NEVIS DISKUSIJA, BET TROKSNIS UN APRIEŠANA,

VIENAS DISKUSIJAS AIZSTĀŠANA AR CITU,

TIKAI VIENS PIEĻAUJAMĀIS DISKUSIJAS OBJEKTS,

PĀRĒJIE NEAPSPRIEŽAMI,

ĪSTUMS,

PARTIJAS PĀRSTĀVIS,

NO VĒSTURES AIZGĀJIS,

ESTĒTISKĀ KVALITĀTE,

PRIMĀRAIS IR IDEJA,

ŠAUBU NAV,

PIEMINĒKĻA AIZSTĀŠANA AR KAUT KO CITU,

VALSTS PIENĀKUMS,

VALSTISKA IDENTITĀTE,

VALSTS SIMBOLS,

VĒSTURE UN LABĀKA DZĪVE,

VIESI UN FOTOGRAFĒŠANĀS,

VALSTISKA IDEOLOĢIJA,

VIETA,

Jānis Stradiņš, *LMM*: "The mania for demolishing monuments that has recently taken us over is not worthy of a cultural people. This will damage Latvia's image."

Thus a mania for demolishing monuments; a cultural people; Latvia's image.

Imants Alksnis, *Brīvā Latvija*: "Discussion on artistic merit is out of place because the monument's main significance is a historical memorial."

Thus to speak about artistic merit is out of place; historical memorial.

Here we have just a few semiotic contours:

A SYMBOL OF EUROPE,

THE CONNECTION OF THE NOTION WITH THE LATVIAN VIEW,

THE ASPECT OF ETERNITY,

AN ALIEN SYMBOL,

NOT A DISCUSSION BUT NOISE AND COMMOTION,

SUBSTITUTION OF ONE DISCUSSION BY ANOTHER,

JUST ONE PERMITTED OBJECT FOR DISCUSSION,

THE OTHERS ARE NOT FOR DISCUSSION,

GENUINENESS,

PARTY REPRESENTATIVE,

VANISHED FROM HISTORY,

AESTHETIC QUALITY,

THE IDEA IS PRIMARY,

THERE IS NO DOUBT,

SUBSTITUTION OF A MONUMENT BY SOMETHING ELSE,

THE DUTY OF THE STATE,

STATE IDENTITY,

STATE SYMBOL,

HISTORY AND A BETTER LIFE,

SVEŠKERMENIS,
CĒLĀ IDEJA,
SVĒTĀ LIETA,
VIENĀDI PIEMINEKĻI,
PIEMINEKĻI VIENKOP,
VISPIRMS TAUTAS APSPRIEŠANA,
VECAS IDEJAS,
PLAĢIĀTISMS,
TUVS REDZĒJUMS JAU KAUT KAM ESOŠAM,
BIJUŠĀ PIEMINEKĻA VIETA,
NAUDA,
TIKPAT AUGSTS KĀ CITS PIEMINEKLIS,
IDEJU PIEDĀVĀ "ES",
KLASICISMA STILĀ,
KOPIGA ZĪME,
PIEMINEKĻU IZNĪCINĀŠANAS MĀNIJA,
KULTŪRAS TAUTA,
LATVIJAS TĒLS,
RUNĀT PAR MĀKSLINIECISKO VĒRTĪBU IR NEVIETĀ,
VĒSTURISKĀ PIEMIŅA.

Šis nebūt vēl nav viss spektrs, taču tas ļauj nojaust semantiskā lauka kontūras. Uz šo dažu piemēru bāzes var redzēt, ka šo lauku nevar izskaidrot tikai ar zīmēm, kas ir attiecības starp apzīmētāju un apzīmējamo. Te ir runa par mītiem, kuri (atkal atsaucoties uz vienu semiotiķi, šoreiz Rolandu Bartu) vēlas redzēt zīmju summu, globālu zīmi.

Neliels iestarpinājums – kas, atrodoties tajā pašā diskusijā, atrodas nevis šīs mītradišanas epicentrā, bet gan nomalēs?

Piemēram, Aleksandra Kiršteina izteikums ("LMM"), ka pretī paredzētajai pieminekļa vietai atrodas priekamāja. Vai, piemēram,

VISITORS AND PHOTOGRAPHY,
STATE IDEOLOGY,
PLACE,
FOREIGN BODY,
NOBLE IDEA,
HOLY MATTER,
IDENTICAL MONUMENTS,
MONUMENTS TOGETHER,
PUBLIC DEBATE FIRST,
OLD IDEAS,
PLAGIARISM,
A VISION CLOSE TO SOMETHING ALREADY EXISTING,
IN PLACE OF A FORMER MONUMENT,
MONEY,
JUST AS TALL AS ANOTHER MONUMENT,
"I" OFFERS AN IDEA,
IN THE STYLE OF CLASSICISM,
A COMMON MEMORIAL,
MANIA FOR DESTROYING MONUMENTS,
A CULTURAL PEOPLE,
LATVIA'S IMAGE,
TO SPEAK OF ARTISTIC MERIT IS OUT OF PLACE,
HISTORICAL MEMORIAL.

This is by no means the full spectrum but it permits a feeling of the contours of the semantic field. On the basis of these few examples we can see that this field cannot be explained by symbols alone that are the relationships between the symboliser and the symbolised. We are concerned with myths here. Myths (referring again to another semiotician, this time Roland Barthes) that want to see the sum of the symbols, the global symbol.

Andra Bergmaņa stāsti ("LMM"): "Bet tik un tā – man ne pret vienu pieminekli nekāda naida nav. Bija taču skaisti, kad netālu no Dubultu stacijas, kājas iepletis, stāvēja virsdižonis V.I.Ļ. Bez pārliekas spraukšanās man ar kādu jaunuvi padevās nokļūt *piepiņķeļa šekumā* un kaislīgi mutēties." To, ka minētais (pirmais iestarpinājums) sēmiskais lauks nav tipisks tikai Latvijai, parāda pēdējo gadu diskusijas Vācijā par pieminekļa uzstādīšanu holokausta upuriem Berlīnē. Kā raksta vācu žurnālisti, šī pieminekļa tapšanas vēsture pati par sevi tapusi par pieminekli. Projekts līdz šim ir bijis lemts sakāvei, jo, pirmkārt, tajā darbojas, t.i., to uz priekšu "dzen", daži ambiciozi protagonistu, kuriem svarīga ne tikai pati lieta un LIETA, bet arī pašu personas izcelšana (runa ir par projekta dedzīgo uzkurinātāju Leu Rošas kundzi), otrkārt, Vācijā, kā jau demokrātiskā valstī, tomēr dominē patiesa vēlme veikt politiskās apgaismošanas darbu, bet to ir grūti saistīt ar jebkuru māksliniecisku ideju, treškārt, vainas un sēru nerimšanās ir tik lielos mērogos, ka tām grūti rast ekvivalentu.

Topot rakstam, saņēmu jaunāko *Kunstzeitung* numuru. Tajā – pēdējā informācija par pieminekli holokausta upuriem Berlīnē. Kā zināms, pirmajā kārtā žūrijas izvēlēto projektu – milzīgu horizontālu betona plati ar iegravētiem miljoniem nogalināto ebreju vārdiem – valdība tomēr noraidīja. Tagad ir izsludināta otrā kārtā, taču žurnālisti ir skeptiski: triju kolokviju materiāli par tēmu "Piemineklis nogalinātajiem ebrejiem Eiropā", kuros gada sākumā piedalījušies vairāk nekā simts ievērojami vēsturnieki, mākslinieki, arhitekti un politiķi, nav pieejami grāmatnīcās, bet gan tikai pasūtāmi pa pastu no pilsētas kultūras pārvaldes. Žurnālisti ļoti šaubās, vai jaunā konkursa izsludinātāji vispār iepazinušies ar šiem materiāliem. Otrās konkursa kārtas īpatnība – tas ir slēgts, pieaicināti tiek tikai deviņi pirmajā kārtā prēmētie mākslinieki un arhitekti, kā arī 16 citi starptautiski pazīstami meistari. To starpā arī sešas slavenības (piemēram, Rebeka

A small interjection – what, being in the same discourse, finds itself not in the epicentre of mythmaking, but on the periphery?

For example, there is Aleksandrs Kiršteins' statement (*LMM*) that opposite the proposed site of the monument there is a brothel. Or, for example, the stories by Andris Bergmanis (*LMM*): "But nevertheless, I have no hatred for any monument. And it was wonderful when not far from the Dubulti station, there stood, legs apart, the supremo V.I.L. (Vladimir Ilyich Lenin – *H.D.*). With little effort, a girl and I could squeeze into his crutch and engage in some passionate smooching." That the semiotic field (before interjection) is not typical of Latvia alone is shown by the discussions in Germany in recent years on the erection of a monument in Berlin to the victims of the holocaust. As German journalists have written, the history of this monument has itself become a monument. Up to now, the project has been doomed to fail because 1) the people involved, i.e. pushing the project forward, are a few ambitious protagonists for whom not only the thing and the **THING** are important but also self-promotion (I'm thinking here of the project's fiery promoter Mrs. Lea Rosch). 2) In Germany, as in a democratic country, the genuine desire to engage in work of political enlightenment dominates, but this is difficult to associate with any artistic idea. 3) The continuing emotions of guilt and grief are so great that it is difficult to create their equivalent.

As I was writing this article I received the latest issue of *Kunstzeitung* and it contained the latest news on the monument to the holocaust victims in Berlin. As we know, the project selected by the jury in the first round was turned down by the government. This was to have been a huge, horizontal concrete plate engraved with the names of the millions of Jewish dead. The second round has been announced but journalists are sceptical: the materials from the three colloquia on "A monument to the murdered Jews in Europe" that were attended by over

Horna un Dens Karavans), kuru darbi pirmajā kārtā vispār tika noraidīti. Tie, kuri seko starptautiskajai mākslas dzīvei un kuriem kaut ko izteiks Eduardo Čilidas un Ulriha Rikrīma vārds, jāpaziņo, ka viņi ir atteikušies piedalīties. Kristians Boltanskis vēl nav izšķīries. Bet Johens Gercs, mākslinieks, kura daiļrade 1997. gada vasarā tika minēta kā lielākais pretarguments visu lielo šovu – Kaseles *documenta*, Venēcijas biennāles un Minsteres Skulptūru projektu – virspusējībai, paziņojis, ka viņa līdzdalība ir atkarīga no žūrijas sastāva. Te uzreiz ir vietā jautājums – vai šodienas un, pats par sevi saprotams, pēckara Vācijā būtu iespējams, ka vadošais nacistiskās vācijas tēlnieks Arno Brēkers būtu konkursa žūrijā, kas vērtē pieminēto projektu holokausta upuriem? Arno Brēkers – mākslinieks... Pie mums žūrijā, kas lēma par ceļamo pieminēto komunistiskā terora upuriem, bija Aivars Gulbis, kurš ir Uzvaras un Viļa Lāča pieminēto – oficiālo, padomju valsts pasūtīto monumentu – brīvprātīgs veidotājs... Arī jau tikai mākslinieks...

Bet atgriežoties pie Vācijas – kādēļ gan ir tāda mākslinieku un žurnālistu skepse? Tādēļ, ka (arī) Vācijā, turklāt mūsdienās, ir bijuši pieminēto “gadījumi”, kuros visu izšķir viens kanclera rikojums. Viņš vēlējās ievietot Berlīnes sēru un varonības slavināšanas vietā *Neue Wache*, kas atrodas netālu no Brandenburgas vārtiem, savu iemīļoto



Tomass Ellers. Pats

(Sveicieni Rīgā). 1991.

Ļeņina iela. H – 6 m.

Thomas Eller. THE Selbst

(Grüße in Riga). Lenin Street.

1991. H – 6 m.

one hundred eminent historians, artists, architects and politicians earlier in the year are still not available in the book shops. They can only be ordered by post from the city's board of culture. Journalists doubt very much if the new competition announcers have even seen these materials. The second round has some peculiar features; it is closed, only nine prize-winning artists and architects from the first round have been invited as well as 16 internationally known figures. Among them are six famous people (for example, Rebecca Horn and Dan Caravan) whose works were rejected in the first round. I have to tell those who follow the developments in the international art scene and are familiar with the names of Eduardo Chillida and Ullrich Rückriem that they have decided not to participate. Christian Boltanski is still undecided. But Jochen Gerz, whose work was mentioned in the summer of 1997 as the greatest counter-argument against the superficiality of all the great shows – *documenta* in Kassel, the Venice Biennale and the Sculpture project in Münster – has announced that his participation depends on the composition of the jury. And here the question immediately arises – would it be possible in today's and obviously post-war Germany for Arno Breker, the leading sculptor in Nazi Germany, to be on a competition jury that is to judge projects for a monument to the victims of the holocaust? Arno Breker – an artist... Here in Latvia, on the jury that



Tomass Ellers. Pats
(Sveicieni Rigā). 1991.
Ļeņina iela. H – 6 m.
Thomas Eller. THE Selbst
(Grūße in Riga). Lenin Street.
1991. H – 6 m.

Kētes Kolvicas plastiku. Uz iebildumu, ka Kolvicas darbs ir proporcionāli telpai pārāk mazs, kanclers lika to palielināt. Kritiķi sarkastiski bilst, ka tad jau nebija nepieciešams 1990. gadā Berlīnē nojaukt Tomska veidoto Ļeņina pieminekli, vien to samazināt tik ļoti, ka tas būtu tik tikko pamanāms.

Tātad viena no šobrīd aprakstītā sēmiskā lauka pazīmēm ir tā sasaiste ar tā saucamo publisko telpu, kas tad arī būtu Umberto Eko pieminētā konvencionālā zīmju komponente. Šī komponente ir gana pētīta. Lūk, kaut vai kultūras teorētiķis Ričards Senets ir spoži rakstījis par publiskās telpas zudumu un deģenerēšanos, par tās pārtapšanu triviālā patēriņa vietā un par intimitātes tirāniju. Taču vai tiešām šī publiskā telpa šodien būtu jāraksturo tikai kā telpa pilsētas vidē? 1995. gadā, rīkojot izstādi pilsētas vidē Somijā, Kotkas pilsētā, saņēmu dāņu mākslinieka Andersa Krīgera vēstuli, kurā viņš cita starpā rakstīja: "Kas šodien ir publiskā telpa? Es ticu, ka šodienas īstenā publiskā telpa



Maija Lina (ASV). *Piemineklis Vjetnamas kara veterāniem*. Vašingtona, 1982.

Maya Lin (USA). *The Vietnam War Veterans Memorial*. Washington, 1982.

will decide on the monument to be erected to the victims of the Communist terror we find Aivars Gulbis. He was the willing author of the Victory and Vilis Lācis monuments, officially commissioned by the Soviet state. He is also only an artist...

But to return to Germany, why are the artists and journalists so sceptical? Because in Germany (too), moreover in our times, there have been monument "issues" where everything has been decided by a single order of the Chancellor. He wanted to place his beloved plastic by Käthe Kollwitz in Berlin's place of mourning and honouring courage, the *Neue Wache*, not far from the Brandenburg Gate. In reply to the objection that Kollwitz's work was proportionally too small for the space, the Chancellor ordered it to be enlarged. The critics commented with sarcasm that in that case, there had been no need in 1990 to demolish Berlin's Lenin monument by Tomsy. They only had to shrink it until it was barely noticeable.

Thus one of the features of the semiotic field currently being described is its ties to the so-called public space. This would also be a conventional component of signs as mentioned by Umberto Eco. This component has been thoroughly researched. Take, for example, the cultural theoretician Richard Senet who wrote so brilliantly about the loss and degeneration of the public space, about its transformation into a place of trivial consumption and about the tyranny of intimacy. But nowadays, does this public space really have to be described only as the space in the city environment? In 1995, as I was organising an exhibition in the city environment of Kotka in Finland, I received a letter from the Danish artist Anders Krüger in which he wrote amongst other things: "What, today, is the public space? I believe that today, the real public space is the media. And in this sense, only those artworks that enter the media – newspapers, TV, Internet – really exist in the public space. Sculptures in villages, parks and towns have become like

ir mediji. Un šādā nozīmē tikai tie mākslas darbi, kas iekļūst medijos – avīzēs, TV, internetā –, pa īstam eksistē publiskā telpā. Skulptūras ciematos, parkos, pilsētās ir kļuvušas kā dinosauri – divaini objekti, par kuriem neviens īpaši nerūpējas, kuri tikai izņēmuma gadījumā nedaudz samulsina garāmgājēju.”

Protams, es viņam pilnībā nepiekrītu, jo par “dinosauriem” skulptūras kļūst tad, kad tās viendimensionāli pauž tikai vienu LIETU, kura ir aprakstāma kaut vai iepriekšējās lappusēs savirknētajos vārdos. Emocionālais pārdzīvojums, kādu izstaro daži tiešām izcili darbi, parāda ne tikai pašu skulptūru, bet arī publiskās telpas eksistenci. Piemēri ir, tie ir pat populāri. Piemēram, Vašingtonas “Siena” – memoriāls Vjetnamas kara veterāniem. Tas ir piemineklis, pie kura katru dienu pulcējas amerikāņu ģimenes un vientuļnieki, lai atcerētos 58 132 mirušos vai bezvēsts pazudušos, kuru vārdi ir iegravēti melnajā sienas granītā. Siena atstaro paša sērotāja attēlu, un ik dienas pie tās tiek novietotas mazas piemiņas veltes, kas savukārt tiek uzkrātas muzejā. Arī amerikāņu pieminekļa vēsture ir bijusi vētraīna, līdz to atklāja 1982. gadā. Tā projekta autore bija 21 gadu vecā dizaina studente Maija Lina, kura uzvarēja vairāk nekā tūkstoti konkurentu atklātā konkursā.

Kā raksta amerikāņu teorētiķis V.J.T. Mičels: “Vjetnamas veterānu memoriāls, piemēram, šķiet perfekti izlīdzsvarots starp utopiju un kritiku: to var izjust gan kā nacionālo sēru, gan nacionālās samierināšanās vietu, kas ir pilnīgi integrējoša, aptveroša un demokrātiska, bet kas ir arī kritiska parodija un tradicionālā kara pieminekļa inversija.”³ Par “Sienu” var rakstīt daudz un tā arī īsti līdz galam visu nepateikt. Toties visu var pateikt par 18 miljonus dolāru dārgo, turpat netālu no Vjetnamas memoriāla atrodošos pieminekli, kas ir veltīts Korejas kara veterāniem un uzcelts pēc “Sienas”. Vera Muhina būtu bijusi apmierināta.

dinosaurs, strange objects about which no one really cares and that only manage to confuse the passer-by a little on the rare occasion."

Of course I cannot fully agree with him because sculptures become "dinosaurs" when they one-dimensionally express only one THING that may be described using even the words listed on the previous pages. The emotional experience radiating from several really outstanding works show not only the sculpture, but also the existence of public space. There are examples and they are even popular. For instance, the "Wall" in Washington – the memorial to the fallen of the Vietnam War. This is a monument where American families and single persons gather every day to remember the 58 132 dead or missing in action, whose names are carved in the black granite of the wall. The wall reflects the image of the mourner and every day people bring small mementoes that are in turn collected by the museum. The American monument also had a stormy history until its opening in 1982. The project author was 21 year-old design student Maya Lin who was the winner among over 1000 rivals in the open competition.

The American scholar V.J.T. Mitchell wrote: "The Vietnam Veterans Memorial, for instance, seems perfectly poised between utopia and critique: it can be experienced both as an object of national mourning and reconciliation that is absolutely inclusive, embracing, and democratic, and as a critical parody and inversion of the traditional war memorial."³ One could write volumes on the "Wall" and still not manage to say everything. However, one can say everything about the near by 18 million dollar monument to the fallen of the Korean War that was built after the "Wall". Vera Mukhina would have been pleased.

But in Germany, monuments (I will venture to say outstanding, emotional and informative monuments) have been erected in memory of the victims of the holocaust or as general reminders of the crimes of Nazism that are not in the range of variations between comrade



Kristians Boltanskis

(Francija).

Trūkstošā māja.

Berlīne,

1990 gads.

Christian Boltansky (France).

The Missing House.

Berlin,

1990.

Bet Vācijā holokausta upuriem vai vispār atgādinājumam par nacisma noziegumiem ir uzbūvēti pieminekļi (es iedrošinos apgalvot – spilgti, emocionāli un informatīvi pieminekļi), kas neatrodas variāciju skalā starp biedres Muhinas figurālismu un vēsi dizainisku un abstraktu perfekciju. Tikai daži piemēri iz Berlīnes, bet varētu nosaukt arī darbus no Hamburgas, Minsteres un citām pilsētām. Berlīnē tos ieraudzīju nejauši un, tā kā tie nebūt nelikās “dinozauri”, vēlāk par tiem centos iegūt papildinformāciju.

Pirmais nosaukamais ir Izraēlas mākslinieka Mišas Ulmana 1995. gadā veidotais darbs pie Vācu Valsts operas, pie *Unter den Linden* ielas. Tajā vietā, kur 1933. gadā nacisti dedzināja grāmatas. Bruģakmens pēkšņi tiek pārtraukts ar biezu stikla četrstūri. Ielūkojoties tajā iekšā, redzams it kā izgaismots pagrabs. Gar pagraba

Mukhina's figuralism and cold design and abstract perfection. Just a few examples from Berlin but I could also name works in Hamburg, Münster and other cities. I came across them in Berlin accidentally and, because they did not appear to be "dinosaurs" at all, I later endeavoured to gather more information.

The first is the 1995 work by Israeli artist Mischa Ullman by the German State Opera on *Unter den Linden*, in the place where in 1933 the fascists burned books. The cobblestones are broken by a rectangle of thick glass. Looking inside we see an illuminated cellar. Along the walls of the rectangular we easily see empty bookshelves.

The second example is "Places of Remembrance on Bavaria Square" in Berlin. This is a quite wealthy district in West Berlin, not far from the *KDW* department store. The Nazis sent several thousands of wealthy Jews from around the Bavaria Square to the death camps. The memorial is formed from very many metal plates affixed to the lamp posts. On one side there is writing and on the other, a kind of pictogram related to the text on the other side. The texts are in a dry, bureaucratic language. How else – they are decisions with the power of law (the date of promulgation is given) that, starting from 1933, gradually pushed the Jews out of society. For example – "Jews are excluded from singing societies. 16.8.1933", "Jewish actresses and actors are prohibited from carrying out their profession. 5.3.1934", "Postal workers married to Jewesses are retired. 8.6.1937", or "Driving licences belonging to Jews are annulled and must be submitted. 3.12.1938".

The third is Christian Boltanski's work "Missing Building" in the former poor Jewish district of *Scheunenviertel* with people's names and professions. These are the names of the residents of the former building. There is a void between the fire walls where a house once stood and where the people mentioned once lived. The building was bombed at the end of the war. Not all the residents were Jewish, but

četrstūra sienām labi saskatāmi tukši grāmatplaukti.

Otrais – “Piemīņas vietas Bavārijas laukumā” Berlīnē. Tas ir samērā bagātu pilsoņu rajons Rietumberlīnē, netālu no lielā universālveikala *KDW*. No Bavārijas laukuma apkaimes nacisti uz nāves noietnēm aizsūtīja vairākus tūkstošus turīgu ebreju. Piemīņu veido ļoti daudzas metāla plāksnes, kas piestiprinātas pie ielu lampu stabiem. Uz vienas no plāksnišu pusēm atrodas uzraksts, uz otras – it kā priekšmetiska piktogramma, kas ir saistīta ar uzraksta tekstu. Tekstus veido sausa, birokrātiska valoda. Kā gan citādi – tie ir lēmumi ar likuma spēku (pievienots to izdošanas datums), kuri pakāpeniski, sākot ar 1933. gadu, izstūma ebrejus no sabiedrības. Piemēram – “Ebreji tiek izslēgti no dziedāšanas biedrībām. 16. 8. 1933.”, “Profesiju aizliegums ebreju aktrisēm un aktieriem. 5. 3. 1934.”, “Ar ebrejietēm precētie pasta darbinieki tiek pensionēti. 8. 6. 1937.” vai “Autovadītāju tiesības, kuras pieder ebrejiem, tiek anulētas, un tās ir jānodod. 3. 12. 1938.”.

Trešais – Kristiana Boltanska darbs “Trūkstošais nams” kādreizējā trūcīgo ebreju rajonā *Scheunenviertel* ar cilvēku vārdiem un profesijām. Tie ir bijušo nama iedzīvotāju vārdi. Starp ugunsdzēsības stabiem ir tukšums, tur kādreiz atradās nams, kurā dzīvoja pieminētie cilvēki. Namu kara beigās sabumboja. Visi mājas iedzīvotāji nebija ebreji, bet tie, kuri bija, nokļuva Terēzienštatē. Mākslinieks šo darbu veidoja konkrētam izstādes projektam, bet tā saglabāšanos panāca apkārtējo namu pilsoņu iniciatīva.

Un vēl – nedaudz civilizētākiem cilvēkiem rodas arī idejas, kā pārtraukt nemitīgo pieminekļu postīšanu. 1995. gadā jau minētajā izstādē Kotkā poļu mākslinieks Kšištofs Bednarskis uz granīta postamenta novietoja bronzas roku. 11 metrus tālāk no šīs rokas atradās bronzas krūšutēls, veidots bez rokas (tikai ar vienu roku, domātāja pozā). Tas bija Ņeņins, kuru brāļu pilsētai Kotkai uzdāvināja

those that were ended up in Teresienstadt. The artist made this work for a specific exhibition project but it was preserved on the initiative of the local residents.

Furthermore, some more civilised people come up with ideas on how to stop this constant destruction of monuments. In 1995 in the Kotka exhibition mentioned earlier, Polish artist Krzysztof Bednarski placed a bronze hand on a granite plinth. Eleven metres from this hand was a bronze bust with a hand missing. This was Lenin by Estonian artist Mati Varik, a gift from the people of Tallinn to their sister town Kotka. Bednarski announced that he wanted to perform as a surgeon because "bad monuments do more damage than bad surgeons". The city bought Bednarski's work and it remains there to this day. The money was donated by the enthusiastic inhabitants.

Concluding this article, I would nevertheless like to return to the monuments in Latvia. In purely empirical terms, the whole discussion (I would like to call it a discussion and not noise or a slanging match), we could say, includes the following themes:

- 1) The restoration of the monuments to Barclay de Tolly and Tsar Peter I and the Alexander column, because this is mentioned in vague form in the co-operation treaty between Latvia and Russia;

- 2) The demolition (or relocation) or restoration of the Victory monument in Pārdaugava after the attempt to blow it up. A discussion is apt here on a sculpture park in all its various forms – from a collection of Lenins to a collection of other objects;

- 3) The results of the first round of the competition for the monument to the victims of Communist terror;

- 4) The possible monument to Kārlis Ulmanis (the last president of Latvia before Soviet occupation). The results of the previous competition;

- 5) The monuments to be erected and those already erected to

tallinieši, igauņu mākslinieka Mati Varika darbs. Bednarskis paziņoja, ka vēlas uzstāties kā ķirurgs, jo "slikti pieminekļi nodara lielāku postu nekā slikti ķirurgi". Bednarska darbu pilsēta iepirka, tas tur stāv vēl šo baltu dienu. Naudu tam sameta sajūsminātie pilsētas iedzīvotāji.

Raksta nobeigumā tomēr vēlētos atgriezties pie Latvijas pieminekļiem. Tīri empīriski visa diskusija (man to gribas nosaukt par diskusiju, nevis par troksni vai apriešanu) aptver apmēram šādu tematiku:

1) Barklaja de Tolli pieminekļa, Aleksandra kolonnas un Pētera Pirmā pieminekļa iespējamā atjaunošana, jo tā ir neskaidrā formā minēta Latvijas un Krievijas starpvalstu līguma sadarbības programmā;

2) Uzvaras pieminekļa Pārdaugavā nojaukšana (vai pārvietošana) vai atjaunošana pēc tiša sprādziena. Tepat pieder sarunas par skulptūru parku visdažādākajos variantos – no "leņinekļu" bara līdz citu objektu barām;

3) konkursa par pieminekli komunistiskā terora upuriem rezultāti pēc konkursa pirmās kārtas;

4) iespējamais pieminekļis Kārlim Ulmanim. Bijušā konkursa rezultāti;

5) ceļamie un jau uzceltie patriotiskie pieminekļi ievērojamām personībām pagātnē (piemēram, Fricim Brīvzemniekam, Krišjānim Valdemāram, Jānim Daliņam, Baumaņu Kārlim u.c.);

6) vēl diskutējamie patriotiskie pieminekļi – Jānim Čakstem, Garlībam Merķelim u.c.;

7) atjaunojamie vācu laika pieminekļi (Lielais Kristaps u.c.);

8) salūzušie pieminekļi (piemēram, 1984. gadā uzstādītais pieminekļis Jelgavas atbrīvotājiem);

9) vēl arvien atjaunojamie 20. gs. 20. un 30. gadu pieminekļi;

10) nepatikamie pieminekļi (bez ideoloģiskas pieskaņas),

famous historical figures (for example, Fricis Brīvzemnieks, Krišjānis Valdemārs, Jānis Daliņš, Kārlis Baumanis and so on);

6) Patriotic monuments yet to be discussed – Jānis Čakste, Garlieb Merkel and others;

7) Monuments from the German times that should be restored (Big Christopher and others);

8) Broken monuments (for example, the monument to the liberators of Jelgava erected in 1984);

9) The monuments of the 1920s and 30s that have still to be restored;

10) Unpopular monuments (without ideological overtones), for example, the constantly vandalised “country girls” by the former “Minsk” supermarket about which the press wrote: “By this store one could view two women merged into a mysterious figure standing on two legs.”;

11) The old Lenin monuments (for example, the recent sale of a Lenin bust in Preiļi);

12) Other Soviet ideological and non-ideological monuments (the monument to the Riflemen, the Vilis Lācis, Andrejs Upīts, Alfrēds Kalniņš and other monuments);

13) Other monuments or “monuments for all”; for example the recent announcement of a competition for a monument to the pop group “Brainstorm”.

It would be naive to imagine that one could provide a profound semiotic analysis of the typology of monuments in the space of one article. There has not been a single monograph on “monuments in general and nowadays”. If you don’t believe, try the Internet! In recent years there has been a modest intellectual shake-up in this field that resulted in a few books. Why so few? Because the subject is sensitive, so sensitive that it corresponds directly with the thoughts of Michel

piemēram, mūždien sapostītās “tautumeitas” pie kādreizējā universālveikala “Minska”, par kurām prese raksta: “Pie šā veikala bija apskatāma mistiska divu sieviešu saplūdusi figūra uz divām kājām.”;

11) bijušie “ļeņinekļi” (piemēram, nesensais Ļeņina krūšutēla pārdošanas akts Preiļos);

12) citi padomju ideoloģiskie un arī neideoloģiskie pieminekļi (Strēlnieku pieminekļis, Viļa Lāča, Andreja Upīša, Alfrēda Kalniņa u.c. pieminekļi);

13) citi pieminekļi jeb “pieminekļi katram”, piemēram, izsludinātais konkurss par pieminekli popgrupai “Prāta vētra”.

Būtu naivi iedomāties, ka iespējams veikt dziļu pieminekļa tipoloģijas semiotisku analīzi viena raksta ietvaros. Par “pieminekļiem vispār un mūsdienās” nav uzrakstīta neviena monogrāfija. Palūkojieties internetā, ja neticat! Pēdējos gados šajā jomā ir notikusi neliela intelektuāla “sapurināšanās”, kas ir rezultējusies dažās grāmatās. Kādēļ tik maz? Tādēļ, ka šī tēma ir kutelīga, tik kutelīga, ka tieši sasaucas ar Mišela Fuko teikto: lai arī domātāju uzdevums ir diagnosticēt (arī) tagadni, viena no sfērām, kura vēl arvien ir tabu, ir politika. (Otra – lai cik tas būtu dīvaini – esot sekss.)

Vienīgos secinājumus, kurus varu izdarīt pēc šī ekskursa, iespējams izteikt jautājuma formā. Vai visas šīs diskusijas neliecina par (pie mums tik ļoti nopelto teoriju) Autora nāvi? (Kuru gan interesē, kas tos pieminekļus ir taisījis un taisīs? Strīds starp Ojāru Feldbergu un Kristapu Gulbi par “pirmās nakts tiesībām” uz ideju par pieminekli represētajiem tikai apliecina autorības zudumu...)

Otrkārt – vai te nav labi saredzama informācijas sabiedrības vēlme generēt jēgu? Kaut gan mēs vēl neesam ietikuši informācijas sabiedrībā. Kādēļ ne? Varu atkal ilustrēt ar piemēru.

Pusaudzes gados nejauši mūsu lauku mājās kādā latviešu padomju mākslas albumā atradu žurnāla “Laikmets” izdevumu. Izdots 20. gadu



Aija Zariņa. *Piemineklis Jānim Rainim*. 1995, objekts: koks, krāsa. Izstāde *Piemineklis*, Rīgas pilsētvide.

Aija Zariņa. *Monument to Jānis Rainis*. 1995, object: wood, paint. Exhibition *Monument*, the city space of Riga.

Foucault: although the task of the thinker is to diagnose the present (too), one of the areas that is still taboo is politics. (Another, however strange it may seem, is sex.)

The only conclusions that I can arrive at after this digression may be expressed in the form of a question. Aren't all these discussions evidence of the death of the Author, a theory held in much contempt here? (Who cares who made and who will make those monuments in the future? The argument between Ojārs Feldbergs and Kristaps Gulbis over the rights to the idea of the monument to the repressed only confirms the loss of authorship...)

Secondly, is this not a good illustration of the desire of the information society to generate meaning? Although we have still not

sākumā, viens no tā veidotājiem bija Kārlis Zāle. Žurnāls izdots Vācijā, un tur bija daudz bilžu un pārspriedumu par laikmetīgu formu. Zāle bija krietni izurbies cauri "citam futbolam", nevis tikai LIETAI. Tas ļāva viņam uzcelt Brīvības pieminekli. Bet par "dīvaino lietu dabu" jau 1987. gadā žurnālā "Avots" rakstīja mākslas kritiķis Pēteris Bankovskis: "Kad ar demokrātijas karogu atklātībā parādās gan avantūriskas, gan brīnišķīgas, gan traģiski novēlotas vai pat melnsimtnieciski tumšas iniciatīvas, tā visa centrā ir cilvēks. Jāatgriežas pie klasiskā formulējuma, kas skan tik tīkami – cilvēks ir visu lietu mērs."⁴

Raksts ir 1997. gada pavasarī tapušā referāta papildināts variants. Tas tika nolasīts Filozofijas un socioloģijas institūta gadskārtējā kultūrsemiotikai veltītajā seminārā.

Paldies institūta direktorei Maijai Kūlei par pamudinājumu.

Paldies ASV latviešiem Jānim un Inārai Apiņiem par atsūtītajām Vjetnamas un Korejas kara veterānu memoriālu fotogrāfijām un grāmatām, paldies Dainai un Rūsiņam Albertiņiem par vidutāšanu.

¹ Šeit un turpmāk sk.: Einleitung, 0.1. Plan für semiotische Theorie; 3.9. Ideologischer Code-Wechsel // *Eco, U. Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen.* – München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

² *Lotman, J. Kultura i vzriv.* – Moskva: Gnozis, 1992.

³ *Art and the Public Sphere* [Ed. by W.I.T. Mitchell]. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992. – P. 3.

⁴ *Bankovskis, P. Kad ieskanēsies dvēsele // Avots.* – 1987. – Nr. 10. – 49. lpp.

joined the information society. Why not? I can illustrate this with another example.

In our country house during my teens, I came across an issue of the magazine *Laikmets* (The Age) in an album of Soviet Latvian art. The magazine had been published in Germany in the early 1920s and one of its producers was Kārlis Zāle. It contained many pictures and much discussion on contemporary form. Zāle had thoroughly delved into the "other football", not just the THING. This allowed him to build the Freedom monument. Art critic Pēteris Bankovskis had already written about "the nature of strange things" in 1987, in the magazine *Avots* (The Source): "When both adventurous and wonderful, tragically late or even Black Hundred like dark initiatives appear in the open under the flag of democracy, at the centre of it all is man. We must return to the classical formula that sounds so agreeable – man is the measure of all things."⁴

This article is the extended version of the 1997 paper. It was presented at the annual seminar on cultural semiotics held in the Institute of Philosophy and Sociology in Riga.

My thanks to the Institute's director Maija Kūle for her encouragement.

Thanks also to the Latvians in the USA Jānis and Ināra Apinis for sending photographs and books on the Vietnam and Korean war memorials. Thanks to Daina and Rūsiņš Albertiņš for mediating.

¹ Here and further see: Einleitung, 0.1. Plan für semiotische Theorie; 3.9. Ideologischer Code-Wechsels // *Eco, U.* Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen.– München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

² *Lotman, J.* Kultura i vzriv.– Moskva: Gnozis, 1992.

³ *Art and the Public Sphere* [Ed. by W.I.T. Mitchell].– Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992.– P. 3.

⁴ *Bankovskis, P.* Kad ieskanēsies dvēsele // *Avots*.– 1987.– Nr. 10.– P. 49.



Aija Zariņa.



Ivars Runkovskis.



Sarmīte Māliņa.



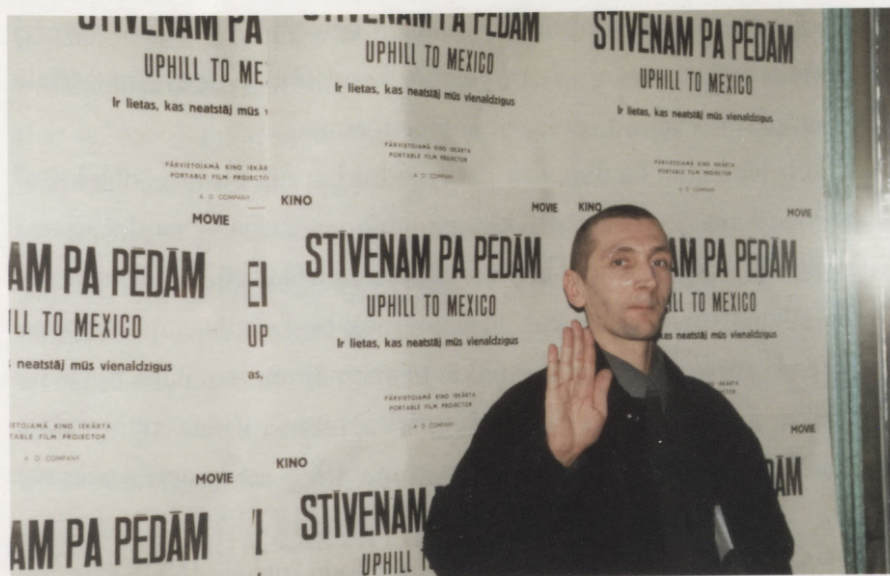
Jānis Borgs.

Ēriks Božis.



Leonards Laganovskis, Dace Lielā.

Monika Pormale.



Kristaps Ģelzis.

No Eiropas nolaupišanas...*

Diezin vai kāds apšaubīs, ka mēs esam piedzīvojuši pamatīgas pārmaiņas. Tajās ietilpst ne tikai cenzūras atcelšana 80. gadu otrā pusē vai arī jaunu sociālekonomisku attiecību iedibināšana 90. gadu sākumā. Viena no lielākajām pārmaiņām bija saistīta ar tāda pārejas perioda esamību, kad (vismaz kultūrā) praktiski nedarbojās nekādi institucionālie vai finansiālie filtri, un ar šī pārejas perioda beigām tagad, 20. gs. 90. gadu nogalē.

Varētu diskutēt, vai mākslas kritiķa uzdevums būtu uzrādīt risināmas (?) problēmas pašā procesā. Tad neizbēgami – ja vien tā nav klaji marksistiska pieeja – parādās moralizējošs tonis, kas apelē pie mākslinieku un funkcionāru ētikas. Kādēļ tā? Mazas valsts situācijā – jo latviešu ir tikai pusotra miljona un visa mākslas procesa attīstība notiek tikai un vienīgi latviešu mākslas vidē – notikumu un personību izvērtējuma psiholoģizācija ir it kā jau iepriekš ieprogrammēta. Tieši tādēļ hipotētiski kāda “nepraktiska” intelektuāļa uzdevums nebūt nav (it kā) **novērsamo problēmu** analīze, bet gan tikai un vienīgi **nenovērsamo procesu** apraksts, proti, sekojot franču domātāja Mišela Fuko ieteikumiem, – tagadnes diagnosticēšana.

Uzreiz jāatrunā, ka diagnosticēt tagadni Latvijā puslīdz “objektīvi” ir neiespējami, jo trūkst priekšsagatavošanas darba – nepieciešamā intelektuālā piesātinājuma ar kaut cik vispārinošu saturu. (Te nu sāku runāt tikai un vienīgi par vizuālo mākslu Latvijas un Rietumu kultūras kontekstā.) Visnopietnākie vispārīnājumi ir nākuši nevis no teorētiķu, bet gan no pašu mākslinieku puses. Viena no retajām atziņām par kopīgo procesu bija izlasāma 1998. gada aprīļa sākumā

* Pirmpublicējums zviedru un angļu valodā žurnālā INDEX (Stokholma, 1998, Nr. 22, 48.–55. lpp.).

From the Rape of Europa...*

The changes we have undergone have been substantial, and not just the removal of censorship in the second half of the 1980s or the advent of new socio-economic relations in the early 90s. One of the greatest changes was and is tied to the existence of a real period of transition, where (at least in culture) there were practically no functioning institutional or financial filters. This transition period is coming to an end now at the end of the 1990s.

It is debatable whether the task of the art critic is to point out the problems to be solved (?) during the process itself. In that case, if it is not a blatantly Marxist approach, the appearance of a moralising tone appealing to the ethics of artists and functionaries is unavoidable. How so? In the case of a small country – there are only one and a half million Latvians and the development of the whole art process takes place only and solely among Latvian artists – the psychologisation of the evaluation of events and personalities is as if pre-programmed. It is possible that the function of the intellectual is not to analyse apparently **avoidable problems** at all, but rather to describe **unavoidable processes**, that is, following the conclusions of the mature Michel Foucault, to diagnose the present.

One must immediately add the reservation that to diagnose present-day Latvia with any degree of "objectivity" is practically impossible. The preparatory work is missing – the necessary intellectual saturation with a reasonably generalised content (I am referring here only to the visual arts in the context of Latvian and Western culture). The most serious generalisations have come not from theoreticians, but

* First published in Swedish and English in the magazine INDEX (Stockholm, 1998, No. 22, P. 48–55).



leva Rubeze. 132. 1997. Kārļa Zemdegas veidotais Raiņa krūšutēls, postaments, sarkans plīšs.

leva Rubeze. 132. 1997. Bust of Rainis by sculptor Kārlis Zemdega, pedestal, red plush.



Inscription on the pedestal: "It's not good when little people, whom God has not granted a spiritual mind or a sense of where the limits lie, defile a genius. Learn to have reverance for true values!"

kultūras nedēļrakstā "Literatūra. Māksla. Mēs". To pauda jaunais mākslinieks Gints Gabrāns: "Cilvēki intelektuāli dzīvo paralēlās lokāli noslēgtās grupās. Un katrā paralēlā grupā ir iespēja iegūt visu neatzišanas un atzišanas spektru, neinteresējoties par citu pasaules skatījumu. [...] Tāpēc .. galu palaišana .. nozīmē, ka tās dzīves vairs nerit paralēli, kaut kas var šķērsot šīs paralēles. [...] Un to gandrīz katrs grib pasargāt. Atsevišķās grupas grib, lai tās būtu lokāli slēgtas."¹

Pirms es ķeros klāt redzamākajām "nobīdēm" procesā un ar to saistītām problēmām, izmantošu tikko citēto atziņu, attiecinot to uz pašreizējo mākslas kopainu Latvijā.

Tam nepieciešams neliels ekskurss apmēram desmit gadu senā pagātnē, lai saprastu, kā tad šīs paralēlās grupas ir radušās. Pirmā lielākā pārmaiņa notika 80. gadu otrā pusē. Ja arī iepriekš bija vērojamas kādas novirzes no kultūras un mākslas kopējās gultnes, tad tās bija marginālas – tās tikai "atšķaidīja" vispārējo straumi. Kopējā un dominējošā ievirze bija saldi un pseidomonumentāli veidotais padomju salons. (Tas nekompetentu ārzemju rakstītāju vidū tiek uztverts pat kā nonkonformisms, jo atšķiras no 50. gadu beigās Latvijā pārvarētā Maskavas diktētā socreālisma.) Līdzās pastāvēja daži margināli 70. gados radušies performanču pieteikumi, daži foto-reālisma un popārta paraugi. Tikai 80. gadu beigās jauninājumi mākslā ieguva plašākas straumes raksturu, un kulminācija bija 1988. gadā Berlīnes Kunsthallē notikusī izstāde "Rīga – latviešu avangards", kas aptvēra 23 pie dažādām paaudzēm piederošus māksliniekus. Bija gan performance, gan gleznas un grafikas, objekti, instalācijas un fotogrāfijas. Tolaik notikušo radikālo procesu mākslā varētu nodēvēt par emancipāciju. Te pat ir iespējams izlīdzēties ar Marksa leksiku – vispārinājumu "cilvēcīgā emancipācija" –, kas apzīmē atbrīvošanos no tā saucamās sabiedriskās esamības žņaugiem. Šo bijušo padomju žņaugu pasauli es šoreiz atstāšu neskartu, tā ir cita lielāka pētījuma

from the artists themselves and one of the rare admissions on the common process appeared in the April 1998 issue of the weekly cultural paper *Literatūra. Māksla. Mēs* (Literature. Art. We). It came from a young artist Gints Gabrāns: "People are living intellectually in parallel, locally closed groups. And in every parallel group you can find the whole spectrum of recognition and unrecognition, without taking an interest in a different world view. [...] That is why .. when the sluice gates are open .. it means that these lives are no longer in parallel, something can cross these parallels. [...] And almost everyone wants to prevent this. Separate groups wish to remain locally closed."¹

Before I tackle the most visible "shifts" in the process and the associated problems, I will use the admission just quoted and relate it to the current art scene in Latvia. This will require a slight digression of 10 years into the past in order to understand how these parallel groups came about. The first great change came in the second half of the 80s. The diversions from the common track that may have been observed earlier were marginal and only diluted some common trend. The common and dominant trend was the sugary and pseudo-monumental Soviet salon. (At the hands of some incompetent foreign writers this has on occasion, even been interpreted as non-conformism because it differed from the Moscow-dictated Socialist Realism that had been overcome in the late 50s.) The various performances and examples of Photorealism and Pop Art of the 70s were marginal. However the artistic innovations of the late 80s were of a more mainstream character and saw their culmination in 1988 with the "Riga – Latvian Avantgarde" exhibition in the Berlin *Kunsthalle* that encompassed 23 artists of various generations. There was performance, painting, graphics, objects, installations and photography. The radical process that was going on in art at the time could be termed emancipation. One could even use Marx's generalisation "civilised emancipation", meaning

tēma. Taču tie bija īsti žņaugi, kas sagrava cilvēku ideālus un radīja pašpietiekamus, tikai ar totalitārismu un nacionālismu leģitimējamus mītus, kuriem ar mākslas būtību nav nekāda sakara. Bijušais padomju salons turpina veģētēt pats savā sulā vēl šo baltu dienu, un tā ir viena no lielākajām paralēlajām pasaulēm, par kuru meklējošam māksliniekam Latvijā nav nekādas daļas. Patiesi meklējošu mākslinieku neinteresē tur notiekošie hierarhijas dalījumi, viņu darbu cenas vienādajos Rīgas mākslas salonos, viņu dzelžainais uzskats, ka Deimjena Hērsta darbi nav nekāda māksla. Šī salonistu "diaspora", lai cik tas būtu dīvaini, skaitliski ir visplašākā.

Atgriežoties pie 80. gadu beigām, pirmais, kas jāmin kā jauninājums, ir tolaik tapusi "nestrukturālā" metaforika. Tas bija iluzors un iluzionistisks cilvēka pašapliecināšanās mēģinājums iepretim ideoloģijām, audzināšanai, eksistējošai lietu un lietu kārtības pasaulei. Iepretim padomju laikā iekoptajai metaforikai šī bija izteikti pozicionējusies tēlainā valoda. Šī jaunā mākslas valoda bija temperamentīga pat retajos uz kontemplāciju vērstajos opusos (gleznotāja Ieva Iltnerē). 80. gadu beigu darbos bija it kā iekodēts pārmaiņu gars un daudz poēzijas. Iepretim padomju salonam te bija intelektuāls lādiņš – ne tikai plikas nojausmas un paslēpes ar sevi pašu vien. Tie cilvēki, kurus var uzskatīt par pirmo brīvo latviešu mākslinieku **paaudzi** (Aija Zariņa, Ojārs Pētersons, Oļegs Tillbergs, Andris Breže, Juris Putrāms u.c.), bija vienkārši gudrāki un drosmīgāki par apkārtējiem kolēģiem. Citur pasaulē to sauca par postmoderno glezniecību vai arī par sociāli metaforisku, ar individuālām mitoloģijām piesātinātu instalāciju.

To laik mūsu ievērojamā gleznotāja Aija Zariņa bija apmēram trīsdesmitgadniece un aktīvi radīja krāsainas, ekspresīvas, dekoratīvām zīmēm līdzīgas gleznas. Daudzas no tām iekļāvās nosacītajā ciklā "Eiropas nolaupīšana". Retrospektīvi to varētu uzskatīt par emancipējošās sievietes kaislību pasauli, par sava

liberation from the so called "stranglehold of social existence". On this occasion I will leave this former world of the stranglehold untouched; it is a subject for a different and broader study. Nevertheless, the stranglehold was real; it crushed people's ideals and created self-sufficient myths that could only be legitimised by totalitarianism and nationalism, and had nothing to do with the essence of art. The former Soviet salon continues to vegetate and stew in its own juices to this day and is one of the largest parallel worlds. No searching artist in Latvia will have anything to do with it. He is not interested in their hierarchical division of power, the prices in similar Riga art salons and their rigid view that the works of Damien Hirst are not art. However odd it may seem, this diaspora is numerically the largest.

Returning to the late 80s, the first thing we can mention as an innovation is "unstructured" metaphors. This was an illusionary and illusionistic attempt at self-confirmation against ideologies, upbringing, existing things and the order of things in the world. In contrast to the cultivated metaphor of Soviet times this was a pronounced stand, it was temperamental even when contemplative (the painter Ieva Iltnere). These works seemed to have been encoded with the spirit of change and much poetry. Unlike the Soviet salon, here we had an intellectual charge, not just bare emotions and a game of hide-and-seek with ourselves. Those in the first free Latvian artist **generation** were clever and courageous (Aija Zariņa, Ojārs Pētersons, Oļegs Tillbergs, Andris Breže, Juris Putrāms and others). In other parts of the world this is known as postmodern painting or metaphoric installation saturated with individual mythologies.

At the time our well-known painter Aija Zariņa was a 30 something and she busily painted many colourful, expressive paintings, similar to decorative signs, titled "The Rape of Europa". This was the world of passions of a woman becoming emancipated, "ego making", as the

emocionālā “ego taisīšanu” iepretim vērša logosam. Tolaik par interjeristu izstudējušais Oļegs Tillbergs izstādīja savas pirmās instalācijas, un tie bija skandalozi darbi viena vienīga iemesla dēļ. Tie bija provocējoši ne jau tajos ietvertā vēstījuma (*message*) dēļ – tā jau ir mūsu 90. gadu beigu nogales problēma. Toreiz visus satrauca ... formālās pazīmes. Vienkārši skatītājs un bijušais padomju kritiķis uzskatīja, ka šokējoši ir galvenajā izstāžu zālē ieraudzīt 1000 smirdīgu padomju armijas zābaku (darbs “Etalons Nr. 4”, 1989) vai citādi smirdošu mākslu čupu kopā ar milzīgu aviācijas dzinēju un video, kas rāda bērna dzimšanu, t.i., instalāciju ar nosaukumu “Pievienošanās Visumam” (1990). Jocīgākais, ka ar retiem izņēmumiem tie bija sirsnīgi, sentimentāli, pat naivi darbi. Tādi humāni darbi gandrīz vai 18. gadsimta beigu humānistu izpratnē.

Šodien ir neiedomājami, ka kāds pārmaiņas piesakošs gleznotājs uz izstāžu zāles sienām milzu burtiem uzrakstītu “Es tevi milu, Latvija!”, kā to 1990. gadā izdarīja Aija Zariņa. Ja to rakstītu, tas būtu citāts, nevis pozīcija.

Runājot par sākumā minēto institucionālo un finansiālo filtru neesamību, 80. gadu beigas un 90. gadu sākums tiešām bija “taustīšanās” laiks. Kas varēja paredzēt, kā virzīsies valsts un sabiedrības attīstība? Ko toreiz varēja pamatot muzeju direktori vai Mākslinieku savienības funkcionāri, kuri bija tieši iesaistīti daudzos cenzēšanas gadījumos padomju laikā? Padomju naudiņa bija beigusies, jaunā vēl nebija “uztaisīta” un “iedalīta”. Vecā kritika it kā nobijusies klusēja, un jaunajai bija iespējams pildīt puslīdz informējošas funkcijas par jaunajām mākslas norisēm.

90. gadu nogalē pārmaiņas ir beigušās. Desmit gadu cikls, skaitot no Berlīnes izstādes, ir noslēdzies. Valstij ir parādījusies sava nauda, un tas ir viens filtrs. Tagad viss maksā naudu, arī vispieticīgākās eksistences nodrošināšana, kam, kā par brīnumu, padomju laikā

artist says now, as opposed to the logos of the bull. At that time the trained interior designer Oļegs Tillbergs showed his first installations and they were scandalous works for one reason alone. They were provocative not because of the inherent message – after all that is our problem at the end of the 90s. Then, everyone was alarmed by the “formal” attributes. The ordinary viewer and former Soviet critics were shocked to suddenly see in the main exhibition hall 1000 smelly Soviet army boots (installation “Etalon No. 4”, 1989) or some other stinking pile of dung together with a huge aeroplane engine and a video showing the birth of a child (videoinstallation “Joining the Universe”, 1990).

The funniest thing is that with the rare exception, these works were sincere, sentimental and even naive. Humanistic works, almost in the sense of the late 18th century humanists.

It would be unimaginable today for a self-proclaimed artist of change to write in huge letters on an exhibition wall, “I Love You, Latvia!”, as Aija Zariņa did in 1990. If this were to be written today it would be a quote, not a position.

Referring to the previously mentioned non-existent filters, the late 80s and early 90s were indeed a time of “groping”. What could have been predicted in the development of the state and society? What could have been justified then by the museum directors or functionaries of the Artists’ Union who had been directly involved in many cases of censorship in Soviet times? There was no more Soviet money and the new money had not been “made” and “distributed”. The old criticism was silent with fear and the new could at least fulfil an informative function.

The changes of the end of the 90s have ended. The ten-year cycle beginning with the Berlin exhibition is complete. The country now has its own money and it is one filter. Everything costs money, even the most basic existence, for which, as if by magic, there was always

vienmēr naudas pietika. (Nekāda brīnuma gan te nav, ja palūkojas uz padomju gados nolietoto infrastruktūru un cilvēku profesionālo sagatavotību darbam.) Valstij veidojas sava ideoloģija, un tas ir nākamais filtrs, kas gan vēl nav īsti iecementējies. Šī filtra būtība ir tāda, ka vecā nomenklatūra ir beidzot pārliecinājusi vairumu cilvēku, pat izglītotu cilvēku, par to, ka māksla un kultūra ir bijušas apzinātas pretestības jomas, kurām ir piemītis no ārējiem apstākļiem neatkarīgs "garīgums". Līdz ar to arī vairums lēmēju uzskata, ka aktuāls ir tas, kas atražo kādreizējos padomju pseidopretestības stereotipus. Taisnības labad gan jāteic, ka šie lēmēji un salonisti ir paralēlā pasaule, par kuru pavisam jaunā meklējošā paaudze neliekas ne zinīs. Bet paaudze starp 20 un 40, tā, kura šobrīd tuvojas 30 gadiem, ir apzināti nokratījusi nost jelkādu pseidopieredzi. Šeit atkal ir vietā citēt jau minēto mākslinieku Gintu Gabrānu (neko darīt, manuprāt, vienu no talantīgākajiem mūsdienu Latvijā): "Tagad pēc tām izmaiņām es daudz lielākā mērā jūtu, ka esmu bijis cietējs no mākslas. Jo bija tāds sociāls fantoms – tu esi mākslinieks, tev ir jātaisa darbi, tajā laikā tās bija gleznas. [..] Notika tieši tas klikšķis, ka aizgāja uz to, ka centos divas bildes dienā uzgleznot. Un, kamēr uzdevu sev jautājumu, kāpēc to daru, pagāja samērā ilgs laiks. [..] Citiem liek ciest kaut kāds mākslinieks, kurš ļoti strādā, un nevienam tas nav vajadzīgs. Viņš pats nejūt no tā gandarījumu un to projicē uz citiem – ka citi ir nekulturāli, ka viņus nekas neinteresē. Tie pat nav atsevišķi cilvēki. Ir lielas cilvēku grupas, kas tādā veidā dzīvo."²

Ginta Gabrāna paaudzes māksliniekus pirmo reizi Latvijas mākslā ir ieinteresējušas konkrētas lielākas cilvēku grupas un subkultūras, kuras vieno kopīgi mērķi un intereses. Gabrāna topošais projekts būs aplūkojams internetā. Tā nosaukums ir "Sferoīdu draudze", un tas no šīgada 1. maija būs redzams mājaslapā www.re-lab.net/spheroid. Nojaušu, ka tajā tiks pētītas robežas, kā ar gaismas ātruma palīdzību



Oskars Vailds. *Salome*. Režisors Regnārs Vaivars, scenogrāfs Gints Gabrāns,
Jaunais Rīgas teātris, 1998.

Oscar Wilde. *Salome*. Director Regnārs Vaivars, set design Gints Gabrāns, New Riga Theatre, 1998.

pārvarēt nāvi. Katrā ziņā ļoti nesentimentāls, toties urdošs un humora pilns projekts. Te nu tā paradigmu maiņa ir notikusi, un, lai to ilustrētu vēl uzskatāmāk, pēc labākajiem mūsdienu žurnālistikas paraugiem minēšu vairākus **skandālus**, kas saasina jauno problēmu būtību.

Tā kā jau esmu nosaukusi “Sferoīdu draudzi”, jāatsaucas arī uz kādu citu draudzi, kas tieši saistīta ar lielu 1998. gada skandālu Latvijas mākslas dzīvē. Gints Gabrāns bija scenogrāfs izrādei, kas izraisīja vēl nebijušus reakcijas viļņus Latvijas presē... no baznīcas pārstāvju puses. Oskara Vailda lugu “Salome” iestudēja 22 gadus vecais režisors Regnārs Vaivars, un tā kļuva par jauniešu kulta izrādi. Tā beidzās ar



Gints Gabrāns. *Kāpnes debesīs*. 1997, interaktīvs projekts.

Gints Gabrāns. *The Stairway to Heaven*. 1997, interactive project.

enough money in Soviet times. An ideology is emerging in the country, still not quite concrete, and that is the next filter. The essence of this filter is that the majority, and even educated people, have finally been convinced by the old *nomenklatura* that art and culture were fields of conscious protest that have an independent "spirit" acquired from external circumstances. This means that the absolute majority of decision-makers think that what is relevant today is that which reproduces the sometimes fake oppositional stereotypes. For the sake of truth one has to say that these decision-makers and salonists are in a parallel world and totally ignored by the youngest seeking generation. But the generation between 20 and 40, the one that is now approaching 30 has consciously shaken off any kind of pseudo-experience. To quote Gabrāns again (he is today, in my opinion, one of the most talented in Latvia): "Now, after the changes, I feel to a greater extent that I have been a victim of art. There was this social phantom – you are an artist, you have to produce works, in those days that meant paintings. [...] There was this sudden click and I went over to trying to paint two pictures a day. And it took quite a long while before I asked myself why am I doing this? [...] Others are made to suffer by some artist who works very hard but is not needed by anyone. He himself derives no satisfaction and projects this onto others – they're uncultured, not interested in anything. And these are not sole individuals. There are large groups of people that live this way."²

The artists of Gabrāns' generation have for the first time in Latvian art taken an interest in groups and sub-cultures. Gabrāns' forthcoming project "The Spheroid Church" will be accessible on the Web at www.re-lab.net/spheroid from May 1st. I suspect that this will be an exploration of the boundaries whereby death can be overcome with the aid of the speed of light. Anyway a very unsentimental but definitely probing and humorous project. And here the change of paradigm has

teātra vadības norobežošanas no režisora, līdz pat netiešai režisora izraidīšanai no teātra. Motivācija – kas maksā, tas pasūta mūziku. Tas ir – Kultūras ministrijai varētu nepatikt baznīcas protesti. Ķēmīgais Jānis Kristītājs, lūk, esot aizvainojis arī to kristiešu jūtas... kuri pat nav redzējuši izrādi. Šis skandāls, no vienas puses, iezīmēja jaunu institucionālu filtru klātbūtni, no otras puses, uzrādīja dominējošo mākslu sintēzes fenomenu patiesi kreatīvos un mākslu attīstošos projektos Latvijā. Tāda bija arī “Salomes” izrāde, kurā kustības, runa, mūzika un vizuālie tēli pieteica daudz novatoriskāku pieeju salīdzinājumā ar vienu otru laikmetīgi iecerētu izstādi.

Cits jauna institucionālā filtra un reizē skandāla pieteikums saistās ar Gabrāna vienaudzi, arī apmēram trīsdesmitgadnieku Miķeli Fišeru. Starptautiskajā izstādē *Funny versus Bizarre* (“Jocīgais iepretim dīvainajam”), kas 1997. gadā notika Rīgā, no M. Fišera gleznas tika izgrieztas uz audekla pielīmētās... *Ecstasy* tabletes un līdz ar to sabojāts mākslas darbs. Izstādēs atklāšanā mākslinieks paziņoja, ka tās esot *Ecstasy* tabletes, kas piestiprinātas pie ceturtās cikla *MC 4 ID* gleznas. Pirmās divas cikla gleznas attēloja ļoti jocīgus trīs Baltijas valstu prezidentus, kuri katrs ar savas valsts karodziņu sēž pie sarunu galda kopā ar iedomājamo *Independence Day* (Neatkarības dienas) pārstāvi. Savukārt trešajā gleznā visus Baltijas valstu karodziņus bija savācis kopā ar prezidentiem attēlotais citplanētietis. (Ja kādu interesē vēsturiskā patiesība – šie darbi tapa vēl pirms tam, kad Eiropas Savienība paziņoja, ka pirmajā kārtā sāks sarunas par iestāšanos ES tikai ar Igauniju, Latvijas un Lietuvas kārtu atbīdot uz nenoteiktu laiku...) Ceturtā glezna, uz kuras it kā atradušās *Ecstasy* tabletes, bija melna.

Šis, tāpat kā “Salomes” gadījums, izvērsās par īstām mediju dzirēm, ar kurām varēja salīdzināt tikai trešo pērngad notikušo skandālu. Tas saistījās ar Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga gadskārtējo izstādi

occurred but to illustrate this more faithfully, it is best to turn to contemporary **scandals**.

As I have already mentioned a certain fictive "Spheroid Church" in connection with art, I have to mention another church directly concerned with a major scandal in Latvian art in 1998. The aforementioned Gabrāns was the set designer for a play that caused an unprecedented row in the Latvian press from the side of the church representatives. The young (only 22 years old) director Regnārs Vaivars had put on Wilde's "Salome" and it became a cult among the youth. It ended with the theatre management disclaiming responsibility for the director and went as far as the director being indirectly expelled from the theatre. The motive – who pays the piper, calls the tune, i.e., the Ministry of Culture might not like protests from the Church. The grotesque John the Baptist had apparently also offended the feelings of those Christians who had not even seen the play. This scandal, on the one hand, marks the presence of a new institutional filter, and, on the other, demonstrates the dominance of artistic synthesis in truly creative and artistically developing projects in Latvia. This was the case with "Salome" where movement, speech, music and the visual images certainly announced a more non-traditional approach comparable to not a few innovatively conceived exhibitions.

Another example of an institutional filter and scandal is connected with a peer of Gabrāns, the roughly 30-year-old Miķelis Fišers. In the international exhibition "Funny versus Bizarre" (Vilnius; Riga 1997), three Ecstasy tablets, stuck to the canvas of one of Fišers' paintings, had been cut out and the work ruined. During the opening of the exhibition the artist had announced that these were Ecstasy tablets in the 4th painting of the cycle "MC 4 ID". The first three paintings were very funny representations of the three Baltic presidents each with his own country's flag sitting at the conference table with one of the aliens from

“Opera”. Izstāde notika liela Rīgas centra teātra foajē. Deviņpadsmitgadīgā Latvijas Mākslas akadēmijas studente Ieva Rubeze izmantoja tur atrodošos latviešu tēlniecības vecmeistara ļoti reālistiski veidoto bronzas krūšutēlu. Tas attēloja ievērojamāko 20. gadsimta latviešu dzejnieku Raini, un meitene to ietina sarkanā plīšā tā, ka tomēr skaidri bija sazīmējams dzejnieka vaigs. Kāds šī teātra aktieris izstādes laikā norāva sarkano audumu un uzrakstīja uz postamenta kauninošus vārdus par to, ka tā nedrīkst noniecināt latviešu dzejas klasiķa piemiņu. Tracis izcēlās pamatīgs, un, kā teica viens no jaunās mākslinieces pedagogiem: “Tā jau ir tīrā veiksmē. Rietumos vēl varētu piemaksāt par tādu reklāmu.”



Mikēlis Fišers. *MC 4 ID*. 1997, audekls, eļļa, mākslinieka īpašums.

Mikēlis Fišers. *MC 4 ID*. 1997, oil on canvas. The artist's property.

the film "Independence Day". In the final painting the alien had collected all three flags of the Baltic States. (If anyone is interested in historical truth, these works were created before the EU announced that first round talks would begin only with Estonia and postponed indefinitely the talks on Latvia and Lithuania joining the EU.) This too, like the "Salome" scandal, was a field day for the press and can only be compared to the third scandal, again from the last year.

This was in connection with the annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts–Riga entitled "Opera" that took place in the foyer of a central Riga theatre. 20-year-old Art Academy student Ieva Rubeze had made use of a very realistic bronze bust of this century's most famous Latvian poet Rainis by a Latvian old master. The young student had draped the bust in red plush but left the facial contours recognisable. During the exhibition one of the theatre's actors pulled off the red cloth and wrote disparaging remarks on the pedestal to the effect that the memory of the classics of Latvian poetry is sacrosanct. The outcry was tremendous and as one of the art student's tutors remarked: "This is pure success. In the West you'd have to pay for such publicity."

By the way, the aforementioned classic of the "Latvian avantgarde", Oļegs Tillbergs, even created a work that was neatly incorporated into the Soros Foundation–Latvia's 5th anniversary celebrations. He placed his work in the windows of the National Library containing an exhibition dedicated to the Soros Foundation–Latvia. His work, entitled "Hands off...", was a literal comment on what had happened to the student's work. The blades of six very large penknives slashed in front of a bust draped in white cloth. The clash of opinions on this issue was impressive and that is one of the greatest gains of recent times. In Soviet times the only and unequivocal occasions when the media became visibly giddy were when there was collective condemnation of,

Starp citu, jau minētais "latviešu avangarda" klasiķis Oļegs Tillbergs pat radīja mākslas darbu, kas komfortabli iekļāvās Sorosa fonda–Latvija piecu gadu jubilejas svinībās. Fondam veltītajā ekspozīcijā Latvijas Nacionālās bibliotēkas skatlogos viņš izveidoja kustīgu instalāciju ar nosaukumu "Rokas nost...", kam gluži literāri bija jākomentē, kas bija noticis ar studentes darbu. Seši liela izmēra atvāžamie naži lēnām snaikstījās ap baltā audumā ietītu krūšutēlu...

Publiskā viedokļu sadursme visu minēto notikumu sakarā bija iespaidīga, un tas arī ir mūsu visjaunāko laiku – pēdējo desmit gadu – lielākais ieguvums. Padomju laikā vienīgais un visur viennozīmīgais mediju skurbums bija vērojams tad, kad kolektīvi tika nosodīts, piemēram, biedrs Saharovs. Turpretī tagadējais mediju bums katra kaut cik skandaloza notikuma sakarā izvērsās par kaut ko tādu, kas vecāko paaudzi stipri mulšina, bet jaunākai liek domāt par veiksmīgām mārketinga stratēģijām. (Uzreiz jāpiebilst, ka mārketingš Latvijā ir tikai popularitātes mārketingš, jo mākslas tirgus pie mums vispār neeksistē).

Īsā rakstā ieskicēt pārmaiņu garu ir ļoti grūti. Skaidrs, ka skandālu vēsture to atklāt var tikai daļēji. Tāpat skaidrs, ka sabiedrība nesen strādāt iesākušo nekomerciāli orientēto mākslinieku darbus uzskata par mazāk skandaloziem nekā viņu priekšteču aktivitātes pirms 10 gadiem. Kādēļ tā? Tolaik, tas ir, 80. un 90. gadu mijā, vizuālie mākslinieki bija vieni no pirmajiem "pionieriem", kuri ārkārtīgi strauji apguva pasaules mākslas valodu. Viņu leksika likās sveša, turpretī 90. gadu nogales "zvaigznēm" formālo līdzekļu arsenāls ir visai sabiedrībai pazīstams. Jaunos māksliniekus, tāpat kā viņu kolēģu tūkstošus pasaulē, nodarbina gan mediju stratēģiju izgaismošana, gan varas struktūru pētīšana patērētāju sabiedrībā, gan subkultūru fenomeni, gan mediju sintēze. Viņi izmanto viegli atpazīstamo un jau ikdienā iesūkušos reklāmas valodu. Piemēra pēc varētu aplūkot

for example, comrade Sakharov. In contrast, the media hype over and hint of "scandal" evolves into something really confusing for the older generation but spurs the younger generation to examine successful marketing strategies. (I should add straight away that marketing is only the marketing of popularity because the art market in Latvia does not exist.)

It is extremely difficult to outline the spirit of change in a short article. Obviously, a history of scandals can only partly reveal it. And it is equally obvious that the works of the new non-commercially oriented artists are less scandalous than those of their predecessors of ten years ago. Why is it so? Then, at the boundary of the 80s and 90s, the visual



Oļegs Tillbergs. *Ziedi*. 1997, instalācija: dekoratīvas vāzes, glābšanas riņķi.

Apdrošināšanas sabiedrības "Alterna" pasūtījums.

Oļegs Tillbergs. *Flowers*.

1997, installation: decorative vases, lifebuoys. Commission of the insurance company "Alterna".

trīsdesmitgadnieka Aigara Bikšes vienu darbu. Viņš sava objekta atklāšanā kā mākslas darba sastāvdaļu bija aicinājis piedalīties desmit jaunas un skaistas meitenes baltā apakšveļā. Kopiespāids bija interesants kā laba līmeņa varietē, taču tas zināmā mērā ievadīja problēmas, ar kurām acīmredzot mūsu māksliniekiem būs jāsaskaras nākotnē. Kādas ir mākslinieka attiecības ar sponsoru? Kur paliek mākslinieks, ja viņš pilnībā apmierina sponsora vēlmes? Vai viņš vēl paliek mākslas sfērā, vai arī viņš jau uzskatāms par reklāmā strādājošu dizaineri?

Piemērus, kas ilustrētu šo problēmu loku, varētu minēt daudzus. Piemēram, mākslinieks Oļegs Tillbergs pēc apdrošināšanas sabiedrības *Alterna* pasūtījuma veidoja mākslas objektu Vecrīgā. Sorosa mūsdienu mākslas centrs—Rīga gatavo gadskārtējo izstādi ar nosaukumu “Ventspils Tranzīts Termināls”. Tā 1999. gadā notiks lielākajā mūsu tranzītostā Ventspilī. Mākslinieku piedāvājums būs



Aigars Bikše. *Nepieciešamā realitāte*. 1996. Personālizstāde galerijā “M6”, Rīga.

Aigars Bikše. *The Necessary Reality*. 1996. Solo exhibition at the gallery “M6”, Rīga.



Oļegs Tillbergs. *Rokas nost...*
1997, instalācija: reklāmas
elektriskie naži, skulptūra,
audums.

Oļegs Tillbergs. *Hands off...*
1997, installation: AD
electrical knives, sculpture,
fabric.

artists were some of the first "pioneers" who very rapidly mastered the language of world art. Their vocabulary seemed strange in contrast to the "stars" of the late 90s, whose formal arsenal of tools is recognised by all society. They, like thousands of their colleagues in the rest of the world, are interested in exposing the strategies of the media, highlighting the power structures in consumer society, the phenomena of sub-cultures and media synthesis. They use the easily recognisable and now everyday language of advertising. Here is another 30 something, Aigars Bikše. He invited ten young and beautiful girls dressed only in white underwear to the opening where he was showing an object. The overall impression was interesting as a good variety

radīt katras attiecīgās kuratora izvēlētās ostas pilsētas infrastruktūras daļas tēlu (vai komentāru par to), par kura realizāciju tad arī maksās attiecīgais uzņēmums vai arī struktūra. Latviešu lielākā nākotnes cerība tā saucamajā virtuālajā kuratoru institūtā jaunā kuratore Ilze dzīvo Londonā, kur veido un pārdod klubiem “brendus”. “Brendi” visprofesionālākajā reklāmas līmenī ir bijuši klātesoši dažos ar jauno mākslu un reiva kultūru saistītajos pasākumos, kuros lielākais ieguvējs bijis *Lucky Strike*.

Jaunie laiki acīmredzot izraisīs jaunu diskusiju – kādas ir pasūtītāja attiecības ar pasūtījuma izpildītāju? Tādējādi pārspriedumi, ko pārsvarā izsaka vecākās paaudzes kritiķi, proti, ka visos laikos mākslinieki ir bijuši “galminieku” lomā, diezin vai iztur kritiku demokrātijā. Pārāk uzkrītoša ir vēlme “atmazgāt baltus” padomju laikus. Šis nav arī jautājums par mākslinieku rafinētību un viltību. Lai gan māksla ir atsevišķa profesionāla joma ar savām likumsakarībām, tajā ir iekodēts pasūtījums. Saprast šī pasūtījuma būtību un vēstījumu ir šodienas Latvijas mākslinieku grūtākais uzdevums. Es nesaku, ka daži mākslinieki to neapjēdz.

¹ Zariņa, A., Zieda, M. Gabrāns – 14326 z // Literatūra. Māksla. Mēs.– 1998.– 9. apr.– 19. lpp.

²Turpat.

show but it showed the beginnings of a problem that our artists will apparently have to face in the future. What is the artist's relationship with the sponsor? Where is the artist if he completely fulfils the wishes of the sponsor? Is he still in art or has he now joined the ranks of the advertising designers?

For example, Oļegs Tillbergs was commissioned by the insurance company *Alternā* to produce an object in Riga Old Town. The Soros Center for Contemporary Arts–Riga is preparing its annual exhibition entitled "Ventspils Transit Terminal". This will be in Ventspils, our largest transit port, and the artists will be invited to create an appropriate image for an infrastructure chosen by the curator and for which the relevant company or structure will provide the means. Our brightest hope for the future – the young curator Ilze – is in London creating and selling brands to clubs. Some of the events connected to the new art and rave culture have been coupled with brands at the highest level in professional advertising where "Lucky Strike" has benefited most.

The new times will apparently raise this debate anew – what is the relationship between the commissioner and the commissioned? The argument of older critics, that artists have always been courtiers, does not hold water in a democracy. However, regardless of the natural laws in art as a separate professional sphere, it has commission encoded within it. For today's artist in Latvia the hardest task is to understand what this commission is. I'm not saying that some artists haven't realised it.

¹ *Zariņa, A., Zieda, M. Gabrāns – 14326 z // Literatūra. Māksla. Mēs.* – 1998, 9 April. – P. 19.

² *Ibid.*



Eduards Kļaviņš, Imants Lancmanis, Ieva Lancmane.



Juris Boiko, Inta Ruka.



Kaspars Rolšteins, Solvita
Krese, Māra Ķimele.



Līga Marcinkeviča, Ojārs Pētersons.



Iveta Boiko, Helēna Demakova.



Viesturs Kairišs, Ieva Jurjāne, Normunds Naumanis, Dita Rietuma.



Andris Mellakauls, Kaspars Roļšteins.



Helēna Demakova, Ojārs Pētersons.

Etniskums un multikulturālisms*

Es raugos savos pārpilnajos grāmatplauktos, un es raugos daudzajos mākslas darbos, kuri atrodas ap mani manā dzīvoklī. Starp grāmatām ne mazums ir atsevišķu valstu mākslas apskatu – lūk, tur ir amerikāņu māksla gadsimta garumā, tur, lūk, ir apraksti par japāņu un spāņu mākslu, vēl citā plauktā kārtojas poļu, slovēņu vai ungāru mākslas katalogi. Pie sienas man karājas igauņa Leonharda Lapina grafikas, soma Jusi Kivi inscenētā fotogrāfija, vācieša Karstena Hellera sietspiede uz papīra un cita vācieša Tomasa Ellera sietspiede uz metāla. Vēl viens vācietis – Rafaels Reinsbergs savulaik ir uzdāvinājis nelielu dadaistisku kolāžu. Lauku mājās pie koka sienas ir piestiprinātas zviedrietes Ebas Macas ģipsi atlietās plaukstas, bet pie otras sienas savu krāsu pamazām maina norvēģietes Žanetes Kristensenas glezna no žeļejas. To visu mana mamma pacieš daudz labāk nekā, piemēram, latvieša Oļega Tillberga nelielās instalācijas ar zābakiem un smēreļļu. Taču tās es mājās turēt drīkstu, cenzūra skārusi vien cita latvieša, Miķeļa Fišera, man dāvināto ar melnu ādu apvilktu milzu gumijas mākslīgo fallu, kas bija kādas viņa instalācijas sastāvdaļa. Tas nu bija par traku, jo ko tad teiks kaimiņienes... Tagad, rakstot šo rakstu, man ienāca prātā, ka tad, kad mani viesi apjautājas par šiem darbiem, es vienmēr esmu nosaukusi šo mākslinieku tautību. Un vēl man ienāca prātā, ka tas ir divaini “instinktīvs” (īstenībā – Rietumu kultūrai piemītošs) cilvēciskās komunikācijas fenomens, kas vai ik reizi liek pavaicāt: “No kurienes viņš/viņa ir?”

Katras izstādes vai grāmatas (jeb kataloga) tapšanai ir sava

* Pirmpublicējums angļu valodā katalogā *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe* (Stokholma: Moderna Museet, 1999, 1. sēj., 042.–046. lpp.).

Ethnicity and Multiculturalism*

My eyes wander over my overflowing book shelves and they wander over the many works of art that surround me in my apartment. Among the books there are several on the art of individual countries. Here there is a century of American art, over there are writings on Japanese and Spanish art, and on another shelf the catalogues of Polish, Slovenian and Hungarian art are neatly arranged. On one of my walls I can see graphics by the Estonian Leonhard Lapin, the staged photographs by the Finn Jussi Kivi, a silkscreen print on paper by the German Carsten Höller and another silkscreen print, this time on metal, by another German Thomas Eller. Yet another German, Raffael Rheinsberg, once gave me a small dadaesque collage. On one of the wooden walls of my country house are the hands cast in plaster by the Swede Ebba Matz but on a different wall, the slowly changing colour of a gelatine painting by Norwegian Jeannette Christensen. My mum tolerates all these far better than, for example, the small installations by Latvian Oļegs Tillbergs with their old boots and grease. Even these I am allowed to keep at home, but the censorship has affected another Latvian, Miķelis Fišers, who presented me with a huge artificial phallus, made from rubber and covered in black leather, part of one of his installations. That was going too far. After all, what would the women neighbours say...? Now, while writing this piece, the thought struck me that whenever visitors ask about these works, I always mention the artist's nationality. It also struck me that this was an oddly "instinctive" (a trait of Western culture really) phenomenon of human communication

* First published in the catalogue *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe* (Stockholm: Moderna Museet, 1999.– Vol. 1.– P. 042–046).

motivācija, taču valstiskais un reprezentatīvais moments ir bijis svarīgs ļoti daudzos gadījumos. Hrestomātiskākais piemērs – atsevišķu valstu reprezentācija savos vai irētos paviljonos Venēcijas biennāles ietvaros vai arī valstiska piedalīšanās Sanpaulu biennālēs. Arī nacionālais lepnums ir reprezentatīvas skates pavadoša parādība vai pat izstādes izraisītājs, vismaz tajā līmenī, kurā izstādēm un katalogiem tiek dota nauda. (Protams, var runāt arī par nacionālo naudu jeb aprobežotā nacionālismā balstītu trulumu, kas lika oficiālajām Dienvidslāvijas varas iestādēm novērsties no Belgradā dzimušās mākslinieces Marinas Abramovičas. Tomēr, manuprāt, te drīzāk nacionālisms ir bijis diktatūras politiskās uzkurināšanas līdzeklis...) Tātad, lai kā mākslas darbu interpreti nereti gribētu lidināties tīrās metafizikas jomā, pastāv ārpusmākslas (?) fenomeni, ar kuriem ir jārēķinās.

Laikā, kad rakstu šīs rindas, paralēli manā dzimtajā pilsētā Rīgā notiek interdisciplinārs un starptautisks seminārs "Māksla un garīgums". (Man šis it kā skaistais nosaukums uzden nelielu alerģiju, jo tas kā nekas cits atgādina padomju laika salonu. Kad daudzi padomjlaika mākslinieki radija kārtējo klasiskā modernisma trešā uzlējuma salonu, mūždien tika piesaukts "garīgums", jo "garīgs" jau varēja būt viss, kas neatgādināja kanonisku sociālistisko reālismu. Arī tagad, kad vairāku kultūras un mākslas darbinieku vidū notiek attaisnošanās par bijušajiem – padomju laikiem, t.i., par atmaksātu kolaboracionismu, vārds "garīgums" ir bieži piesauktais attaisnošanās "bastions".) Šķistu, ka arī visdedzīgākajiem "tīrā" garīguma substrāta aizstāvjiem tomēr nāktos rēķināties ar to, ka mākslai ir savas likumsakarības un ka mūsdienu laikmetīgās mākslas likumsakarība ir tās ciešā saistība ar dzīvi. Tomēr vēl arvien novērojams (akadēmisko) teoriju un reālās mākslinieciskās prakses pārrāvums. Interesanti, ka seminārā bija daži estētikas profesori, kuri skaisti operēja gan ar

that makes one ask every time: "Where is he/she from?"

Every exhibition or book (or catalogue) has its own motivation but the state or representative factor has been important in very many cases. The most textbook of examples is the representation by individual countries in their own or rented pavilions at the Venice biennales or state participation at the Saõ Paulo biennales. National pride may also accompany representative shows and may even be the motivation for the exhibition, at least at the level where finances are given for exhibitions and catalogues. (Of course we can also speak about the national hatred or the stupidity based on narrow-minded nationalism that led Yugoslav officialdom to distance itself from Belgrade born artist Marina Abramović. In my opinion, however, nationalism here was used by the dictatorship as a means of political incitement...) So, however much interpreter of works of art would sometimes like to fly in the clouds of metaphysics, there are phenomena external to art (?) that have to be taken into account.

At the time of writing, in my native Riga there is an interdisciplinary and international seminar "Art and Spirituality". (For me this apparently fine sounding title brings out a small allergy because this, like nothing else, reminds me of the salon of Soviet times. When many artists of the Soviet times produced their regular watered down salon of classical modernism, we often heard the term "spirituality", because everything that didn't remind one of canonical Socialist Realism could be deemed "spiritual". Now too, when some of those working in arts and culture try to justify their actions in the former Soviet times, i.e., well paid collaborationism, then the word "spirituality" is the often heard bastion of justification.) It would seem that even the most ardent defenders of the sub-stratum of "pure" spirituality will, however, have to take into account that art has its own natural laws and that the natural law of contemporary art of today is its close ties to life. And yet there is still an

pagājušo laikmetu domātāju citātiem, gan ar transcendences un garīguma “tīro” esenci. Bet man bija stipri jānopūšas, kad dažādas, pārsvarā no antikajiem laikiem mantotas kategorijas ilustrēja ar viziteiktāko salonisko kiču – nevarīgām, “garīgām” skulptūriņām, kas pseidoabstrakti, pseidoreālistiski attēloja vai nu kādus nāves grēkus, vai kādus dižus tikumus. (Manos grāmatplauktos atrodas arī grāmatas par kiču. Neatceros, vai kādā no tām bija rakstīts, ka mūsdienās kičs mākslā ir nesaistīta ar kontekstu. Kad tā saucamais mākslas darbs tiek atvasināts tikai un vienīgi no iepriekšējo meistarū veikuma (ko var pamatot ar estētiskām teorijām), tad manierīgums pārvēršas par kiču.)

Patik mums tas vai nepatik, bet etniskuma un multikulturālisma jēdzieni (un ne tikai jēdzieni, bet arī paši fenomeni) pieder pie konteksta, kurā top mūsdienu mākslas darbi. Tie nebūt nav vienīgie kontekstu veidojošie komponenti, taču to loma ir pietiekami nozīmīga. Skaidrs, ka etniskums un multikulturālisms nav estētikas jomas jēdzieni. Manā bibliotēkā tos nevarēju atrast nevienā estētikas leksikonā – nedz angļu, nedz krievu, nedz vācu. Interesanti, ka pat slavenais vācu postmodernās estētikas profesors Volfgangs Velšs ir veiksmīgi izvairījies no vārdiem “etniskums” un “multikulturālisms”. Tā vietā viņš runā par “jauno plurālo identitāti”: “Māksla mums parāda gan identitātes zudumus, gan arī pārejas modeļus starp dažādām identitātēm. Tā mums pārlicinoši pietuvina identitātes maiņu.”¹

Taču mana raksta tēma nav “identitāte”, un plurālās identitātes piesaukšana neatbrīvo mākslas interpretācijas diskursu no jēdzieniem “etniskums” un “multikulturālisms”. Tas, par ko runā Velšs, kārtējo reizi ir mākslas darba it kā “imantā” būtība, ko var leģitimēt tikai ļoti precīzā un izsmēlošā teorētiskā ielokā. Savukārt interpretācijas līmenī – vai tā būtu mākslas kritika, skatītāju reakcija vai institucionālie un politiskie rāmji – pastāv vēl kaut kas cits bez šīs

observable breach between (academic) theory and real artistic practice. It was interesting to see that in the seminar there were some professors of aesthetics who operated wonderfully with quotes from both thinkers of bygone ages and with the "pure" essence of transcendence and spirituality. But I did give a long sigh when various categories, mainly inherited from ancient times, were illustrated with the most pronounced salon kitsch – weak little "spiritual" sculptures that in a pseudo-abstract or pseudo-realistic way depicted either some deadly sin or some extolled virtue. (On my book shelves there are also books on kitsch. I don't remember if in any of them it was written that nowadays, kitsch in art is the lack of ties with the context. When a so-called work of art has been derived only and solely from the work of an earlier master (which can be justified in aesthetic theory), then mannerism becomes kitsch.)

Like it or not, the notions of ethnicity and multiculturalism (and not just the notions, the phenomena too) belong to the context in which contemporary works of art are being created. They are by no means the only components forming the context but their roles are significant enough. It is clear that ethnicity and multiculturalism are not notions from the field of aesthetics. In my library I could not find them in any lexicon of aesthetics – English, Russian or German. It is interesting to note that even Wolfgang Iser, the famous German professor of post-modern aesthetics, has successfully avoided the words "ethnicity" and "multiculturalism". Instead, he refers to a "new, plural identity": "Art shows us both the losses of identity and the models of transition between different identities. It brings a change of identity convincingly closer to us."¹

But the theme of this article is not "identity", and the use of plural identities does not free a discourse on the interpretation of art from the concepts of "ethnicity" and "multiculturalism". What Iser refers to is the apparent "immanent" essence of a work of art that once again can

plurālās identitātes vai arī tas, kas šo plurālo identitāti veido.

1994. gada rudenī mani uzaicināja piedalīties un vadīt darba grupu Starptautiskās mākslas kritiķu asociācijas (AICA) kongresa ietvaros, kas notika Stokholmā un Malmē. Manas grupas tēma bija "Etniskums un multikulturālisms", bet kongresa kopējais nosaukums bija "Izdzīvošanas stratēģijas – tagad!" (*Strategies for Survival – Now!*). Pēc kongresa tika sagatavots apjomīgs rakstu krājums, kurā ietilpa arī mans kopsavilkums par mūsu grupas darbu. Interesanti, ka šis bija kārtējais cenzūras gadījums manā rakstu praksē Rietumos, taču toreiz, kad saņēmu saīsināto (būtībā – cenzēto) variantu, neprotestēju. Jo sastādītājs man pauda, ka šīs vietas neesot būtiskas. Galu galā viņam ir tiesības lemt, kuras vietas ir būtiskas viņa sastādītajā krājumā... Bet tas, ko izņēma ārā, tieši attiecas uz šī raksta tēmu (esmu saglabājis oriģinālo versiju, to labi atceras arī mani toreiz klātesošie igauņu un somu kolēģi): "Vēlme izteikt vismaz dažus vispārinājumus izrietēja no diviem citātiem, kurus atradām rakstos, kurus mums izdalīja kongresa sākumā. Abi citāti ir tieši saistīti ar diskusijas tēmu. Nelielajā grāmatiņā "Zviedru piemēri" (*Swedish Samples*) mēs varam lasīt: "Nav viegli nosaukt vārdā šo fenomenu, bet es gribētu apgalvot, ka skandināvu mākslu raksturo tas, ka tā ir piepildīta ar dvēseli. Tas atšķir to no amerikāņu mākslas, un tādēļ noteikti mākslas virzieni Ziemeļvalstīs nav spējuši iesakņoties."²

Otrā ārā izņemtā citāta izcelsmes avots ir kopsavilkums par situāciju Baltkrievijā:

"Jebkurā gadījumā mākslas sociālā nozīmīguma un sociālās ietekmes problēmu postpadomju mākslinieks nav atrisinājis. Viņu neraksturo Rietumu individuālisma un nihilisma modelis. Iespējams, viņa ģenētiskajā kodā ir ierakstīta nepieciešamība uztvert cilvēka dzīves metafiziskās un eksistenciālās problēmas un cenšanās stiprināt savu garu."

be legitimised only in a very precise and profoundly theoretical circle. At the interpretation level on the other hand, be it art criticism, viewer reaction or institutional and political frameworks, there is something else besides this plural identity or that which forms this plural identity.

In the autumn of 1994 I was invited to participate and run a workshop at the congress of the International Association of Art Critics (AICA) in Stockholm and Malmö. My group's theme was "Ethnicity and Multiculturalism", but the theme for the congress in general was "Strategies for Survival – Now!" A weighty collection of writings was published after the congress, which included my resume of our group's work. Interestingly, this was yet another example of censorship in the history of my writing in the West. On that occasion, however, when I received the shortened (in effect – censored) version, I did not protest because the compiler told me that these places were not essential. After all, it was up to the compiler to decide which places are essential in the collection he was compiling... However, what was left out was the following and it directly refers to the theme of this article. (I have kept to the original version and my Estonian and Finnish colleagues, who were there at the time, remember it well):

"But the drive to make at least some conclusions resulted from two quotations found in the papers which were distributed at the beginning of the congress. Both quotations are directly linked with the topic of discussion. At first, in the small book "Swedish Samples" we can read:

"It is not so easy to put a name to this phenomenon, but I would want to claim that Scandinavian art is characterised by being steeped in soul. This distinguishes it from American art, and that is why certain movements have never been able to establish themselves here in the Nordic countries."²

The origin of the second removed quotation is in the abstract about the situation in Belarus:

Vārdu kombinācija “ģenētiskais kods” ir lietota bez jēlkādām pēdiņām...

Tādējādi visa mūsu diskusija izrietēja no rūpēm par vārdiem. Tas nozīmē, ka tagadnes mākslas kritikā pastāv bieži lietoti vispārinājumi, kurus saistībā ar mūsu diskusijas tēmu ir grūti leģitimēt. Ja mākslai ir atļauts būt iracionālai, vai tas pats attiektos arī uz mākslas kritiku?”

Tiktāl nu ir šīs nelaimīgās, toreiz izņemtās rindas, kuras te ievietoju kā autentisku citātu. Protams, ar šodienas pieredzi daudz kas ir mainījies manā personīgajā mākslas interpretācijas praksē. Tomēr vēl arvien uzskatu, ka diskusija par etniskumu un multikulturālismu nav un nevar būt izsmelta. Šie jēdzieni ir būtiski arī tāpēc, ka pamatīgi dziļi iegājuši valodas (vismaz rakstītās un elektroniskos medijos dzirdētās publicistikas) praksē, un tā vistiešākā veidā ietekmē māksliniecisko produkciju. Toreiz Stokholmas AICA kongresa laikā mans diskusijas kopsavilkums cita starpā bija par to, ka tas, kas tiek runāts par mūsdienu vizuālajām mākslām, skar sociālo un politisko kontekstu. Toreiz pārspriedām, ka jēdzieni “etniskums” un “multikulturālisms” ir sakompromitēti šajā kontekstā vismaz pēdējās desmitgades laikā. Rakstīju, ka ““etniskums” parasti tiek saistīts ar “etniskajiem konfliktiem” un “nacionālām vērtībām”, bet spārnoto vārdu “multikulturālisms” politiķi ir noplicinājuši savās priekšvēlēšanu kampaņās. Demokrātiskajās sabiedrībās “multikulturālisms” ir bijusi utopiska vīzija par politiskā korektuma pozitīvajām iecerēm. Savukārt dažās totalitārajās sabiedrībās jēdziens “multikulturālisms” lietots kā viēģes lapa, lai īstenībā piesegtu visāda veida nolīdzināšanu.”

Tagad, ar piecu gadu distanci, pati uz šiem procesiem raugos daudz diferencētāk. Šibrīža mākslinieciskā prakse rāda, ka runāt par mākslas darba etnisko un multikulturālo komponenti ir ļoti laikmetīgi. (Tam ir daudz iemeslu, un tie nav meklējami tikai mītā par eurocentrisma zudumu. Ir arī subjektīvāki faktori, kuri publikai un kuratoriem liek

"Nevertheless the problem of the social significance of art and its social influence is far from being solved for a post-soviet artist. Western model of individualism and nihilism is not characteristic of him. Probably it is installed in his genetic code to perceive metaphysical and existential problems of a human life and to try to strengthen his spirit."

The combination of words "genetic code" is used without any inverted commas...

So the whole discussion was derived, let us say or let us paraphrase, from *soucis de mots*. It means that in the present art criticism there are generalisations, which are used often and which, connected with the given topic, often remain in the domain of irrationality and so are very difficult to legitimise. If art is allowed to be irrational, is it the same case with an art criticism – that is the first question."

So much for these unfortunate lines that had been cut at the time and which I have now included for the sake of authenticity. Of course, with the experience I have now, a lot has changed in my personal work in art interpretation. Nevertheless, I still consider that the discussion on ethnicity and multiculturalism is not and cannot be over. These concepts are relevant also because they are firmly rooted in the language (at least in written and electronic journalism) and this influences artistic production most directly. Then, during the AICA congress in Stockholm, my summary of the discussion noted, among other things, that what was being said in relation to contemporary visual arts concerns the social and political context. At the time we concluded that "ethnicity" and "multiculturalism" as concepts had been compromised in this context at least within the last ten years. I wrote that: "'Ethnicity" has been usually associated with "ethnic conflicts" or "national values", but the word as a slogan "multiculturalism" has been ideologically misused by politicians in their pre-election campaigns. In democratic societies

meklēt ko “marginālāku”, līdz ar to – “interesantāku”.) Etniskā komponente mākslas darbos kļuvusi dokumentālāka, atstājot nesenajai vēsturei pamatojumu “piepildīta ar dvēseli”. Piemēri zināmā mērā izbijušai metafizikai nav tālu jāmeklē, tos varētu atvasināt no dažām, kā uzskatīja, tipiski vāciskām mākslas parādību interpretācijām (piemēram, par “institūciju” Jozefs Boiss vai jauno mežoņu (*Neue Wilden*) glezniecību.) Tieši dokumentalitātes pieaugums mūsdienu mākslā, ja ar to saprot jauno mediju izmantošanu ar nemanipulētu pašu “fizisko attēlu”, ļauj citā gaismā ieraudzīt arī neseno klasiķu mākslas etnisko komponenti, piemēram, Endija Vorhola vai Iljas Kabakova darbos. Likās – kas gan varētu būt reālāks par reālu pisuāru (utt.)! Izrādās, var – reāli cilvēki, kaut gan cik nu viņi ir reāli, būdami “iekonservēti” elektroniskos medijos un fotogrāfijās. Pēdējā, t.i., 1999. gada, Venēcijas biennālē starptautiskās žūrijas laurus pārsvarā guva darbi ar labi nolasāmu etnisko ievirzi, kas izpaudās caur (bieži šķietami) dokumentējošiem kadriem, izmantojot video un citus jaunus medijus. Ir vērts citēt, manuprāt, ļoti veiksmīgu mākslas aprakstīšanas paraugu no biennāles kopkataloga par vienu no laureātiem – Ņujorkā dzīvojošo irānieti Širinu Nešatu: “Pēc vairākiem aktīvi Ņujorkā pavadītiem gadiem Širina Nešata ir vērīgi palūkojusies atpakaļ uz pretrunu pilno zemi, ar kuru viņa ir saistīta nesaraujāmām saitēm. [...] 1998. gada videoinstalācijā ar nosaukumu *Turbulent*, ko tagad var aplūkot ekspozīcijā *Tese dell’Arsenale*, divi melnbalti tēli uzlūko viens otru no monitoriem, kas ir uzstādīti katrs savā telpas pusē. Vienā video redzama dziedātāja sievietē, otrā – dziedātājs vīrietis, abi gatavi uzstāties, taču abi pieder citādām hierarhijām. Viņu uzstāšanās izraisa radikāli dažādus rezultātus. Īstenībā Irānā sievietēm vispār nav atļauts dziedāt publiski. No vienas puses, mēs iepazīstam irāņu–kurdu dziedātāja Šahrama Nazeri samtaino balsi, kad viņš interpretē trīspadsmitā gadsimta Džalāleddīna Rūmī poēmu (viņš

"multiculturalism" has been an utopian vision of political correctness intension in a positive sense. Some totalitarian societies have tried to use the term "multiculturalism" as a fig leaf for their real attempts of all kind of levelling."

Now, with a distance of five years, I see these processes in a more differentiated way. Current art practice says that it is very modern to talk about the ethnic and multicultural components of a work of art. (There are many reasons for this and they are to be found not just in the myth of the disappearance of Eurocentrism. There are also subjective factors that lead the public and curators to search for something "more marginal", and consequently "more interesting".) The ethnic component in works of art has become more documentary, leaving the justifications of "steeped in soul" to recent history. One does not have to look far for examples of the former, to a certain extent, metaphysics. One could derive them from some international interpretations that were regarded as typical on the so called "German" component in art (for example the "institution" Joseph Beuys or the paintings of the *Neue Wilden*). It is precisely the growth of the documentary aspect in contemporary art, if by that we mean the use of the new media together with the unmanipulated "physical image" itself, that allows us to see the ethnic component of recent classics in a different light, in the works of Andy Warhol or Ilya Kabakov, for example. It seemed that, what could be more real than a real pissoir (and so on)! It turns out that there could – real people, although being "preserved" in electronic media and photographs, it is open to question how real they are. At the last Venice Biennale in 1999, the international jury's prizes went to works that in the main had a clearly readable ethnic slant that was expressed (often apparently) in documentary frames using video and other new media. It is worth quoting, in my opinion a very successful example of art description from the Biennale general catalogue, about one of the

uzstājas tikai vīriešu auditorijas priekšā, kura pēc tam ilgstoši aplaudē), un, no otras puses, – dvēselisko trillināšanu, piepildītu ar kaislību un dziedātājas sāpēm, paradoksāli izolētu vientulības šķīstītavā.”³

Tomēr es iedrošinos teikt, ka tas, kas šo un citus biennāles prēmētos darbus (visa cita starpā) padara par mākslas darbiem, ir to dziļā multikulturālā komponente. Tā nav tikai daudzslāņainā, plurālistiskā identitāte, ko var atšķetināt kā krāsainus dzīparus kādā raibā džemperī. Piemēram, līdzās etniskajai var izcelt Širinas Nešatas darba feministisko noti... Manuprāt, noteicošais apstāklis, ka šis un citi tāda veida darbi nav dekorācijas vai dokumentācijas, ir kāds Rietumu civilizācijai piederošs kultūras slānis, tieši daudzu gadsimtu – un arī šī gadsimta – pieredzes kārtojums, kas iegājis kopējā multikulturālā telpā. (Es gribētu, bet nevaru pateikt – visai cilvēcei piederošs, jo diemžēl tas, ko saprot ar jēdzienu un fenomenu “laikmetīgā mūsdienu māksla”, ir šīs Rietumu civilizācijas auglis, vien bagātināts ar dažādām etniskajām niansēm.) Liels mūsdienu mākslinieks ir multikulturāls pēc netveramas definīcijas. Netveramas tāpēc, ka mākslas darba kvalitāti galu galā nosaka plašāks ekspertu loks, kas pēc nerakstītas definīcijas arī ir multikulturāls. Tātad šobrīd atšķirībā no 1994. gada es nedomāju, ka laba mākslas darba galvenais multikulturālais pamats ir tā saucamā starptautiskā mūsdienu mākslas valoda. Pati šī valoda ir nemitīgu pārmaiņu lauks, kurā koncentrējas senāka un jaunāka pieredze, paplašinot cilvēku redzesloku.

Tomēr, vai ievērojāt, ka gan aprakstā par zviedru mākslu, gan attiecībā uz amerikāņu–irāņu mākslinieci tika lietots vārds *soul* (dvēsele)? “Dvēseliskums” ir skaista parādība, taču tas ir plāns ledus, uz kura būvēt kritērijus mūsdienu mākslas darba etniskajam raksturojumam. Kad Latvijas Mākslas akadēmijas profesors Eduards Kļaviņš nesen mūsu lielākajā dienas laikrakstā “Diena” rakstīja par Latvijas ekspozīciju Venēcijas biennālē, viņš lietoja raksturojumu:

laureates, the Iranian Shirin Neshat who now lives in New York: "After having been active for many years in New York, Shirin Neshat has sharply looked back at a land full of contradictions to which she is inextricably bound... In "Turbulent", the 1998 videoinstallation now also on show at the *Tese dell' Arsenale*, two sets of black-and-white images face each other from monitors installed at either end of the room. On one video there is a female singer, and on the other a male singer, both preparing to perform, but subject to different hierarchies. Their actions will provoke radically extreme outcomes. In fact, in Iran women are banned from singing in public. On one hand, therefore, we have the warm voice of the Iranian-Kurdish male singer Shahram Nazeri interpreting a thirteenth-century poem by Jalal ed-Din Rumi (performed before a strictly male audience, which bursts into lengthy applause) and, on the other, soulful trills steeped in the passion and pain of a singer paradoxically isolated in a limbo of solitude."³

Nevertheless, I will venture to say that what makes this and other award winning works at the Biennale (among all the others) works of art is their deeply multicultural component. It is not just a many layered, pluralistic identity that can be unravelled like the threads of a multicoloured jumper. For example, alongside the ethnic tone, Shirin Neshat's work also has a feminist aspect... I think the conditions that say this and other similar works are not decorations or documentaries, are to be found in a cultural layer belonging to Western civilisation, the arrangement of many centuries of experience, including this one, that has entered the common multicultural space. (I would like to say it belongs to the whole of civilisation but unfortunately I cannot. What we understand by contemporary art is a product of this Western civilisation that has simply been enriched by various ethnic nuances.) A great contemporary artist is multicultural by intangible definition. Intangible because the quality of a work of art is, after all, determined by a wider

“Izstāde likās gan tematiski, gan formāli pārsteidzoši latviska.”⁴ Kas tad ir tas etniski latviskais, ko šajā ekspozīcijā saskatīja mākslas vēsturnieks? Tas galvenokārt bija ekspozīcijas kodols, ko veidoja fotogrāfes Intas Rukas melnbalto fotogrāfiju sērija “Mani lauku ļaudis”. Fotogrāfe ir viņus fotografējusi 20 gadu ilgā posmā, un tie ir viena neliela lauku areāla (apmēram 30 km rādiusā) vieni un tie paši cilvēki, vienas un tās pašas dzimtas valsts austrumu daļā, gandrīz uz robežas ar Krieviju. Latvijas kultūras teorētiķis Pēteris Bankovskis Intas Rukas grāmatas “Mani lauku ļaudis” ievadā šos lauciniekus nodēvē par “cilvēkiem nomalē”.⁵ Caur fotogrāfijām un cilvēku dzīvesstāstiem atklājas mūsu dzīve pēdējo 20 gadu laikā – gan padomju laika kolhozu ikdiena, gan stiprās ģimenes saites, gan senāka vēsture, gan pārmaiņu un tagadējie nedaudz “mežonīgā kapitalisma” laiki. Kas gan šajos stāstos un attēlos būtu tik etnisks, lai runātu par mākslas etnisko iekrāsojumu? (Uzreiz jāteic, ka visi eksperti, kas redzējuši Intas Rukas fotogrāfijas, šīs šķietami dokumentālās bildes nešaubīgi ierindojuši “augstās mākslas” kategorijā). Tās ir leģitimējamas reālījas gluži kā irānietes Širinas Nešatas darbos – cilvēku sejas, vietējā valoda, vietējā ainava, vietējais vizuālo tradīciju kārtojums (piemēram, interjeros), taču klātesošas ir arī tās tradīcijas, kurām ir saistība ar noteiktiem tabu un rituāliem. Etniskais mūsdienu mākslā, manuprāt, atklājas kā vizualizēta kolektīvā pieredze (gan dokumentēta, gan “sacerēta”, t.i., tēlaini apkopota, kā, piemēram, afroamerikāņu mākslinieka Kerija Džeimsa Maršala gleznās). Vienīgi tā ir vizualizēta kolektīvā pieredze attiecībā uz kādu puslīdz ierobežotu, fiziski definējamu kopumu, nevis tikai abstraktu masu, kā, piemēram, “Rietumu sabiedrība”. (Uzreiz jāpiebilst, ka diezin vai kāds apšaubīs, ka ir radīti izcili mākslas darbi arī bez etniskām norādēm, un šādi darbi labi raksturojuši 20. gadsimtu jeb to, ko Karla Gustava Junga skolniece Aniela Jafē nosaukusi par “modernās pasaules psiholoģiskā stāvokļa simbolisko izteiksmi”⁶.)

circle of experts that is, also by intangible definition, multicultural. And so at this time, as opposed to 1994, I no longer think that the main multicultural basis for a good work of art is the so-called international language of contemporary art. This language itself is in a field of constant flux, where older and more recent experience is concentrated, broadening people's horizons.

However, did you notice that in the description of Swedish art and in relation to the Iranian-American artist, the word "soul" was used in both instances? "Soulfulness" is a beautiful phenomenon but it is shaky ground on which to build criteria for the ethnic qualities of a work of contemporary art. When professor Eduards Kļaviņš of the Latvian Academy of Art recently wrote about the Latvian exposition in the Venice Biennale in our largest daily newspaper *Diena* (The Day), he used the following terms: "The exhibition in both thematic and formal senses was surprisingly Latvian."⁴ What, then, was this ethnically Latvian that the art historian had observed in the exposition? It was mainly the nucleus of the exposition formed by photographer Inta Ruka's series of black and white photographs titled "My Country People". The photographs have been taken over a period of 20 years and feature the same people from the same small country area (with a radius of about 30 km), forming the same family tree in the Eastern part of the country, almost on the border with Russia. In the introduction to Inta Ruka's book "My Country People" Latvian cultural theoretician Pēteris Bankovskis called these country folk "people at the margin".⁵ The photographs and the people's life stories reveal our life over the last 20 years – we can see the everyday of Soviet collective farms as well as the strong family ties, an older history as well as the transition and current times of somewhat "wild" capitalism. What is so ethnic in these stories and images that allows one to speak of art's ethnic colouring? (One has to say straight away that all the experts that have seen Inta Ruka's



Kaspars Rolšteins, Hardijs Lediņš. *Rolstein on the Beach*. 1997, režisors Regnārs Vaivars, SMMC–Rīga projekts, Latvijas Dailes teātris.

Kaspars Rolšteins, Hardijs Lediņš. *Rolstein on the Beach*. 1997, director Regnārs Vaivars, the SCCA–Rīga project, Latvian Daile Theatre.

Saredzamā etniskā komponente nelieto īpaši abstrahējošu mūsdienu mākslas valodu. Vārdu “saredzams” te lietoju tišām, jo tikai plašākam (lai arī tikai mākslas pazinēju) lokam uztveramais darbs – bez padziļinātām priekšzināšanām par attiecīgo tautu – satur labai mākslai tik nepieciešamo multikulturālo nosacījumu. Tiri etnogrāfiski vai “metafiziski” skaidrojami darbi ir savveida ekstrēmi attiecībā uz mākslu ar etniskajiem komponentiem. Cik reižu pašai nav nācies vērot pabriesmīgu kiču, kas gan gleznieciskās, gan tēlnieciskās formās ekspluatē etnogrāfiskus atribūtus, piemēram, latviešu folkloristisko ugunskrustu, tautastērpu konstruktīvi būvēto jostu utt. Attiecībā uz “metafiziku” – man pašai bieži paticis teikt, ka, raugi, latvieši ir

seemingly documentary photographs, have unwaveringly ranked them in the category of "high art".) They are realities that can be legitimised, just as in the works of Iranian artist Shirin Neshat – people's faces, the local language, the local landscape, the local traditions in visual arrangement (for example, in the interiors). However, there are also present those traditions that are connected with certain taboos and rituals. The ethnic in contemporary art, in my opinion, is revealed as visualised collective experience (both documented and "composed" – i.e., figuratively summarised as in, for example, the paintings of Afro-American artist Kerry James Marshall). However, it is a visualised collective experience in relation to some reasonably limited, physically definable group and not just an abstract mass, such as "Western society". (I have to add straight away, that it is most improbable that someone would doubt that exceptional works of art have also been created without ethnic references. Indeed, such works are very characteristic of the 20th century or what Carl Gustav Jung's pupil Aniela Jaffé described as "a symbolic expression of the psychological condition of the modern world"⁶.) The observable ethnic component does not use an especially abstracted language of contemporary art. I am using the word "observable" deliberately here, because the work in question will only contain the multicultural condition so necessary for good art for a wider audience (albeit one composed of those knowledgeable about art), without prior specialist knowledge about the relevant nation. Works that are explained in purely ethnographic or "metaphysical" terms are in their way extremes in relation to art with ethnic components. I have had to look at countless examples of quite awful kitsch that in its painting and imagery exploits ethnographic elements, for example the Latvian folkloristic swastika, a constructively designed belt from a folk costume and so on. With regard to "metaphysics", I have often taken pleasure in saying – you see, Latvians

poētiski un reizē racionāli, ka estetizācija ir drīzāk mums tik raksturīgā tieksme pēc “noskaņas”... Īstenībā to visu leģitimēt vizuālajā mākslā ir tikpat grūti kā iepriekš piesaukto zviedru un irāņu dvēseli... Varētu varbūt apgalvot šādi – tieši pēdējās desmitgadēs, pieaugot jauno mediju un dokumentācijas īpatsvaram, šī leģitimācija ir kļuvusi vieglāka. Te labi derētu piemērs no 1996. gada multimedialās mākslas projekta, ko paši tā sacerētāji bija nosaukuši par “operu”. Divi latviešu vīri – Hardijs Lediņš un Kaspars Rolšteins radīja opusu ar nosaukumu *Rolstein on the Beach*, un ar Sorosa fonda–Latvija atbalstu tas tika realizēts uz lielas dramatiskā teātra skatuves. Vietējā mākslas vidē to vērtēja kā tīri “postmodernu” projektu. Nosaukums jebkuram 20. gadsimta kultūras lietās izglītotam cilvēkam uzreiz atsauc atmiņā Filipa Glāsa *Einstein on the Beach*. Mūzika – minimālistiska... Taču mēs runājam par etnisko un multikulturālo darbu sastāvdaļu. Etniskais cita starpā bija vietējo melodiju iepišana citādi minimālistiskajā elektroniski generētajā skaņu vidē, un melodijas bija ne vien resamplētas, bet uzvedumā piedalījās mūsu labākā autentiskā folkloras kopa. Turklāt nevis kā ilustrācija, bet kā *action* un nosacītā sižeta līdzvērtīga dalībniece. Visa darbība samērā ironiskā formā risinājās gan ap globālām parādībām, piemēram, indīgajām gāzēm vai Džordža Sorosa dēlu, gan ap tīri lokālām reālijām, teiksim, nelielo lībiešu tautiņu, kura izsenis dzīvo Latvijā.

Rolstein on the Beach ir samērā klaja etnisko iezīmju un multikulturālās pieredzes ilustrācija, taču tādu piemēru, kā jūs nojaušat, ir ļoti daudz. Interesanti, ka tad, kad tapa šis raksts, mans draugs un šī raksta tulkotājs Andris Mellakauls (kurš, starp citu, ir dzimis un skolojies Anglijā, 90. gadu vidū, tā teikt, “atgriezies” Latvijā, bet visu mūžu sevi uzskatījis par etnisku latvieti) man iedeva nelielu bukletu par jaunāko Londonas izstāžu nama *The Whitechapel Gallery* izstādi. Mums abiem šķita interesanti, ka viena no divām

are poetic and rational at the same time, their aestheticisation stems more from our characteristic search for a "mood"... In reality, to legitimise all this in visual art is just as difficult as the previously mentioned Swedish and Iranian soul. Perhaps one could put it this way – it has been specifically in the last decades, with the growth of the relative importance of the new media and documentation, that this legitimisation has become easier. A good example here comes from the 1996 multi-media project that has been termed an "opera" by its authors, two Latvian men, Hardijs Lediņš and Kaspars Rolšteins. They created an opus called "Rolstein on the Beach" and with the support of the Soros Foundation–Latvia, it was performed on a large theatre stage. The local art scene saw it as a purely "post-modern" project. Anyone



Kaspars Rolšteins, Hardijs Lediņš. *Rolstein on the Beach*. 1997, režisors Regnārs Vaivars, SMMC–Rīga projekts, Latvijas Dailes teātris.

Kaspars Rolšteins, Hardijs Lediņš. *Rolstein on the Beach*. 1997, director Regnārs Vaivars, the SCCA–Rīga project, Latvian Daile Theatre.

izstādes kuratorēm ir nesen uz Londonu dzīvot pārcēlusies jauniņā latvietē Ilze Strazdiņa, taču šī raksta ietvaros daudz nozīmīgāka ir izstādes tēma: “Britu–aziātu kultūras provokācija“ (*British Asian Cultural Provocation*). Izstāde ar nosaukumu *zerozerozero* cita starpā norāda ne tikai uz binārā koda izcelšanos un uz sanskrita tekstiem, bet arī “rada nepieciešamību pietuvoties šai izstādei no nulles, atstājot aiz sliekšņa aizspriedumus un postkoloniālo kravu”.

Viss iepriekš teiktais un pēdējais piemērs liecina, ka etniskās pazīmes nekādi nav stila pazīmes. Etniskais ir multikulturāli izaugušu mākslinieku (vēlreiz atkārtotju – tā saucamā laikmetīgā mākslinieka darba emocionālās un starptautiskās “konvertējamības” pamats ir multikulturālā pieredze) diferencējošās uztveres (te lieti der vācu vārds *Wahrnehmung*) augļi, kas nobrieduši definējamā un fiziski aprakstāmā vidē, kuru var saukt par etnosu, par tautu vai kā citādi. Etniskais ir aktīva kultūras mijiedarbība ar multikulturālo pieredzi, noteiktas kultūras saplūšana ar laikmetīgo mākslu. Austrumeiropā šī nepieciešamība pēc kolektīvās pieredzes izteiksmes dominēja 80. gados un kā inerce turpinās līdz 90. gadu beigām, taču nebūt nav šodienas mākslinieku veikuma galvenais raksturotājs. To, ka etniskā komponente Austrumeiropas mākslinieku darbos saistīta ar mūsu vēsturisko pieredzi, precīzi pateikusi slovēņu māksliniece Marina Gržiniča (man liekas svarīgi piezīmēt, ka Marīnu satiku nevis Rietumos, kā tas šodien būtu “normāli”, bet gan starptautiskā seminārā *Otok* Dubrovnikos 1996. gadā. Toreiz gluži nesen tajā apvidū bija beidzies karš, kurā mākslinieks Slavens Toljs zaudēja savu draugu fotogrāfu. Bet tekstu, ko šķiet nepieciešams citēt, Marina man iedeva toreiz Horvātijā): “Tikai viena tēma, šķiet, dominē Slovēnijas mākslas produkcijā 80. un 90. gados un vēl vispārīgāk – mākslas produkcijā tajā vidē, kuru mēdz dēvēt par Austrumeiropas paradigmu. Šī tēma ir vēsture. Vēsture sāka spēlēt noteicošo lomu mākslā un

versed in 20th century culture will think of the Philip Glass' work "Einstein on the Beach". And the music was minimalist... But we are talking about the ethnic and multicultural components of works. One ethnic element, among others, was the interweaving of local tunes in an otherwise electronically generated minimalist sound. They were not simply resampled, but performed live by our finest authentic folk ensemble. The ensemble was not simply there as illustration, but as part of the action and as an equal performer in a specific sub-plot. The overall plot, in a quite ironic way, revolved around both global phenomena, for example poisonous gases or George Soros's son, and purely local realities such as the tiny Liv nation that has lived in Latvia since time immemorial.

"Rolstein on the Beach" is a rather obvious illustration of ethnic content and multicultural experience, but as you will have noticed, there is no lack of similar examples. Interesting to note is that as I was writing this article, my boyfriend and the translator (who, by the way, was born and educated in England, and so to speak, "returned" to Latvia in the mid-90s but has always regarded himself as an ethnic Latvian), gave me a flyer about the latest exhibition in London's Whitechapel gallery. We both thought it interesting that one of the two curators is a young Latvian, Ilze Strazdiņa, who at present lives in the U.K. However, in terms of this article, of greater interest is the theme of the exhibition: "British Asian Cultural Provocation". The exhibition, called *zerozerozero*, directs us not only to the origins of the binary code and Sanskrit texts, but also "evokes the need to approach this exhibition from zero, leaving assumptions and post-colonial baggage at the threshold."

All the aforesaid and the last example demonstrate that ethnic characteristics are by no means characteristics of style. The ethnic is the fruit of differential perception (*Wahrnehmung*), of artists who have grown up multiculturally. This fruit has ripened in a definable and



Kaspars Rolšteins un Hardijs Lediņš. 1997.

Kaspars Rolšteins and Hardijs Lediņš. 1997.

kultūrā ne tikai tādēļ, lai no jauna izvērtētu deformētos sociālisma vēstures apvidus, bet arī tādēļ, lai novērstos no aklas atriebības, nacionālisma un rasisma, kas var izaugt uz “kara drupām”.⁷⁷

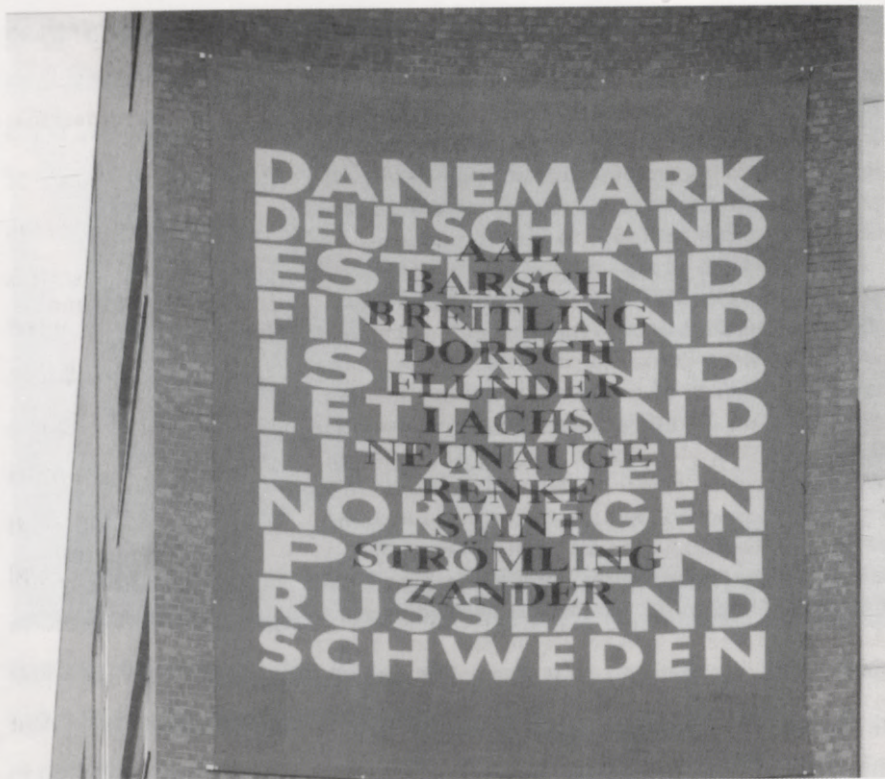
Jau pasen Marina Gržiniča veidojusi darbu, kas šobrīd tēmas ziņā liekas ārkārtīgi aktuāls. Neesmu šo darbu redzējusi, tādēļ atkal jācītē māksliniece: “Videodarbā *Bilocation* (1990), ko veidojušas Gržiniča/Šmīda, parādīta dvēseles un ķermeņa atrašanās vienlaicīgi divās dažādās vietās. [...] Darbs apcer Kosovos asiņu un elles vēsturi – šis Serbijas dienvidu reģions ir nacionālo nekārtību izmocīts, un to plosa konflikti starp serbiem un albāņiem, kuri šeit dzīvo.”⁷⁸

Parādības, par kurām te uzrakstīts īsi, ir komplicētas un neviennozīmīgas. Vispārīnājumus apgrūtina interpretu personīgā pieredze vai to cilvēku pieredze, kuri ir autoritātes. Nobeigumā es gribētu pieminēt izcilo gruzīnu filozofu Merabu Mamardašvili, kurš

physically describable environment that we may call an ethnos, a nation or something else. (I will repeat once more – the emotional and internationally “convertible” basis of the so-called contemporary art is the multicultural experience.) The ethnic is the active interaction of culture with multicultural experience, the confluence of a specific culture with contemporary art. In Eastern Europe this need to express the collective experience was dominant in the 80s and its inertia carried it through to the late 90s, but it is by no means the main characteristic of the success of today's artists. That the ethnic component in the works of East European artists is tied to our historical experience has been precisely demonstrated by the Slovenian artist Marina Gržinić. (I think it important to mention that I met Marina not in the West, as would be normal these days, but at the international seminar “Otok” in Dubrovnik in 1996. At that time, the war in the region had only just ended, a war in which artist Slaven Tolj lost his photographer friend. But the text, I feel is necessary to quote, was given to me then by Marina in Croatia):

“Only one topic seems to dominate the Slovenian art production of the 80s and in the 90s, and in a more general way the art production of what is called the East European paradigm, and that is history. [...] History began to play a starring role in art and in culture, not only as a means of retaking possession of the history of socialism, deformed as it was, but also in order to reject the blind retaliation, nationalism and racism that can rise out of the “ruins of war”.⁷”

Marina Gržinić created a work quite some time ago, that, in terms of the current theme, seems extremely relevant. Not having seen the work, I have to quote the artist once more: “The video “Bilocation” (1990) by Gržinić/Šmid, which suggests the residence of the body and soul in two different places at the same time [...] and describes Kosovo's history of blood and hell: this region in the south of Serbia is tormented



Leonards Laganovskis. Bez nosaukuma. 1991. ARS BALTICA izstādes *Vaigu vaigā* ietvaros, Ķīle.

Leonards Laganovskis. Untitled. 1991. Exhibition *Face to Face* of the ARS BALTICA project, Kiel.

kļuvis par neatņemamu krievu kultūras sastāvdaļu, jo rakstīja un lasīja lekcijas krievu valodā. Viņš bija viena no gaišākajām salām padomju puslīgātajā intelektuālajā vidē, un es 20 gadu vecumā ar aizrautību lasīju viņa lekciju atšifrējumus *samizdat* izdevumos. Viņš noteikti ir pazīstama autoritāte visiem izstādē “Pēc mūra krišanas” (*After the Wall*) dalību ņemošajiem krievu māksliniekiem. Tad lūk – kad Merabam Mamardašvili 1988. gadā (tas bija viens no viņa pirmajiem ārzemju braucieniem) amerikāņu kolēģis pavaicāja: “Labi, Merab, bet tad tu man pasaki – kā tu paliki dzīvs, kā tu izdzīvoji visā šajā laikā?” – viņš atbildēja: “Tāpēc, ka es esmu gruzīns.”

Ši ir eksistenciāli svarīga atbilde daudziem tā perioda domājošiem

by national disorders and torn apart by the conflict between the Albanians and the Serbs who live there.”⁸

The phenomena briefly described here are complicated and ambiguous. Generalisations are made difficult by interpreters' personal experience or the experience of those who are authorities. In conclusion I would like to mention the outstanding Georgian philosopher Merab Mamardashvili, who became an integral part of Russian culture because he wrote and gave lectures in the Russian language. He was one of the brightest lights in the semi-legal Soviet intellectual scene and at the age of 20, I used to read transcripts of his lectures in *samizdat* form with great enthusiasm. He is certainly a known authority for all the Russian artists participating in the "After the Wall" exhibition. In 1988, on one of his first visits abroad, Mamardashvili was asked by an American colleague: "Right, Merab, but now tell me how did you stay alive, how did you survive all this time?" And he replied: "Because I am a Georgian."⁹

This is an existentially important reply for many thinking people of that period. I understand that "After the Wall" concentrates on a different, younger generation, whose existential conditions are different. Nevertheless the presence of this "survival" experience is still to be found in the contexts of local culture and art, and it has often been the basis for the so-called ethnic component of a work of art. This should not be forgotten and ignored when analysing those works.

¹ *Welsch, W.* Ästhetisches Denken.– Stuttgart, 1990.– S. 196.

² *Birnbaum, D., Chambert, C., Cornell, P., Lind, I., Sandquist, G.* Swedish Samples: A Conversation on Contemporary Art.– Stockholm, 1994.– P. 24–25.

³ *Szeemann, H., Liveriero Lavelli, C.* La Biennale di Venezia. 48 Esposizione Internazionale d'Arte.– Venezia, 1999.– P. 136.

cilvēkiem. Es saprotu, ka izstāde *After the Wall* koncentrējas uz citu – jaunāku mākslinieku paaudzi, kuriem eksistenciālie nosacījumi ir citi. Taču šī bijušās “izdzīvošanas” pieredzes klātesamība vēl arvien ir rodama vietējos kultūras un mākslas kontekstos, un tā bieži bijusi par pamatu tā saucamajai mākslas darba etniskajai komponentei. To nevajadzētu aizmirst un ignorēt, analizējot attiecīgos mākslas darbus.

¹Welsch, W. *Ästhetisches Denken*.– Stuttgart, 1990.– S. 196.

²*Birnbaum, D., Chambert, C., Cornell, P., Lind, I., Sandquist, G.* Swedish Samples: A Conversation on Contemporary Art.– Stockholm, 1994.– P. 24–25.

³*Szeemann, H., Liveriero Lavelli, C.* La Biennale di Venezia. 48 Esposizione Internazionale d'Arte.– Venezia, 1999.– P. 136.

⁴*Kļaviņš, E.* Latvijas māksla avangarda lunaparkā Venēcijā // Diena.– 1999.– 3. jūl.– 12. lpp.

⁵*Bankovskis, P.* Cilvēki nomalē // Inta Ruka. Mani lauku ļaudis [Sast. H. Demakova].– Rīga, 1999.– 11. lpp.

⁶*Jaffé, A.* Symbolism in the Visual Arts // *Jung, C.G.* Man and His Symbols.– Arkana, 1990.– P. 232.

⁷*Gržinić, M.* The Media and the War // *Art & Design*.– London, 1994.– P. 24.

⁸Turpat.

⁹*Tīrons, U.* Ceļš, aiz kura paveras līdzens prieka lauks [Intervija ar M. Mamardašvili] // *Kentaurs XXI*.– 1991.– Nr.1.– 17. lpp.

⁴*Kļaviņš, E.* Latvijas māksla avangarda lunaparkā Venēcijā // *Diena*.– 1999.– 3 July.– P. 12.

⁵*Bankovskis, P.* People at the Margin // *Inta Ruka. My Country People* [Compiled by H. Demakova].– Rīga, 1999.– P. 8.

⁶*Jaffé, A.* Symbolism in the Visual Arts // *Jung, C.G.* Man and His Symbols.– Arkana, 1990.– P. 232.

⁷*Gržinić, M.* The Media and the War // *Art & Design*.– London, 1994.– P. 24.

⁸*Ibid.*

⁹*Tīrons, U.* Ceļš, aiz kura paveras līdzens prieka lauks [Interview with Merab Mamardashvili] // *Kentaurs XXI*.– Rīga.– 1991.– Nr.1.– P. 17.



Ieva Iltnerē, Barbara Gaile.



Indulis Gailāns.



Gvido Kajons (no kreisās).



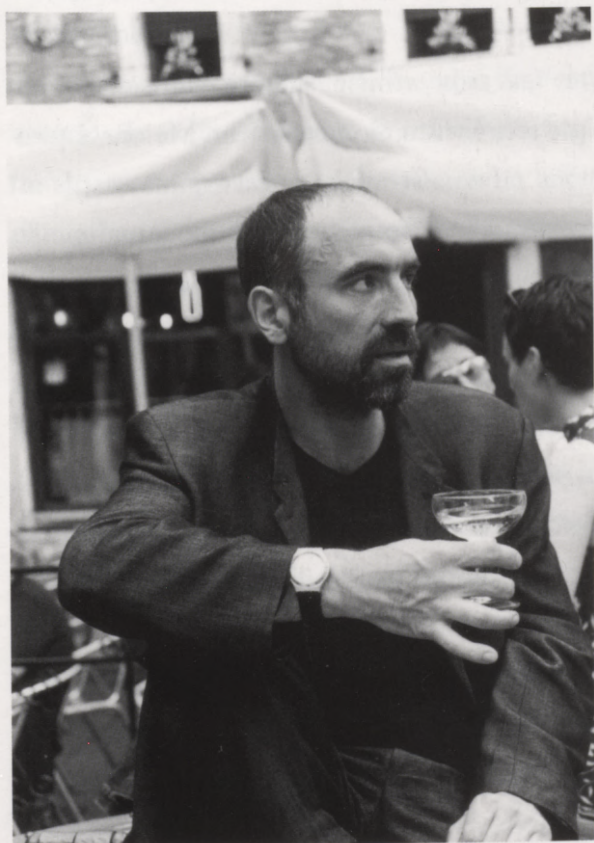
Juris Putrāms.



Miervaldis Polis.



Jānis Mitrevics, Vilnis
Zābers.



Ieva Iltnere, Vilnis
Zābers.

Vello Remmerts.

Mākslas darbu stilistika un tematika saistībā ar sabiedriskā konteksta maiņu 20. gadsimta 80. un 90. gados*

Teksta nosaukums norāda uz to, ka rakstā izmantotā metodoloģija atvasināta no teorijas lauka, ko sauc par sociālo mākslas vēsturi (*social history of art*). Tās ievērojamākie pārstāvji ir pazīstami arī Latvijas profesionālajā mākslas vidē. Tomēr skaidrības labad jāpiebilst, ka sociālā mākslas vēsture nenožīmē to, ka māksla tiek aplūkota kā apzināts sociālās realitātes projekts vai sociālās problemātikas apkopojums. Māksla, pat ņemot vērā tās 20. gadsimta “emancipatorisko” pieredzi, ir sociāli estētiskās prakses joma. Šajā jomā ietilpst arī reakcija uz mainīgo un topošo ideju vēsturi, kuras viena daļa saistīta ar sociālo problemātiku.

Stila izpratne raksta ietvaros atbilst samērā konservatīvām nostādnēm, pieturoties pie sera Ernsta Gombriha¹ un Meiera Šapiro² atziņām. Līdz ar to parādās pirmais šī raksta apgalvojums – stils arī mūsdienās nav otršķirīga parādība. Pat pieņemot konceptualizācijas izšķirošo lomu, stilam un tematikai nav pakārtotas nozīmes.

Iesākumā daži vārdi tiks veltīti samērā pesimistiskam vispārinājumam. Viss, par ko te tiks runāts, attieksies uz parādībām, kas bija iespējamās līdz ar straujajām pārmaiņām sabiedriskajā kontekstā, kuras aizsākās 80. gadu vidū. Pārmaiņas tēlotājā mākslā 80. un 90. gados ir norisinājušās tikpat lēcienvēidīgi un “neorganiski” kā ikvienā citā Latvijas gara dzīves jomā. Vecā laika inerce ir tik liela, ka

* Raksta pamatā ir referāts, kas nolasīts zinātniski teorētiskā konferencē “Māksla Latvijā 1940–1999” Rīgā 2000. gada janvārī.

Pirmpublicējums almanahā *Doma* (Rīga: DOMA, 2000, 6. laid., 47.–58. lpp.).

The Stylistics and Subject Matter in Works of Art with Reference to the Changes in the Social Context in the 1980s and 90s*

The title indicates that the methodology used in this article/paper stems from the theoretical field known as the social history of art. Its most prominent representatives are also known in the professional art world in Latvia. However, for the sake of clarity, it has to be said that the social history of art does not mean that art is examined as a recognised project of social reality or as an aggregate of social problems. Art, even taking into account its 20th century "emancipatory" experience, is socially a field of aesthetic practice. This field also encompasses reaction to the changing and emerging history of ideas, part of which is concerned with social problems.

In this article style is understood in the relatively conservative terms used by Sir Ernst Gombrich¹ and Meyer Schapiro². This brings us to the first claim in this paper, that style, even today, is not a second class phenomenon. Even if we accept the decisive role of conceptualisation, style and subject matter do not have a subordinate significance.

I will begin with a quite pessimistic generalisation. Everything that will be discussed here refers to those phenomena that were made possible by the rapid changes in the social context originating in the mid-80s. The changes in the visual arts in the 80s and 90s were in leaps and bounds, and just as "inorganic" as any other field in the spiritual life of Latvia. The inertia of the old days is so powerful that, even without

* The essay is based on the paper delivered at the scientific theoretical conference " Art in Latvia 1940–1999" in Riga, January 2000.

First published in Latvian in the almanac *Doma* (Riga: DOMA, 2000, Vol. 6, P. 47–58).

pat bez bijušā ideoloģiskā seguma tā saturiskā un stilistiskā pārmantotības kvantitāte attiecībā uz nākamajām paaudzēm ir apjomīgāka nekā pašu pārmaiņu gars. Tātad statistiski plašākā tēlotājas mākslas joma (tā, ko pārstāv vairums no apmēram 1200 Latvijas Mākslinieku savienības biedru) šī raksta ietvaros netiek aplūkota. Raksta tēma ir tā saucamā Latvijas laikmetīgā māksla – ne vairāk kā daži desmiti mākslinieku. Te nav nodalīti kādi īpaši mediji, vien attieksme pret pašas mākslas izpratni, kas nevar neiemiesoties stilā un tematikā. Mierinājumam der atminēties, ka arī 20. gadsimta beigās Rietumos lielākā daļa tā saucamo vizuālās mākslas darbu ir saloniskas gleznas, grafikas un tēlniecība. (Bet salona stilistisko īpatnību iztirzājums nav šī raksta tēma.) Vienīgā atšķirība ir profesionalitātes kritērijos – Latvijā un vairākās citās postkomunistiskās valstīs bezkonfliktu salons vēl arvien dominē valsts izstāžu zālēs un muzeju kolekcijās, savukārt Rietumu valsts institūcijās pārsvarā eksistē kritēriji, pēc kuriem nodalāma laikmetīgā māksla. Protams, šos kritērijus Rietumos veido daudzu gadu desmitu pieredzes slānis, kas Latvijā attīstījies kroplās informācijas aprites apstākļos.

Atcerēsimies obligāto reālisma piesaukšanu padomju laikos, kas konkrētos mākslas darbos materializējās gluži pretēji. Tolaik radītie mākslas darbi it kā manifestēja nostalgisku un intuitīvu vēlmi pietuvoties tālajiem Rietumiem vai Latvijas brīvvalsts laikiem. 70. un 80. gados izolacionisma attaisnojums izvirta pašslavinājumā, kas latviešu mākslas skolu, it īpaši glezniecības skolu, aplūkoja ne tikai kā unikālu (kas būtu saprotams), bet arī kā labāko.³ Lielākā daļa Padomju Latvijas laika mākslas darbu tika veidota samērā dekoratīvās glezniecības, grafikas vai tēlniecības formās, kas spēja radīt asociācijas ar klasiskā modernisma vizuālās valodas formālo pusi. (Te nav runa par to Latvijā tapušo darbu masu, kuru tiešām līdz pat 80. gadu beigām varēja samērot ar “klasisko” sociālistisko reālismu pēc stila pazīmēm.

the former ideological blanket, the size of its heritage in content and stylistics in relation to the following generations is greater than the spirit of change itself. Thus the statistically larger field of visual arts, the one represented by most of the 1200 members of the Latvian Artists' Union, will not be examined in this article. The theme of the article is the so-called contemporary art of Latvia – no more than a few dozen artists. There is no division into particular media, only the attitude to the understanding of art itself that cannot but be embodied in style and subject matter. As consolation we should remember that in the West too, at the end of the 20th century the majority of the so-called works of visual art were salon-like paintings, graphics and sculptures. (A discussion of stylistic peculiarities of salon, however, is also not the subject of this article.) The only difference lies in the criteria of professionalism; If in Latvia and several other post-communist states, non-contentious salon still dominates in the state exhibition halls and museum collections, then in the state institutions of the West, there generally exist criteria whereby contemporary art may be distinguished. Of course these criteria in the West have been formed by a layer of many decades of experience whereas in Latvia it has been formed under conditions of distorted information flows.

Let us remember the obligatory reference to realism in Soviet times that in certain works materialised in quite the opposite way. The works of the time seemed to manifest a nostalgic and intuitive desire to draw nearer to the distant West or to the time of the first Latvian Republic. Justification for the isolationism of the 70s and 80s degenerated into self-praise that regarded the Latvian school of art, especially the painting school, not just as something unique, which would be understandable, but also as the best.³ Most of Soviet Latvian art took the form of quite decorative painting, graphic or sculptural works that were able to create associations with the formal aspect of the visual

Lai par piemēru kalpo gleznotājs Mihails Korņeckis, kurš vēl 80. gadu beigās uz Kultūras ministriju atnesa līgumdarba (!) skici, kurā bija redzama pamatīgi izzīmēta figurāla kompozīcija hrestomātiskā sociālistiskā reālisma stilā.) Tagad reālisms iespētu gūt no tālīnām nostalgijām brīvu lidojumu, taču – ko mēs redzam? Sākumā neko daudz, ja vien paliekam tajā apvidū, ko tradicionāli dēvē par izstāžu zāli.

Ja mēs domājam par mākslu ārpus šīs tradicionālās izstāžu zāles un tajā tradicionāli izrādītās tēlotājas mākslas Latvijas apstākļos, tad reālisma – pat ar 19. gadsimta stilistikajām, bet ne saturiskajām iezīmēm – ir pārpārēm. Sākot ar 80. gadu vidu, reālismam Latvijā ir vairāk dokumentāla, nevis hiperreāla odere, kaut arī pēdējā šobrīd ir viena no konceptuāli pamatotākām un nobriedušākām stilistikajām tendencēm.⁴

80. gadu vidū sāka uzplaukt tā saucamā subjektīvā dokumentālisma fotogrāfija⁵ ar spilgtākajiem meistariem Valtu Kleinu, Gvido Kajonu, Mārtiņu Zelmeni, Andreju Grantu un Intu Ruku. Te vietā atcerēties ne tikai jau starptautisku atzinību guvušo Intas Rukas fotosēriju “Mani lauku ļaudis”, bet arī citus fotoprojektus, to skaitā Valta Kleina sēriju “Mēs gribam – mēs vēlamies”, kas skaudri rādīja bērnus – likteņa pabērnus. Tā tapa 90. gadu sākumā, bet galerijā “M6” parādījās 1995. gadā. Atminēsimies Gvido Kajona Rīgas un Talsu attēlu sērijas un Andreja Granta ciklu “Pa Latviju”. Kādēļ būtu jāsāk ar fotogrāfiju? Ne jau tādēļ, lai runātu par fotogrāfiju fotogrāfijas dēļ, bet gan tādēļ, lai vērstu uzmanību uz dokumentalitāti. Jaunā subjektīvā dokumentālisma “trāpījums” mākslas epicentrā 90. gadu sākumā cieši saistīts ar jauno sabiedrisko kontekstu. Estetizāciju, sociālo vispārinājumu trūkumu un dziļākā būtībā bezkonfliktu attēlu masu, kas kopumā raksturoja Padomju Latvijas “mākslas fotogrāfiju”, varēja ja ne nomainīt, tad papildināt jaunās, analītiskās un vismaz pret sevi

language of classical modernism. (We are not talking here about that mass of works created in Latvia right up to the end of the 80s, that in style really could be compared to "classical" Socialist Realism. As an example we may take the painter Mikhail Kornecky who, at the end of the 80s, brought a sketch for a commissioned work (!) to the Ministry of Culture. The sketch showed a figural composition in the style of textbook Socialist Realism.) Today, when realism could really take off from the launch pad of far off nostalgia, what do we see? Initially nothing much if we remain in the surroundings traditionally known as exhibition halls.

If we consider art outside the traditional exhibition hall and the visual art traditionally shown there in the Latvian case, then, even with the stylistics but not content of the 19th century, there is realism in abundance. Beginning with the mid-80s, realism in Latvia has a more documentary than a hyperrealistic lining, although these days the latter is conceptually one of the most firmly based and mature stylistic tendencies.⁴

So-called subjective documentary photography⁵ began to flourish in the mid-80s. Its brightest talents were Valts Kleins, Gvido Kajons, Mārtiņš Zelmenis, Andrejs Grants and Inta Ruka. It is fitting here to remember not just the internationally acclaimed series of photographs by Inta Ruka "My Country People", but also other projects including Valts Kleins' photo series "We Want – We Wish", a stark depiction of children, orphans of fate. This was made in the beginning of the 90s but appeared in the *M6* gallery in 1995. We should also mention Gvido Kajons' series of images of Riga and Talsi and Andrejs Grants' cycle "Around Latvia". Why should we begin with photography? Well, not to discuss photography for the sake of photography, but to draw attention to the documentary aspect. The new subjective documentarism that found itself at the epicentre of art in the early 90s is closely connected

godīgās fotosērijas. Tāda skatījuma publiskošana, kāda piemīt minēto un vēl vairāku citu fotogrāfu darbiem (Uldis Briedis, Aivars Liepiņš, Gunārs Janaitis un citi), to iesaistīšana tēlotājas mākslas izstāžu apritē ir viens no redzamajiem momentiem 90. gadu izstāžu praksē un savveida reālisma izkopšanā.

Tagad, kad vēl arvien diskutējās ir klātesoši pārspriedumi par īpaši latvisko mākslā, citviet jau nācies rakstīt⁶, ka šo īpašo etnisko komponentu, gluži tāpat kā lokālo komponentu, var atpazīt līdz ar dokumentalitātes analīzi. Protams, tā nav vienīgā etniskā izpausme, taču tā ir viegli leģitimējama un nav tik ļoti pakļauta dažādām apšaubāmām kontekstuālām manipulācijām. Vārds “apšaubāms” te nav lietots kā norāde uz mūsdienīgu teorētisku diskursu, kurā var apšaubīt itin visu. Nē, “apšaubāms” šī raksta ietvaros ir vēl arvien dominējošais padomju perioda mākslas mantojuma skaidrojums, jo tas tiek it kā “naturalizēts”. “Naturalizēts” vēl arvien tiek mākslinieks kā transcendentāls ģēnijs. Skaitliski lielākai estētiskās produkcijas masai, nerēķinoties ar tās tapšanas gandrīz slēgto kontekstu, tiek piedēvētas “dabiskās izcilības” funkcijas tikai tādēļ, ka tā ir pastāvējusi.

Bet, atgriežoties pie dokumentalitātes, var teikt, ka tai cita starpā iespējams izpausties kā tīrai fotoattēla dokumentalitātei, – kā iepriekšminēto fotogrāfu darbos. Bet tā var būt arī dokumentalitātes iepīšana fiktīvā telpā, kurā ap dokumentalitāti un virs dokumentalitātes slāņojas mākslinieka iztēle. Jau kopš 70. gadiem daži latviešu mākslinieki izmantoja šādu stilistisku paņēmieni plaknē, un tas bija aizgūts no popārta, taču tā saknes meklējamas 20. gadsimta sākumā. 20. gadsimta pirmo dekāžu estētiskajā praksē bija vairāki uzskatāmi stilistiski jauninājumi, kuri formāli bija saistīti ar fotokadru un industriāli pagatavotu priekšmetu ieviešanu mākslas darbā. Te jāmin dadaistiskā kolāža, konstruktivistiskā fotomontāža un Dišāna pisuāra “reālisms”.

to the new social context. The lack of aestheticism, social generalisation and the mass of non-contentious images in their deepest essence that as a whole characterised Soviet Latvian "art photography" could be, if not exchanged for, then at least supplemented by new photo series that were analytical and honest, at least to themselves. The publicising of such a view, characteristic of the above mentioned and even more photographers' works (Uldis Briedis, Aivars Liepiņš, Gunārs Janaitis and others) and their involvement in visual arts exhibitions was one of the visible moments in the exhibition practice of the 90s and, in its way, cultivated realism.

The discussion today is still accompanied by exchanges on the specifically Latvian in art and, as was argued in an earlier paper⁶, this specifically ethnic component, just like the local component, can be recognised with an analysis of the documentality. Of course this is not the only ethnic expression, it is, however, easily legitimised and it is not subject to such a great degree of suspect contextual manipulation. "Suspect" here is not directed towards the contemporary theoretical discourse where everything can be doubted. No, in the terms of this paper, "suspect" is the prevailing explanation of the heritage of the art of Soviet times because it seems to be being "naturalised". And still today, the artist is being "naturalised" as a transcendental genius. The numerically larger mass of aesthetic production, regardless of the almost closed context of its creation, has been given the functions of "natural distinction" only because it has survived.

Returning to documentality, we may say that it can be expressed, among other ways, as the pure documentality of photographic images, e.g., as in the works of the previously mentioned photographers. But it may also be the weaving of documentality into fictitious space where the artist's imagination may be layered around and over documentality. Already since the 1970s some Latvian artists had used this stylistic

Ja runā par 70. gadiem Latvijā un par tālaika stilistiskajiem jauninājumiem, tad šāds laikmetīgu autoru loks ir ļoti neliels. Latvijā fikcijas radišanu ap dokumentālu kadru un tēlu bija iespējams novērot Henriha Vorkala darbos, kurš nenoliedz popārta ietekmi uz savu daiļradi. Savukārt Andra Grīnberga 70. gadu filmdarbi un inscenētās fotogrāfijas bija daļa no tālaika alternatīvās kultūras. Viņa radošās izpausmes samērā precīzi iekļaujas pasaules kino eksperimentu lokā, kaut arī toreiz tās atradās ārpus jebkādas oficiālās mākslas kopainas. Andra Grīnberga 1972. gada 35 minūtes garā filma restaurēta 1995. gadā Ņujorkas Antoloģijas filmu arhīvā (*Anthology Film Archives*), un tagad tā iekļaujas arhīvā citu eksperimentālo un avangarda filmu vidū.

Tātad pirmā tēze šī raksta ietvaros būtu – mākslā, kura radusies pārmaiņu laikā vai kura ievadīja pārmaiņu laiku un kuru iespējams nosaukt par laikmetīgu, viens no jaunajiem stilistiskajiem paņēmieniem ir bijusi dokumentalitāte. Vienlaicīgi tas nav tikai stilistisks paņēmienis, tā ir arī pasaules un laika izjūta, ko vienā diskursā var nosaukt par reālistisku, bet citā – par sociāli orientētu. 1994. gadā par to izteicās ievērojamais latviešu instalācijas meistars Oļegs Tillbergs personālizstādes “Konjunktūra” katalogā: “Katrā ziņā, esmu reālisma skolas pārstāvis – tieši instalācijā. Nevis tāpēc, ka es īpaši darītu visādas muļķības ar socreālismu vai socārtu, bet galvenokārt tāpēc, ka esmu reālistisks cilvēks. Mani interesē reāli priekšmeti, reāla vide, reālas izjūtas.”⁷

Varētu atcerēties jo daudzus 80. gadu beigu un 90. gadu sākuma laikmetīgās mākslas darbus, kuru patoss daļēji sasaucas ar Tillberga teikto. Pāragri aizsaulē aizgājušā Viļņa Zābera grafiku cikls “Tests horizontāļu identificēšanai” (1992) ietvēra mākslinieka tēva 50. gadu amatierfotogrāfijas no dzimtās Lubānas klāniem. Leonards Laganovskis 80. gadu beigās savu darbu kompozīcijās iekļāva Ļeņina

technique in the plane. Although this had been borrowed from Pop Art, its roots are to be found in the early 20th century. Aesthetic practice in the first decades of the 20th century saw several obvious stylistic innovations that were formally connected to the introduction of photographic images and industrially produced objects into a work of art. We should mention here the collages of the Dadaists, constructivist photomontage and the "realism" of Duchamp's urinal.

If we were to talk about the 70s in Latvia and the stylistic innovations of the time, then the circle of such contemporary authors is very limited. In Latvia the creation of fiction around documentary frames and images could be seen in the works of Henrihs Vorkals who does not deny being influenced by Pop Art. In their turn, the 1970s film works and staged photographs of Andris Grīnbergs were a part of the alternative culture of the time. His creative expressions fit quite precisely into the circle of world experimental cinema, although at the time they were outside the bounds of the general scene of any official art. Grīnbergs' 35 min film made in 1972 was restored by the Anthology Film Archives in New York in 1995. It now has its place in the archives alongside other experimental and avant-garde films.

Thus the first thesis of this paper is the following – in the art that was created during the time of change or which introduced a time of change, and which we can call contemporary, one of the new stylistic means was documentality. At the same time it is not just a stylistic technique, but also a sense of the world and time, that in one discourse may be called realistic but in another, socially orientated. Oļegs Tillbergs, a master of Latvian installation, had this to say on the subject in the catalogue of his solo exhibition "Conjuncture": "In every sense I am a representative of the school of realism – specifically in installation. Not because I go out of my way to do all sorts of silly things with Socialist Realism or Sotsart, but mainly because I am a realistic person.



“Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca”. *Bolderājas gājiens*. 1987. No kreisās: Hardijs Lediņš.

“Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings”. *Walk to Bolderāja*. 1987. From the left: Hardijs Lediņš.

un citu padomju vadoņu fotoattēlus. Induļa Gailāna foto un videoinstalācijās bija redzamas dokumentētas mikropasaules struktūras. Jura Boiko neizmirstami poētiskajā videoinstalācijā “Sāļspūtējs” (1990) izstādē “20. gadsimta kūlenis. 1940.–1990. gads” izmantota mākoņu videoprojekcija uz sāls paugura.

Varētu teikt, ka realitātes jaunatklāšana, tās atbrīvošana no, māksliniekuprāt, liekiem simboliskiem uzslāņojumiem bija viena no pirmajām pārmaiņu perioda pazīmēm. Interesanti, ka Rietumos piesauktais realitātes zudums un simulācija mūsu apstākļos tika tematizēti mākslas darbos krietni vēlāk, tikai 90. gadu otrajā pusē, līdz ar patērēšanas kultūras struktūru nostiprināšanos. (Grandiozs aizsākums šādai virtuālās pasaules pētniecībai bija Kristapa Ģelža personālizstāde *Virtuale* Valsts Mākslas muzejā 1996. gadā. To veiksmīgi turpināja Jānis Mitrēvics ar vairākiem nopietniem projektiem, to skaitā apgleznotu audeklu sērijām ar kopēju nosaukumu “Jaunā realitāte”

I am interested in real things, the real environment, real feelings.”⁷

One can remember a host of works of contemporary art from the late 80s and early 90s whose pathos to some extent coincides with Tillbergs' view. The prematurely deceased Vilnis Zābers' cycle of graphics, "Identification of Horizontals" (1992), included his father's amateur photographs from the 50s of the marshes of his native Lubāna. At the end of the 80s, Leonards Laganovskis included photos of Lenin and other Soviet leaders in his compositions. In the photo and video installations of Indulis Gailāns we saw the documented structures of the micro-world. The unforgettably poetic 1990 video installation "Saltblower" by Juris Boiko in the exhibition "The 20th Century Somersault. 1940–1990" used a projection of clouds onto a hill of salt.

One could say that the rediscovery of reality and its liberation, in the eyes of the artist, from unnecessary symbolic layers was one of the first signs of the period of transition. Interesting to note is that the loss of reality and simulation announced in the West, in our situation only became the themes of artworks much later, in the second half of the 90s, once the structures of a consumer culture had taken firm root. (Kristaps Ģelzis' personal exhibition *Virtuale* in the State Museum of Art in 1996 was a magnificent beginning to this research into the virtual world. It was successfully carried on by Jānis Mitrēvics with several serious projects. These included a series of painted canvases with the common title "The New Reality" where the basic subjects used were photo images of landscapes and nudes. The examination of simulation is the thematic core for a large number of the works of the very youngest generation of artists.)

Another thematic and stylistic direction that began to take root in the late 80s was **seriality**. There are many extremely interesting works by Latvian artists whose meaning has only been revealed in their series. We should mention here not only the large scale screen prints of the

1998. gadā, kuras tematiskajā pamatā izmantoti ainavu vai aktu fotoattēli. Simulācijas izpēte ir lielas daļas pavisam jaunās paaudzes mākslinieku darbu tematiskais kodols.)

Cita tematiska un stilistiska parādība, kas nostiprinājās, sākot ar 80. gadu beigām, ir serialitāte. Varētu nosaukt desmitiem ļoti interesantu latviešu mākslinieku darbus, kuru jēga ir atklājusies tikai sērijās. Te pieminamas ne tikai 80. gadu beigu lielās sietspiedes – Ojāra Pētersona cikls “Nepārtraukta izvēle” vai Andra Brežes “Tetovējumi”, kuru neoekspresionistiskā izteiksme vēstīja par pārmaiņu garu, aktīvu paaudzi un mītu drupināšanu. Šo mākslinieku lielie grafikas darbi tomēr vēl katrs atsevišķi uzrādīja jēgu, kura, protams, labāk atklājās kopējā ciklā. Taču jau 90. gadu sākumā sāka rasties virkne tādu darbu, kuri bija saturiski izprotami tikai visu vienību kopsakarā. Tādas ir bijušas Andra Brežes “Maizes kastes” 1992. gadā, tāda ir bijusi Jura Boiko personālizstāde “29 pašportreti” galerijā “Bastejs” 1994. gadā, un tāds ir Kristapa Ģelža 2000. gadā “Rīgas galerijā” redzamais septiņu digitāldruku kopums ar nosaukumu “Laika laukums” par Amerikas tēmām. Tāds ir Ilmāra Blumberga 10 gadus tapušais gleznojumu cikls “Logi/Windows”, kas bija aplūkojams Valsts Mākslas muzejā 2000. gada rudenī. Tā vien šķiet, ka iegūtais laika paātrinājums radījis nepieciešamību pēc vizuālu tēlu kinematogrāfiskas virknēšanas. Atliek vien piebilst, ka pārsvarā šīs sērijas tomēr ir atvērtas, nevis noslēgtas sistēmas, un tā ir spilgta jauno apstākļu izpratnes iezīme. Domājoši mākslinieki savu vēstījumu neabsolutizē, tajā ir iekļautas atvērtas beigas un lielas papildinājuma iespējas.

Atgriezoties pie dokumentalitātes, iespējams izteikt vēl kādu darba hipotēzi, kura sevi tomēr jau vairākkārt pierādījusi praksē. Proti, lokālu izvērsumu dokumentalitāte ieguvusi tur, **kur tā krustojusies ar labi zināmo vietējo metaforisko sajūtu.** Mūsu stāstošais metaforiskums

late 80s – Ojārs Pētersons' cycle "Permanent Choice" or Andris Breže's "Tattoos", whose neo-expressionist execution brought news of the spirit of change, the active generation and the crumbling of myths. These artists' large-scale graphic works, although then each separately, displayed a meaning that, of course, was better revealed in a common cycle. However, already by the early 90s, series of works began to appear whose content could only be understood when looked at as a whole. Examples of this were Breže's "Bread Trays" (1992), Boiko's solo exhibition "29 Self-Portraits" in the *Bastejs* gallery in 1994 and Ģelzis' 2000 exhibition in the "Riga Gallery". The latter was a collection of 7 digital prints entitled "Times Square" on the theme of America. Also in this vein is Ilmārs Blumbergs' series of paintings "Logi/Windows" that was 10 years in the making. This was exhibited in the State Museum of Art in autumn 2000. One can't avoid feeling that the acceleration in time achieved has created a need for cinematic sequences of visual images. It only remains to add that, for the most part, these series are nevertheless open and not closed systems and this is particularly characteristic of the interpretation of the new circumstances. The message of the thinking artist is not absolute, it is open ended and offers many opportunities for supplementation.

Returning to documentality, we may propose another working hypothesis that has, in fact, in practice been proved on several occasions. Documentality has achieved its local character **where it has crossed with a well-known local metaphoric feeling**. Our narrative metaphoric quality is not just an expression of some specifically Latvian mentality. It is also the influence of the indirect expression cultivated in Soviet times that forbade speaking openly, that created illusory worlds and which came about as a result of an environment, albeit spiritual, full of fear, anti-intellectual and isolated from art in the rest of the world. This weave of documentality and poetic signals for only the

nav tikai kāda īpatna latviskās mentalitātes izpausme, bet arī padomju laika izkoptās netiešās izteiksmes ietekme, kas liedza runāt skaidru valodu, kas radīja iluzoras pasaules un kas radās – lai arī garīgā – tomēr bailpilnā un antiintelektuālā, un no pasaules mākslas norisēm atrautā vidē. Dokumentalitātes un poētisku, tikai zinātājiem vien iepītu mājienu savijums rada pamatu īpatnai vietējai mākslas telpai. Tā ir



20. gadsimts. Pojezd prizrak. Vision express. 1999. Režisors Alvis Hermanis. Jaunais Rīgas teātris.

20. gadsimts. Pojezd prizrak. Vision express. 1999. Director Alvis Hermanis. New Rīga Theatre.

rodama ārpus izstāžu zāles, un tā lielā mērā veido to Latvijas mūsdienu mākslas seju, kura ļauj runāt par lokālo savpatību. Te minēsim virsotnes, nevis fonu, kurš diemžēl iekrāso minētās parādības izteikto provinciālismu. Starp talantīgajām virsotnēm uzreiz ir ieraugāma Lailas Pakalniņas 1998. gada filma "Kurpe" un Alvja Hermaņa 1999. gada izrāde "20. gadsimts. Pojezd prizrak. Vision express". Tas, ka šie darbi būtu piepulcējami kino un teātra jomai, šīs nozares kritiķiem nebūt neliekas tik pašsaprotami. Alvja Hermaņa darbs var tikt

knowledgeable forms the basis of a special space for local art. It is to be found outside exhibition halls, and, to a great extent, it forms that aspect of contemporary Latvian art that permits us to speak of local characteristics. Here we shall mention the peaks and not the background that, unfortunately, gives the above mentioned phenomena a distinctly provincial colouring. Among the talented peaks we immediately notice Laila Pakalniņa's film "The Shoe" (1998) and theatre director Alvis Hermanis' 1999 production "The 20th Century. *Pojezd Prizrak. Vision Express*". That these works should be counted as cinema and theatre is not that self-explanatory to the critics in these fields. Hermanis' work may be regarded as a grand performance based on documentality. The general plot, albeit fragmentary and collage-like, is this: At the beginning of the 20th century in Europe, a train enters a tunnel but does not come out. It eventually appears after the 2nd World War on the other side of the Atlantic Ocean carrying the same passengers. The performance consists mainly of sound – documentary and apparently documentary. Radio interviews and readings from newspaper articles interweave with fictional stories. In the parts that can be called acting, there are occasional expressions in a language of gestures understood only by the knowledgeable, those who have experienced Soviet life. However, it would be difficult to reduce Hermanis' excellent achievement to just the confrontation of reality and pseudo-reality in the Soviet system. There was the presence of an intangible and magnificent image of a world railway system and tension between word and gesture. The bare words and facts in the recorded memories in the performance spread out just like the nostalgia for what once were human relationships. Films of the length of Laila Pakalniņa's "The Shoe" were shown among many other works of visual art at the last *documenta* in Kassel. This black and white story about a girl's lost shoe in the Latvian town of Liepāja, then the Western outpost of the

uzlūkots kā apjomīga, dokumentalitātē bāzēta performance. Kopējais saturs – lai arī fragmentārs un kolāžveidīgs – ir šāds: gadsimta sākumā Eiropā tunelī iebrauc vilciens, kas tā arī no tuneļa neiznāk. Tas parādās pēc Otrā pasaules kara okeāna viņā pusē ar tiem pašiem pasažieriem. IZRādes vielu lielākoties veido skaņa – dokumentāla un šķietami dokumentāla. Radiointervijas un priekšlasījumi no avīžrakstiem mijas ar fiktīviem stāstiem. Vietās, kuras var dēvēt par aktieriskām, dažviet izpaužas zinātājiem vien uztverama žestu valoda, ko noteikusi padomju sadzīves pieredze. Tomēr Alvja Hermaņa izcilo veikumu būtu grūti reducēt tikai uz realitātes un pseidorealitātes saduri padomju sistēmā. Klātesošs bija netveramais vispasaules dzelzceļa grandiozais tēls un spriegums starp vārdu un žestu. Plikais vārds un fakts izrādē ierakstītajās atmiņās klājās tāpat kā nostalgija pēc kādreizējām cilvēciskajām attiecībām. Savukārt Lailas Pakalniņas “Kurpes” garuma filma bija ieraugāmas pēdējā Kaseles *documenta* citu vizuālās mākslas darbu pulkā. Melnbaltais stāsts par toreizējās padomju impērijas Austrumu pierobežas zonā – Latvijas pilsētā Liepājā – pazaudēto meitenes kurpi ir it kā atgriešanās bērnības tēlu pasaulē. Filma bez strikti izstrādātas dramaturģijas un bez teksta, bet ar ārkārtīgi niansētu un piesātinātu kadru kultūru pamatoti izprotama vizuālās mākslas paradigmā. Filma kondensē sevī gan estētizējošu attieksmi pret jebkuru vidi, gan arī tikai zinātājiem iekļautus vēstījums par tālaika (1959. gads) sistēmas ikdienas mehānismiem. Lailas Pakalniņas poētiski sociālais kinodarbs ir mūsdienu identitātes – kolektīvās un personīgās – pētniecības vizuālais pieraksts, kurā nemitīgi tiek iztaujāta atmiņa un attieksme. Tik atbildīga attieksme pret laika slāņiem un cilvēka ieaušanos šajos slāņos kā Alvim Hermanim un Lailai Pakalniņai ir reti kuram citam latviešu mākslas meistaram.

Tātad laikmetīgajam metaforiskās dokumentalitātes laukam



Agnese Bule. Kadrs no videofilmas *Discover Latvia*.

1999. VHS, 11 min.

Agnese Bule. Still from the videofilm *Discover Latvia*.

1999. VHS, 11 min.

Soviet Empire, appears to be a return to the world of the images of childhood. The film, with no strictly worked out dramatic line and no text, but with extremely subtle and saturated framing, can justifiably be interpreted within the paradigm of the visual arts. The film condenses within itself both an aestheticising attitude towards any surroundings and a message, only for those in the know, about the everyday mechanisms of the system at that time (1959). Laila Pakalniņa's poetic social work of cinema is a visual record of research into contemporary identity – collective and individual – where memory and attitude are constantly brought into question. Such a responsible attitude towards the layers of time and how people become woven into these layers as shown by Hermanis and Pakalniņa is a rare thing among Latvian artists.

And so, entering the field of contemporary metaphoric documentality in Latvia in the 90s we have artist created moving images, moving people and sound. **In the creation of moving images, quotation and sampling become an everyday stylistic technique.** Of course, the ground for all this was prepared before the mid-80s, but the enthusiasm for the known, older school of Latvian documentary cinema bears little relation to contemporary art and its language. Contemporary works contain a space of alienated thought that, for a moment, raises

Latvijā 90. gados aktīvi piepulcējušies mākslinieku radīti kustīgi attēli, kustīgi cilvēki un skaņa. **Kustīgu tēlu radīšanā citēšana un samplēšana kļūst par ikdienišķu stilistisku paņēmieni.** Protams, sagataves tam visam ir bijušas pirms 80. gadu vidus, taču jūsmam par zināmo, senāko latviešu dokumentālo kino skolu ir mazs sakars ar laikmetīgo mākslu un tās lietoto valodu. Laikmetīgie darbi sevī iekļauj atsvešinātu domāšanas telpu, kura paceļ uz brīdi latīņu vīrs skatītāja paša pieredzes kaut par dažiem milimetriem. Laikmetīgs darbs ir kontekstuāls darbs ar pieredzi paplašinošām funkcijām, bet konteksts un pieredze mūsdienās nevar tikt lietoti tādā pašā nozīmē kā padomju laikos. Mūsdienās notiek gan konteksta kontūru, gan adresāta/uztvērēja brīva izvēle. Šis izvēles moments parāda to, ka attiecībā uz mākslas darba skatītāju visaptveroši vispārinājumi ar unificētu uztvērēju (piemēram, “tauta vispār” vai “cilvēki vispār”) nav iespējami. Protams, kontūru noteikšana jeb ierāmēšana ir vēlmju un kompetences radīta, zinot, ka arī konteksts (var teikt – ierāmējums) ir teksts. Reizēm gan der pamatīgi aizdomāties, lai, piemēram, atbildētu uz jautājumu: “Kurš tad ir ierāmējis Rodžeru Rebitu?”⁸

80. gados nebanālas un laikmetīgas sagataves vēlākajai, t.i., 90. gadu otrās puses, jauno mediju ekspansijai Latvijā aizsāka “Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca” (NSRD) Hardija Lediņa un Jura Boiko vadībā. Viņu darbība rezultējās multimedialos projektos un produktos, kuros tika izmantota gan pašu dzeja, gan skaņa, gan video un fotokadri. NSRD performanču un akciju dzimšana datējama ar 80. gadu sākumu, piemēram, tolaik iedibinājās viņu ikgadējais gājiens gar dzelzceļa sliedēm uz Bolderāju.

90. gados mākslinieki vairāk nekā agrāk top it kā par kuratoriem, iekļaujot darbā tā “ierāmējumu”. Tātad vairāk un atšķirīgi no NSRD pieaug sociālā konteksta loma. Runājot par dokumentālismu, būtiski šķiet pieminēt jaunās mākslinieces Līgas Marcinkevičas digitālo

the level above that of the viewer's own experience, if only by a few millimetres. A contemporary work is contextual work with experience broadening functions. However, context and experience cannot be used today with the same meaning as in Soviet times. Nowadays there is freedom to choose the context contours and the addressee/perceiver also has freedom of choice. This element of choice shows that, with regard to the viewer of a work of art, all-embracing generalisations with a universal perceiver (for example, "the nation generally" or "people generally") are impossible. Of course the definition of the contours or their framing is determined by wishes and competence, in the knowledge that the context (we may say the framing) is also text. Sometimes, though, it is well worth giving serious thought to the question: "Who did frame Roger Rabbit?"⁸

The later, i.e. the second half of the 90s expansion of the new media in Latvia from the non-banal and contemporary preparation in the 80s was started off by NSRD ("Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings"), led by Hardijs Lediņš and Juris Boiko. Their activities resulted in multi-media projects and products that used their own poems and sound, video and photography. The birth of NSRD performances and actions can be dated back to the early 80s when, for example, they established their annual walk along the railway track to Bolderāja.

More than previously, artists in the 90s seem to become as if curators, including the "framing" in their works. Thus the role of the social context becomes greater and different from NSRD. With regard to documentarism, we should mention the short digital video film by the young artist Līga Marcinkeviča. This was shown in "Fat"⁹, the 1999 exhibition of work by students of the Visual Communication department of the Latvian Academy of Art. The work, entitled "2 in 1. The Things People do not Want to See", consists of three short film stories. In one we see everyday images from a slaughterhouse, in another, a girl's



Ieva Rubeze. Kadrs no
videofilmas *Un citi*.

1999. VHS, 10 min.

Ieva Rubeze. Still from the
videofilm *And Others*. 1999.

VHS, 10 min.

videofilmiņu, kas bija redzama 1999. gada Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas studentu izstādē “Tauki”. Darbs ar nosaukumu “2 in 1. Lietas, kuras cilvēki nevēlas redzēt” sastāv no trim īsiem filmiskiem sižetiem. Vienā ir redzama lopkautuves ikdiena, citā – piņņaina meitenes seja tuvplānā, bet trešajā tuvplānā – bezzobaina vecas sievietes seja. Skaņa saturiski kontrastē ar vizuālajiem tēliem – jaunā māksliniece izmanto trīs populāru ārzemju “ziepju operu” mūziku. Līga Marcinkeviča izmantoja “tirus” dokumentālus attēlus bez manipulācijas, vienīgi tos samontējot kopā. Savukārt cita jaunā māksliniece – Ieva Rubeze – kura izstādē “Tauki” piedalījās ar videodarbu “Un citi”, darba procesā izmantoja specefektus. Dokumentālā sagatave ar sākotnēji nofilmēto mākslinieces brālīti un sunīti vēlāk tika apstrādāta ar datoru, veidojot sapnim līdzīgu fantastisku tēlu plūsmu.

Viena no šāda veida mākslas darbu stratēģijām ir atbildes reakcija uz masu saziņas līdzekļu estētiku un stratēģiju. Lai arī neideoloģisks diskurss nav iespējams, tomēr arī no tā “iekšpusēs” iespējams uzdot urdošus jautājumus. Iepretim mediju vārdiskajām un vizuālajām ziņām mākslas attīrošais (vaicājošais) skatiens, personīgas atziņas un vīzijas ir pretsvars plakanai īstenības attēlošanai. Piedevām tie darbi, kuri izmantojuši pašu mediju profesionālos darbarīkus un atklājuši, kā

pimpled face in close-up and in the third, the face of an old toothless woman in close-up. The sound content contrasts with the visual images – the young artist uses music from three popular foreign soap operas. Marcinkeviča used “pure” documentary images without manipulation, save that of editing them together. Another young artist in the same exhibition, Ieva Rubeze, had a video work titled “And Others” where she had made use of special effects. The documentary preparation entailed filming her younger brother and dog and then digitally processing the film to create a fantastic dreamlike flow of images.

One of the strategies of this type of artwork is reaction to the aesthetics and strategy of the mass media. Even though a non-ideological discourse is impossible, from the “inside” it is possible, nevertheless, to ask disturbing questions. As opposed to the verbal and visual news in the media, art’s cleansing (questioning) view, personal conclusions and visions are a counterbalance to the flat depiction of reality. Furthermore, those works that have made use of the media’s own professional equipment and revealed how words and images are manipulated, are more easily perceived by the viewer. The demanding art viewer is also used to the flow of words and images on TV and in the Internet, and these public spaces too, not just the city environment alone, have become a vehicle for announcing the new art. The active new media group in Latvia *E-lab*, headed by Rasa and Raitis Šmits, can be regarded as pioneers in non-commercial Internet radio the world over. The Šmits and their like-minded artists’ activities are, possibly to a greater degree than other creative people, directed to the process itself without special concern for the end product. Communication is made absolute as a value in its own right, a fertile seed germinating a limited, unfortunately, cultural environment. Adepts of the new media call these self-created communicative environments “micro-cultures”.

However this kind of apotheosis of communication is still a less



Mārtiņš Ratniks.

Sargi. Vides objekts.

1999.

Mārtiņš Ratniks.

Watchmen. Environmental

object. 1999.

notiek manipulēšana ar vārdu un attēlu, ir vieglāk uztverami skatītājam. Arī prasīgs mākslas skatītājs ir pieradis pie attēlu un skaņu plūsmas TV un internetā, un arī šīs publiskās telpas, ne tikai pilsētas vide vien, ir kļuvušas par jaunās mākslas pieteikšanās sfēru. Aktīvā Latvijas jauno mediju grupa *E-lab* ar Rasu un Raiti Šmitiem priekšgalā ir uzskatāma par pionieri nekomerciālā interneta radio jomā visā pasaulē. Abu Šmitu un viņiem līdzīgu mākslinieku darbošanās, iespējams, izteiktāk nekā citiem radošiem ļaudīm ir vērsta uz pašu procesu, bez īpašas piesaistes galaproduktam. Komunikācija tiek absolutizēta kā pašvērtība, kā auglīgs “desants”, kurš apaug ar savu, diemžēl nelielu kultūras vidi. Jauno mediju adepti šīs pašradītās komunikatīvās vides dēvē par “mikrokultūrām”.

Tomēr šāda komunikācijas apoteoze vēl arvien ir mazjaudīgāka Latvijas jaunās mākslas telpā salīdzinājumā ar mākslinieku vēlmi veidot pabeigtu māksliniecisku produktu. Mākslas darbiem vai darbu sērijām, pat bez to priekšmetiskās piesaistes, vēl arvien piemīt liels emocionālas iedarbības spēks. Vēlme tos izslēgt no “spēles”, ļaujoties tikai bezgala komunikācijai, ir diemžēl viena no daudzu cilvēku nepietiekamās izglītības (*Bildung*) pazīmēm.

Diskusijas par personības un procesa mijiedarbību mūsdienu Latvijā nav bijušas pārāk izvērstas. Vietējā hierarhijā, ko veido

powerful space in Latvian new art compared with the artists' desire to create a finished product. Works of art or their series, even without physical properties, still have great power to affect emotionally. The wish to exclude them from the "game", allowing only endless communication, is, unfortunately, only one of the signs of many people's inadequate education.

Discussion on the interaction of personality and process is not that widespread in today's Latvia. The artists that have gained greatest international recognition do not stand out at all in a local hierarchy formed by the number of times one is quoted or mentioned in the media. And this is not just the inertia of Soviet times today, the same can be said for contemporary art. Apparently it is difficult for journalists and critics to perceive and write about intellectual projects where there is no message or where the messages are too alienated from the commonly accepted ideas. Two such exceptionally intellectual artists in Latvia are Ēriks Božis and Anita Zabiļevska. Their international experience is very impressive, yet in the media at home, this has been reflected quite modestly. Both artists' work is concerned with the examination of space and perception. Božis' projects, (mainly using prepared photographic material as well as creating objects), confuse viewers with their paradoxical dimensions or locations. They are contextual works, site-specific. They partly predict the viewer's reaction which cannot be said for the art of Zabiļevska. Her "cool" video projections that require the viewer to find the "real" viewing point, are exceptional "non-compulsory" images. She makes public her personal experience of space, fitting it to a defined format. The young art historian Stella Pelše sees this as daring "from the point of view of an individual's subjectivity to talk about the world IN GENERAL"¹⁰.

A comprehensive analysis of the style of the "whole playing field" cannot be undertaken in one article – this would require a monograph.



Laila Pakalniņa. Kadrs no
spēlfilmas *Kurpe*. 1998,
operators Gints Bērziņš.

35 mm, 84 min.

Laila Pakalniņa. Still from the
feature film *The Shoe*. 1998,
director of photography Gints
Bērziņš. 35 mm, 84 min.

citēšanas vai pieminēšanas skaits medijos, nebūt neizceļas tie mākslinieki, kuri ieguvuši vislielāko starptautisko atzinību. Un tā nav tikai padomju laika inerce mūsdienās, tas pats attiecināms uz laikmetīgo mākslu. Acīmredzot žurnālistiem un kritiķiem ir grūti uztvert un aprakstīt intelektuālus projektus, kuros iztrūkst stāstījuma vai arī kuru stāsti ir pārāk atsvešināti no ikdienas atziņām. Divi tādi izteikti intelektuāli meistari Latvijā ir Ēriks Božis un Anita Zabiļevska. Ļoti iespaidīgs ir viņu starptautiskās pieredzes uzskaitījums, taču mediju atdeve pašu mājās ir samērā pieticīga. Abu mākslinieku darbu tēma ir telpas un uztveres pētniecība. Ērika Boža projekti (viņš pārsvarā izmanto fotogrāfiskas sagataves, kā arī veido objektus) mulšina skatītājus ar saviem paradoksālajiem izmēriem vai novietojumu. Tie ir kontekstuāli darbi, radīti konkrētām vietām. Tie daļēji prognozē skatītāja reakciju, ko nevar teikt par Anitas Zabiļevskas mākslu. Anitas Zabiļevskas “vēsās” videoprojekcijas, kurās tiek pagērēta “istā” skatpunkta atrašana, ir izteikti “neobligāti” tēli. Tā ir personīgā telpas pārdzīvojuma publiskošana un iemērišana noteiktā formātā, kuru jaunā mākslas vēsturniece Stella Peļše vērtē kā uzdrīkstēšanos “no indivīda subjektivitātes viedokļa runāt par pasauli VISPĀR”¹⁰.

Visaptveroša “visa spēles laukuma” stilu analīze nevar ietilpt vienā

Nevertheless, there is a place here too for the conclusion that, at the very end of the 20th century there has again been a major change in the paradigm of art. It is easier to describe if we bear in mind, what this actual paradigm is not than what it might be. In an interview for the visual arts magazine *Studija*, artist Ojārs Pētersons said the following: **"What is important is that art has come round and quickly found its place in real life."**¹¹ Art production that is tied to the object-based environment is losing its significance, things in themselves have no artistic value. Of course, everything is somehow materialised, but what is again essential is the context itself, just the same as that moment in the early 20th century, when Marcel Duchamp displayed his urinal. But he also pointed to something else, and this "something else" was also a certain seriality, its physical presence in some technology and the ideology it represented. Thus the new technologies themselves (and the new technologies of today are by definition different to the industrial technologies used by Duchamp) become the subject matter for a work of art. Duchamp's apologia refers not just to the process or communication. More important in his paradigm was the act of exhibiting, or quite the opposite, not exhibiting. In their turn, the new technologies influence art on new technologies and, as Schapiro and Gombrich argue, technologies too determine style. In similar thematic examples, a certain technique will leave its mark. Static Latvianness is different from moving Latvianness. Let us recall Mitrēvics' oft modified object "Bacon for the Whole State" in the 1994 exhibition "State", or Breže's object "Like Swans – White Clouds" in Kalāči – the famous poem by Latvian poet Eduards Veidenbaums written in a metal bowl. The young artist Agnese Bule's story "Discover Latvia" in the form of animated images about Latvians living in barrels or sitting in trees, is, on the other hand, far more ironic because it is made so by the stylistics of the medium itself.

rakstā – tas ir monogrāfijas apjoms. Taču arī te ir vieta secinājumam, ka 20. gadsimta pašās beigās atkal ir notikusi būtiska mākslas paradigmas maiņa. To vieglāk raksturot, paturot prātā, kas šī aktuālā paradigma nav, nevis to, kas tā varētu būt. Intervijā žurnālam “Studija” mākslinieks Ojārs Pētersons pauž: **“Būtiski ir tas, ka māksla ir atjēgusies un steidzīgi atradusi vietu reālajā dzīvē.”**¹¹ Ar priekšmetisko vidi saistītā mākslas produkcija zaudē savu nozīmi, lietām kā tādām nav mākslinieciskas vērtības. Protams, viss tiek kaut kā materializēts, taču būtisks atkal ir pats konteksts gluži kā tajā 20. gadsimta sākuma brīdī, kad Marsels Dišāns izlika savu pisuāru. Taču viņš norādīja vēl uz kaut ko, un šis “kaut kas” bija arī noteikta serialitāte, tās fiziskā klātbūtne kādā tehnoloģijā un to reprezentējošā ideoloģijā. Līdz ar to jaunās tehnoloģijas (un mūsdienu jaunās tehnoloģijas pēc definīcijas ir atšķirīgas no Dišāna izmantotajām industriālajām tehnoloģijām) pašas kļūst par mākslas darba tēmu. Dišāna apoloģija neattiecas tikai uz procesu vai komunikāciju. Viņa paradigmā vēl būtisks bija izstādīšanas vai – gluži pretēji – neizstādīšanas akts. Savukārt jaunās tehnoloģijas ietekmē mākslu par jaunajām tehnoloģijām, un, sekojot Meiera Šapiro un sera Gombriha norādēm, arī tehnoloģijas nosaka stilu. Līdzīgas tematikas gadījumos noteikts tehnisks paņēmiens uzliek savu spiedogu. Statiskais latviskums ir citāds nekā kustīgais. Atcerēsimies Jāņa Mitrēvica daudzkārt modificēto objektu “Speķis visai valstij” 1994. gadā izstādes “Valsts” ietvaros vai Andra Brežes objektu “Kā gulbji balti padebeši iet” Kalāčos – Veidenbauma dzejoli, ierakstītu metāla bļodā. Savukārt jaunās mākslinieces Agneses Bules stāstiņš par latviešiem, kuri dzīvo mucās vai sēd kokos, veidots kustīgajās animācijas bildēs, ir daudz ironiskāks, jo to rada pati medija stilistika.

21. gadsimts (arī) Latvijā ir atnācis ar paplašinātu un nemitīgi paplašinošos mākslas jēdzienu. Tas izmaina izpratni par mākslinieku,

The 21st century in Latvia (too) has arrived with a broadened and ever broadening notion of art. It changes one's understanding of what is an artist, art theoretician and exhibition designer. However, intellectual mobility appropriate for today (at least as large as ideally necessary), comes up against the already mentioned axioms of previous experience. That aesthetic provocation, intervention in public space and a work's "inner" (i.e., contained within the work) and external commentary are already known features of contemporary art, in the Latvian environment, which is accepted to be reasonably intellectual, this is not so easily understood. In contrast with the "physical piles" in the exhibition halls, it would be worthwhile to analyse in more detail, the exhibition "-things". This was arranged by the young curator Māra Traumane and held on the floating landing stage *Noass* in summer 2000. The title of the exhibition alone, which should be read as "minus things", indicates that the project has no connection with the material. Some 50 authors had created what they had deemed to be very personal. Among them were various expressions, notes, poems, video works, a home-made T-shirt, photographs, objects, a modern folk tale in video... The participants were graduates of the Academy of Art and creative people with (or without) a completely different education – DJs, writers, filmmakers. All young people. This project demonstrated not only the possibilities in conceptual thinking but also how the art environment, or as it is known internationally, the contemporary art scene, has already developed a powerful presence in Riga.

Let us recall Meyer Schapiro where he points out that style is first of all, a system of forms through which an individual's or group's wider beliefs are revealed. Similarly, style is the expression within a group that fixes certain religious, social and moral values through emotional pointers as to form. The "aesthetic religion" of youth is still rave or other similar music, and as a group that can be counted in millions, they

mākslas teorētiķi un izstāžu veidotāju. Vienīgi šodienai atbilstošā intelektuālā mobilitāte (vismaz kā utopisks nepieciešams lielums) saduras ar jau minēto bijušās pieredzes aksiomātiku. Tas, ka estētiska provokācija, intervence publiskajā telpā un mākslas darba "iekšējais" (t.i., mākslas darbā iekļautais) un ārējais komentārs ir jau notikušas iestrādes laikmetīgajā mākslā, Latvijas vidē, kuru pieņemts uzskatīt par puslīdz intelektuālu, nav nemaz tik labi saprotams. Iepretim "priekšmetiskajiem krāvumiem" izstāžu zālēs būtu vērts sīkāk paanalizēt jaunās kuratores Māras Traumanes veidoto izstādi "-lietas", kura 2000. gada vasarā notika uz peldošā debarkadera "Noass". Jau izstādes nosaukums vien, kas būtu izlasāms kā "mīnus lietas", norāda uz projekta priekšmetisko nepiesaistību. Izstādes apmēram 50 autori rādījuši to, kas viņiem šķitis ļoti personīgs. Tie bija gan dažādi izteikumi, gan piezīmes, dzejoļi, videodarbi, pašpagatavots krekliņš, fotogrāfijas, objekti, kāda mūsdienu pasaka videosīžetā... Dalību ņēma gan Latvijas Mākslas akadēmijas beidzēji, gan pilnīgi citu izglītību ieguvuši (vai neieguvuši) radoši ļaudis – didžeji, literāti, kinematogrāfisti. Visi gados jauni cilvēki. Šis projekts parādīja ne tikai konceptuālās domāšanas iespējas, bet arī to, ka Rīgā jau krietnu jaudu ir attīstījusi mākslas vide, kuru starptautiski mēdz saukt par laikmetīgās mākslas "scēnu" (*art scene*).

Atcerēsimies Meiera Šapiro norādes, ka stils vispirms ir formu sistēma, caur kuru atklājas indivīda vai grupas plašāki uzskati. Stils ir arī izteiksme grupas iekšienē, tas fiksē noteiktas reliģiskas, sociālas un morāles vērtības cauri formu emocionālajām norādēm. Pusaudžu "estētiskā reliģija" vēl arvien ir reivs vai cita līdzīga mūzika, un viņu plašā, miljonos mērāmā grupa pulcējas, piemēram, vienkopus Berlīnē tā sauktās *love parade* laikā. Latvijā šāda kopiena nav miljonos mērāma, taču arī pie mums tā ir multikulturāla un orientēta uz laikmetīgiem multimedijāliem pasākumiem. Tagad daudzi jaunieši, to

gather together in Berlin, for example, during the "Love Parade". In Latvia, although this community cannot be measured in millions, here too it is multicultural and oriented towards contemporary multimedia events. Nowadays many young people, artists included, get together at these parties where, alongside the sounds, there are also works of contemporary art be they digital video images, slide projections or objects. It is clear that those young people that came to the multimedia events "Open" (1995) and "Biosport" (1996) organised by Kaspars Vanags and Ilze Strazdiņa identified with a certain stylistic, where the signature of everyday commercial subculture also plays a large role. The ideals of a different community are represented by the "new Latvians"¹² who would have the decorative paintings of Artis Bute on their office walls. But those who would like to add to the event with the presence usually of our older generation's famous academic Jānis Stradiņš, would take as their aesthetic reference point the well-known grey stone sculptures on the Dainu Hill in Sigulda by Indulis Ranka. Lifestyle to a great extent determines the consumer's favourite style of art. But the lifestyle adopted by the artist himself (and there is no longer an "ideal" artist's lifestyle as epitomised by the 1920s Montmartre bohemian!), determines the product he creates. We can no longer speak of style as the common manifestation of the culture of a particular age, because there are too many parallel cultures and subcultures. Let us remember that Gombrich thought two main factors advanced changes in style – technological innovation and social competition. Speaking of the styles of art represented in Latvia today, it is this field of social competition that would merit wider investigation.

Of course, the number of styles is not infinite and with a great deal of work, an art historian cum accountant could deal with all the stylistic indicators and themes of art works. The stamp of the influence of a particular Western art style/direction is lost in the interpretation where

skaitā mākslinieki pulcējas tādās “pārtijās”, kurās līdzās skaņai ir arī laikmetīgu mākslinieku darbi – vai tie būtu digitāli videoattēli, diaprojekcijas vai kādi objekti. Skaidrs, ka tie jaunie ļaudis, kas sanāca kopā Kaspara Vanaga un Ilzes Strazdiņas organizētajos multimedialajos pasākumos *Open* (1995) un “Biosports” (1996), identificējās ar noteiktu stilistiku, kurā liela loma ir arī ikbrīža komerciālo subkultūru rokrakstiem. Citas kopienas ideālus pārstāv tā sauktie jaunie latvieši¹², kuri grib savos birojos pie sienas Arta Butes dekoratīvās gleznas. Bet tie cilvēki, kuri vēlas pasākumu kuplināt galvenokārt ar mūsu vecākās paaudzes slavenā akadēmiķa Jāņa Stradiņa klātbūtni, kā estētisko atskaites punktu izvēlēsies Induļa Rankas Dainu kalnu Siguldā – labi zināmās pelēkā akmens skulptūras. Dzīves stils lielā mērā nosaka patērētāja iemīļoto mākslas stilu, bet pašu mākslinieku piekoptais dzīves stils (vairs nepastāv viens “ideālais” mākslinieka dzīves stils ar 20. gadsimta 20. gadu Monmartras bohēmieti kā karognesēju!) nosaka viņu radīto produkciju. Vairs nevar runāt par stilu kā par viena laikmeta kultūras kopīgo manifestāciju, jo paralēlās kultūras un subkultūras ir pārāk dažādas. Atcerēsimies, sers Gombrihs uzskatīja, ka stila izmaiņas sekmē divi galvenie rādītāji – tehnoloģiskās inovācijas un sociālā sacensība. Šī sociālā sacensība ir tā joma, kuras pētniecību būtu vērts izvērst plašumā, runājot par Latvijā šobrīd pārstāvētajiem mākslas stiliem.

Protams, stilu skaits nav bezgalīgs, un stilistiskos rādītājus un mākslas darbu tēmas grāmatvedim līdzīgs mākslas vēsturnieks apjomīgā darbā var pieveikt. Noteikta Rietumu mākslas stila/virziena ietekmes spiedogs interpretācijā zūd tad, kad darbi ir ļoti kontekstualizēti un var tikt attiecināti uz īpašajiem Latvijas apstākļiem.

Uzskatāmības dēļ pārmaiņu laiku tematiku var veidot tieši tādu

works are highly contextualised and they refer to specific Latvian circumstances.

For the sake of clarity, the themes of a time of changes may be formed just as they were by the curators of the exhibition "After the Wall". This exhibition, held in Stockholm from October 1999 till January 2000 and opened at the end of 2000 in the *Hamburger Bahnhof* museum in Berlin, has, up to now, been the largest manifestation of the so-called East European art. The curators had completed a mammoth task of inventory, and to carry out cataloguing on the basis of this specific exhibition is particularly gratifying. "After the Wall" demonstrated that, alongside examination of ethnic and national identity, artists work with bodily identity both in the existential sense and in the social context. Feminist motifs and the aesthetic clichés of consumer society, art history and the examination of cool space both in staged and real forms, both with an ironic or a passionate attitude have become an integral part of the new art throughout this whole region. However, an exhibition hall today cannot fully reveal all that artists are occupied with today. Many projects are site-specific, taking into account each site's communicative currents and historical saturation. The 90s in Latvia gave us what have now become traditions in expressions of contemporary art at the open-air art museum in Pedvāle and in Bolderāja and, following the "Transit Zero" project in summer 2000, the Liepāja Karosta (former naval docks) is set to become an experimental training ground for creativity. Most of the art mega-projects organised by the Soros Center for Contemporary Arts–Riga were directly connected to specific places. We should mention here the 1995 exhibition "Monument"¹³ in the Riga city environment, and "Ventspils Transit Terminal"¹⁴, the 1999 exhibition in the Ventspils public space. Analysing this type of exhibition, it is especially difficult to speak about style and the subject matter is not at all internationally "convertible" because it is

pašu, kādu to izvēlējās izstādes *After the Wall* kuratori. Izstāde, kas notika Stokholmā no 1999. gada oktobra līdz 2000. gada janvārim un 2000. gada nogalē tika atklāta Berlīnes muzejā *Hamburger Bahnhof*, bijusi līdz šim lielākā tā saucamās Austrumeiropas mākslas manifestācija. Kuratori paveikuši milzīgu inventarizācijas darbu, un tieši uz šīs izstādes bāzes veikt katalogizāciju ir īpaši pateicīgi. *After the Wall* parādīja, ka līdzās etniskās un nacionālās identitātes pētniecībai mākslinieki strādā ar ķermenisko identitāti gan eksistenciālā nozīmē, gan sociālā kontekstā. Feministiskie motīvi un patērētāju sabiedrības estētiskās klišejas, mākslas vēsture un vēsa telpas pētniecība gan inscenētās, gan reālās formās, gan ar ironisku, gan smeldzīgu attieksmi ir kļuvušas par neatņemamu jaunās mākslas sastāvdaļu itin visur šajā reģionā. Tomēr izstāžu zāle mūsdienās nevar līdz galam atklāt to, ar ko šodien nodarbojas mākslinieki. Daudzi projekti ir radīti konkrētai videi, ņemot vērā katras vietas komunikatīvās strāvas un vēsturisko piesātinājumu. Latvijā līdz ar 90. gadiem par tradīciju ir kļuvuši laikmetīgās mākslas izpaudumi Pedvāles brīvdabas mākslas parkā un Bolderājā, un pēc 2000. gada vasaras projekta *Transit Zero* par šādu kreativitātes izmēģinājumu poligonu top Liepājas Karosta. Lielākā daļa mākslas megapasākumu, ko rīkojis Sorosa Mūsdienu mākslas centrs—Rīga, bijuši tieši saistīti ar konkrētām vietām. Te jāpiemin gan 1995. gada izstāde “Piemineklis”¹³ Rīgas pilsētas vidē, gan 1999. gada izstāde “Ventspils Tranzīts Termināls”¹⁴ Ventspils publiskajā telpā. Analizējot šādas izstādes, par stilistiku runāt ir īpaši grūti, bet tematikas izpratne vispār nav starptautiski “konvertējama”, jo pārāk bieži saistīta ar katras konkrētās vietas stāstiem. Būtiski šķiet atcerēties, ka, runājot par 21. gadsimta sākuma laikmetīgo mākslu Latvijā, netiek aizmirsta lielā stilistiskā un tematiskā daudzveidība. Svarīgi arī paturēt prātā līdzīgu tematiku izplatību visdažādākajos medijos. Nevienam medijam nav monopols



Kristiāna Dimitere. XXX.

1999, eļļa, koks,

41 x 21 cm.

Kristiāna Dimitere. XXX.

1999, oil on wood,

41 x 21 cm.

often too tied to the stories of each particular place. It is important to remember that when speaking about the contemporary art of Latvia at the beginning of the 21st century, we do not forget the great variety in stylistics and themes. Similarly, it is important to bear in mind the spread of similar themes across the most varied of media. No single medium has a monopoly on some subject. For example, the theme of

uz kādu tēmu. Piemēram, jauno mediju tematizēšana var izpausties arī plaknē, kā tas notika Arvīda Alkšņa darbā *Check Mail* izstādē "Cilpa" 2000. gada rudenī Mākslas muzejā "Arsenāls". Tāpat plaknē var atklāties mūsu apstākļos visskaudrākie feministiskie motīvi, kurus var nolasīt, aplūkojot Kristiānas Dimeres uzgleznotās un uzzīmētās kārdinoši izmisīgās meitenes.

Katra no tēmām, katrs no stilistiskajiem izpaudumiem ir disertācijas vērts. Atliek tikai aicināt jaunus mākslas teorētiķus vairāk pievērsties mūsdienu mākslai.

¹ *Gombrich, E. Style // The Art of Art History / Ed. by D. Preziosi.*— Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.— P. 150–163.

² *Schapiro, M.*— Turpat.— 143.–149. lpp.

³ Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas rektors Indulis Zariņš pauda: "Mūsu zemes glezniecību, kas tiešām ir pamatīga (nekur pasaulē neesmu tik labu glezniecību redzējis), pārāk maz propagandē." Citēts pēc: *Zariņš, I. Atskats un pārdomas // Māksla.*— 1980.— Nr. 3.— 6. lpp.

⁴ Domāts izcilais latviešu gleznotājs Miervaldis Polis, kura daiļrade sakņojas starptautiskajā hiperreālismā. Taču pēdējā desmitgadē tā ieguvusi košu pilnziedu kā viens no izcilākiem latviešu glezniecības un mākslas vispār fenomeniem.

⁵ Dokumentālā fotogrāfija parādījās gluži kā jaunais medijs mūsu izstāžu dzīvē, iekļaujoties uz vienlīdzības pamatiem izstāžu ietvaros līdzās gleznām, grafikām, tēlniecībai, instalācijai, video utt. Jāpiemin izstāde "Kvalitāte '92" izstāžu zālē "Latvija" 1992. gadā, kuras ietvaros bija eksponēta Gvido Kajona darbu sērija, Valta Kleina darbu skate "Laika zaglis" galerijā "Kolonna" 1991. gadā, kā arī Valta Kleina sērijas "Mēs gribam – mēs vēlamies" iekļaušana Rostokas mākslas biennālē 1992. gadā.

the new media may also be expressed in a static plane as in the work "Check Mail" by Arvīds Alksnis in the autumn 2000 exhibition "Loop" (Art Museum *Arsenāls*). This took the form of digital computer screen prints. But in the plane of easel painting, the sharpest of feminist motifs in our situation may be revealed on examination of Kristiāna Dimitere's paintings and drawings of temptingly desperate girls.

Each theme, each stylistic expression deserves a dissertation. It just remains to invite the new art theoreticians to pay more attention to contemporary art.

¹ *Gombrich, E. Style // The Art of Art History* (ed. by Donald Preziosi).— Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.— P. 150–163.

² *Schapiro, M.*— Ibid.— P. 143–149.

³ Rector of the Latvian SSR Academy of Art Indulis Zariņš wrote: "Painting of our country that is really solid (nowhere in the world I've seen such a good painting), is too little popularised." See: *Zariņš, I. Atskats un pārdomas // Māksla.*— 1980.— Nr. 3.— P. 6.

⁴ By this I mean the outstanding Latvian painter Miervaldis Polis, whose creative work is based on international Hyperrealism. However, it has reached it's peak in the recent decade as one of the most brilliant phenomena of Latvian painting and art in general.

⁵ Documentary photography appeared like a new medium in our exhibition practice gaining equal terms with paintings, graphic, sculptures, installations, video, etc. One must mention the exhibition "Quality '92" at the Exhibition Hall *Latvija* in 1992, that included the photo series by Gvido Kajons, the solo exhibition of Valts Kleins "The Thief of Time" at the *Kolonna* gallery in 1991 as well as inclusion of the photo series by Valts Kleins "We Want – We Wish" in the Rostock Art Biennial in 1992.

⁶ Demakova, H. Etniskums un multikulturālisms // Studija.– 1999.– Nr. 8.– 76.–77. lpp.

⁷ Demakova, H. Iedvesmas pieturvietas // Oļegs Tillbergs. Konjunktūra [Katalogs].– Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof, 1994.– 35. lpp.

⁸ Vārdu spēle par pazīstamo animācijas filmu ar tādu pašu nosaukumu.

⁹ Izstāde notika Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā; kuratore – Ieva Auziņa.

¹⁰ Pelše, S. Anita Zabiļevska // Stāsti, stāstītāji [Katalogs / Sast. H.Demakova].– Rīga: SMMC–Rīga, 1999.– 52. lpp.

¹¹ Demakova, H. Ojārs Pētersons [Intervija] // Studija, 1999.– Nr. 6.– 22. lpp.

¹² “Jaunie latvieši” ir žargona izteiciens kas sabalsojas ar izteicienu “jaunie krievi”, kas apzīmē pirmās paaudzes bagātniekus.

¹³ SMMC–Rīga 3. gadskārtējās starptautiskās izstādes kuratore bija Helēna Demakova.

¹⁴ SMMC–Rīga 6. gadskārtējās starptautiskās mākslas izstādes kuratori bija Kristaps Ģelzis un Solvita Krese.

⁶*Demakova, H.* Etniskums un multikulturālisms // *Studija*.– 1999.– Nr. 8.– P. 76.–77.

⁷*Demakova, H.* Sources of Inspiration // Oļegs Tillbergs. *Conjuncture* [Catalogue].– Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof, 1994.– P. 35.

⁸Play of words on the famous animation film of the same title.

⁹The exhibition took place at the Rainis Museum of Literature and Art History in Riga. Curator – Ieva Auziņa.

¹⁰*Pelše, S.* Anita Zabiļevska // *Stories, Storytellers* [Catalogue / Ed. by H. Demakova].– Rīga: SCCA–Rīga, 1999.– P. 48.

¹¹*Demakova, H.* Ojārs Pētersons [Interview] // *Studija*, 1999.– Nr. 6.– P. 22.

¹²“New Latvians ” is a slang expression reminding of “New Russians”, denoting rich people of the first generation.

¹³The 3rd annual SCCA–Rīga exhibition was curated by Helēna Demakova.

¹⁴The 6th annual SCCA–Rīga exhibition was curated by Kristaps Ģelzis and Solvita Krese.



Kristaps Ģelzis. *Personība*. 2000, objekts. Izstāde *Baltic Security!*. Ārlandas lidosta, Stokholma.

Kristaps Ģelzis. *Personality*. 2000, object. Exhibition *Baltic Security!*. The Årlanda Airport, Stockholm.



Kristaps Ģelzis. *Malders*. 2000, digitāldrūka. Izstāde *Baltic Security!*. Ārlandas lidosta, Stokholma.

Kristaps Ģelzis. *Mulder*. 2000, digital print. Exhibition *Baltic Security!*. The Årlanda Airport, Stockholm.

Kristaps Ģelzis. *Skaliya*. 2000, digitāldrūka. Izstāde *Baltic Security!*. Ārlandas lidosta, Stokholma.

Kristaps Ģelzis. *Scully*. 2000, digital print. Exhibition *Baltic Security!*. The Årlanda Airport, Stockholm.

Mākslas jēdziena paplašināšanās Latvijā 90. gados sociālo un politisko pārmaiņu kontekstā*

20. gadsimta 90. gadi ir liels un brīnumains loks manā, manas valsts un mūsu mākslas vides dzīvē. Šis pārmaiņas pārāk neatšķiras no tām sabiedriskajām izpausmēm, kuras piedzīvojušas arī Latvijas kaimiņvalstis – Lietuva un Igaunija. Pirms konferences es nopietni pārdomāju, kā tam, ko turpmāk teikšu, piešķirt daudzmaz “objektīvu” raksturu. Akadēmiskajā mākslas zinātnē būtu jāsāk ar pamatīgu historiogrāfiju, sniedzot ieskatu vismaz 80. gadu stilistikā un tematikā, visā ar to saistītajā literatūrā, kas, paldies Dievam, lai veiktu šo uzdevumu, nav pārāk apjomīga. Distance attiecībā pret – sauksim to nosacīti – laiku pirms valstiskās neatkarības atjaunošanas vēl ir pārāk niecīga. Pārāk saspiegts vēl ir bijis laiks, lai vairāki cits ar citu korporatīvām saitēm nesaistīti pētnieki Latvijā izvērtētu, kas šeit notika padomju laikā. Mākslinieki, lielākā to daļa, ir dzīvi, tālaika mākslas aprakstītāji – arī, un Dievs dod tiem nodzīvot ilgu mūžu ne tikai humānisma vārdā, bet arī tāpēc, ka mazā tautā katrs cilvēks no svara.

Mēs zinām, ka neliešu un kolaborantu nemaz nebija tik daudz. Bet mēs zinām arī to, ko tik precīzi pateica Hanna Ārente. Slavens ir viņas izteikums par to, ka ļaunums ir banāls. Mani savukārt turpina izbrīnīt tas, cik gaiši mūsu mākslas fonu izgaismo gandrīz pilnīgs kauna trūkums. Tas ir kauna trūkums par to, kas notika toreiz kultūrā, kad robežas bija slēgtas. (Es šeit runāju tikai par “kultūras radīšanas” vidi.

* Raksta pamatā ir referāts, kas nolasīts starptautiskā konferencē “Māksla un sabiedrība 90. gados” Tallinā 2001. gada janvārī.

Pirmpublicējums saīsinātā variantā žurnālā *Studija* (2001, Nr. 18, 62.–67. lpp.).

The Expansion of the Notion of Art in Latvia with Regard to the Social and Political Changes of the 1990s*

The 1990s are a large and wonderful field in my life, the life of my country and our art scene. These changes do not differ to any great degree from the social expressions experienced by Latvia's neighbours, Lithuania and Estonia. Preparing for this conference, I thought long and hard about how to give a reasonable degree of "objectivity" to what follows. Academic art theory would have me begin with a fundamental historiography, providing an insight at least into the stylistics and subject matter of the 80s, all the relevant literature, which, thank God, is not too voluminous for this purpose. The distance from – let's say with certain reservations – the time before the restoration of independence, is still too small. The time is still too compressed for several researchers in Latvia that are not bound to each other by corporate ties, to evaluate what happened here during the Soviet period. The artists, most of them, are living, the reviewers of the art of the time too and I wish them a long life, not simply in the name of humanism, but also because for a small nation every person is important.

We know that the number of villains and collaborators was not that large. But we, at least those of us present here today, know what Hanna Arendt said so succinctly. Her saying that evil is banal has become famous. On the other hand, I still wonder at how the background of all our art is brightly lit by an almost complete lack of shame. This is a lack

* The essay is based on the paper delivered at the international conference "Art and Society in the 1990s" in Tallinn, January 2001.

First published in a shortened form in the magazine *Studija* (Riga, 2001, No. 18, P. 62–67).

Savukārt par bijušo iekārtu kopumā labi reiz pateica mūsu mākslinieks Oļegs Tillbergs, kad pamatoja, kāpēc Latvijā pēc lielajām pārmaiņām 80. gadu nogalē nebija īpaši populārs socārts. Viņš teica, ka mēs tik lielā mērā nejutamies atbildīgi par to iekārtu.¹⁾ Tas, ka kultūra eksistē vienmēr, jebkuros apstākļos un ka, pats par sevi saprotams, arī padomju laikos, tāpat kā jebkuros laikos, bija talantīgi un godīgi cilvēki, ir viens jautājums. Cits jautājums ir par daudz maz latviskas vides saglabāšanu padomju laikos vispārējās rusifikācijas apstākļos. Mums situācija tīri etniski proporcionālu iemeslu dēļ bija krietni vien sarežģītāka nekā Igaunijā un Lietuvā. Bet pilnīgi cits jautājums ir par to, cik liela mākslinieciskā leģitimācija piemīt tam, kas tika izvilktis cauri kompromisu adatas acij pamatīgas informācijas slāpēšanas apstākļos...

Ja es runāju par **visu mākslu**, tad jāsaprot, ka ar to domāju produkciju, kurai mākslinieciskuma apzīmējumu piešķir tās radītāju piederība Mākslinieku savienībai un lielas daļas vecākās paaudzes publikas atsaucība. Taču laikmetīgā māksla savu leģitimāciju smēlusi citur. Dzīvē. Trokšņainajos 90. gados.

Līdz ar to savu raksta "objektīvizācijas" problēmu es atrisināju pavisam vienkārši. Es nolēmu runāt tikai par to, kas notika 90. gados. Piedevām – par to, kas mākslā bija tas īpašais, jaunais, ko pilnīgi likumsakarīgu iemeslu dēļ nevarēja ieraudzīt vai izdzirdēt agrāk, bet tikai un vienīgi šajā dekādē. Bez ekskursiem pagātnē, kaut arī tēma ir par mākslas jēdzienu paplašināšanos. Man ir ļoti pamatoti pierādījumi, ka visi zina, kas tad īsti bija jāpaplašina. Vienkāršojot var teikt – runāšu nevis par to, kas tika paplašināts, bet kas šo paplašināšanu veica un kas to ietekmēja. Es saukšu vienu faktoru pēc otra – ļoti racionāli –, un beigās jūsu tiesībās ietilps man piekrist vai nepiekrist.

Uzreiz apbēdināšu savu draugu Antu Juski, jo par viņa jauniestoto terminu 90. gadu sākumā – par akadēmisko instalāciju – īpaši

of shame about what happened then in culture, when the borders were closed. (Here I am referring only to the environment where "culture is created". As far the former regime in general is concerned, our artist Oļegs Tillbergs had an apt justification for socialist art's lack of popularity after the major changes in the late 80s. He said that to a great extent, we do not feel responsible for that regime.!) That culture exists always, under any conditions and, it goes without saying, there were talented and honest people in Soviet times too, the same as in any other times, is one thing. Similarly, the preservation of a Latvian environment to a larger or greater degree under the conditions of wholesale Russification is a question for a completely different group. And here I hope those present know that for us, this situation was far more complicated than in Estonia and Lithuania because of the purely ethnic proportions. But a completely different question is how much artistic legitimacy can be attributed to that which was drawn through the eye of the needle of compromise under conditions of fundamental suppression of information...

If I speak about **all art**, then it should be understood I mean the production whose artistic label is given by its creator's membership of the Artists' Union and the response of the public formed to a large extent by the older generation. The art you will see today, i.e. contemporary art, finds its legitimacy elsewhere. In life. In the noisy 90s.

That said, I solved the problem of "objectivising" my paper quite simply. I decided to speak only about what happened in the 90s. Furthermore, about what was special and new in art that, for logical reasons, could not have been seen or heard earlier, only in this decade. There will be no diversions into the past, although the subject is about the expansion of the notions of art. I have very convincing proof that all of you present know what it was that had to be expanded. To put it simply, I will not speak on what was expanded, but about what

nerunāšu. Nerunāšu par stilu, bet gan par sociālās un politiskās vides, fona, tīklojuma un aprites ietekmi uz mākslu, ko šādā sociālā paradigmā var uzskatīt par laikmetīgu.

Pirmais un galvenais faktors, atšķirīgs no iepriekšējā laika, bija brīvas informācijas aprites sākums 90. gados; tā bija visa veida informācija, arī ekonomiskā, kas sāka veidot reālas tirgus attiecības. Latvijā nevarēja uztvert somu televīziju, no kuras agrāk varēja smelties informāciju, kā tas bija igauņiem. Nebija arī poļu valodas, ko pieprata lietuviešu intelektuāļi, bet Polija bija krietni liberālāka un atvērtāka valsts par bijušo Padomju Savienību. Bija arī citi iemesli, kādēļ Latvijā informācijas – gan intelektuālās, gan ikdienišķās un ekonomiskās – bija mazāk un tā bija mazāk orientēta uz Rietumiem nekā kaimiņvalstīs Baltijā.

Vai informācijas izplatības sākums un nostiprināšanās tagad nozīmē, ka mūsu māksliniekus interesē tās pašas tēmas, kas Rietumos? Jā un nē. Starptautiskajai mākslas kopainai raksturīgām tēmām mākslā Latvijā pievienojas mūsu pašu stāsti – par sevi, par valsti, par kādu konkrētu vietu un tās vēsturi un par fiktīviem, ar vietējām nozīmēm uzlādētiem notikumiem. Tomēr tādas kā bailes no pārmērīgas politizācijas vai sociālo problēmu tiešas pieminēšanas saglabājas visus 90. gadus. Manuprāt, interesantākie mūsdienu Latvijas mākslinieki nav asociāli, tieši otrādi. Viņu laime vai nelaime (lai to izvērtē vēsture) ir mākslas darba vai mākslas projekta – lai cik tas skanētu paradoksāli – estetizācija un “gaumīga noformēšana” pie visradikālākajām saturiskajām izpausmēm. Līdzīgu tēzi par igauņu mākslu jau daudzkārt izteikusi kolēģe Sirje Helme, taču, manuprāt, igauņu konceptuālie projekti ir krietni vien tiešāki savā izteiksmē. Vienkārši salīdzināsim divu produktu ārējo veidolu – žurnālu *Estonian Art Today* (“Mūsdienu Igaunijas Māksla”) un latviešu “Studiju”. Ja jūs tos aplūkosiet, jūs sapratīsiet, ko es domāju ar jēdzienu “estetizācija”.

encouraged this expansion and what influenced it. I will name one factor after the other, very rationally, I will show you slides and fragments of digital videos and at the end, you have the right to agree or disagree with me.

I will immediately disappoint my friend Ants Juske because I shall not be speaking about the academic installation, a term he introduced at the beginning of the 90s. I shall not be speaking about style but about the influence of the socio-political environment, background, network and circulation on art that, in such a social paradigm, we may regard as contemporary.

The first and main factor that was different from the previous period was the beginning of the free circulation of information in the 90s; this was information of all kinds, economic too that began to form real market relations. Unlike the Estonians we could not tune into Finnish TV for information. Neither did we have the Polish language as did Lithuanian intellectuals and Poland was a far more liberal and open country than the former Soviet Union. There were also other reasons why there was less information in Latvia, be it intellectual, everyday or economic, and why it was less western oriented than in the neighbouring Baltic countries.

Does the beginning of the spread of information and its gaining a foothold now mean that our artists are interested in the same themes as in the West? Yes and no. In art in Latvia we were joined to the themes characteristic of the general world art scene by our own stories – about ourselves, about the state, about some specific place and its history, and about fictitious events charged with local meanings. However, a kind of fear of over politicisation or direct acceptance of social problems persevered throughout the 90s. In my opinion, the most interesting Latvian contemporary artists are not asocial. On the contrary, their fortune or misfortune (let history be the judge), is the aestheticisation

Mani neatstāj sajūta, ka lielpilsētām raksturīgais miesiskais skarbums nerod tiešu attēlojumu vietējā temperamenta dēļ, kas klajus izteikumus uzlūkotu par tradicionāli garīgi bezgaumīgiem. Līdz ar to neiztikt bez metaforiskā “iepakojuma”. Tādējādi Rietumos plaši izplatītās tēmas – vardarbība, AIDS, informatīvi ekoloģiski projekti, seksualitātes spriegumu izpēte, informatīvi projekti, kas būtu saistīti ar atmiņu darbu par padomju genocīdu un holokaustu, – pie mums neparādās. Protams, ir izņēmumi, taču visumā laikmetīgā māksla it kā modri sargā savas robežas. Es negribu apgalvot, ka estetizēti projekti būtu mazāk komunikatīvi; tieši otrādi – tie ir tādi šo sociālo saišu dēļ, kurās māksla tomēr funkcionē kā kaut kas “noformēts”. Protams, bija izņēmumi, un tie pārsvarā atradās ar dokumentāciju saistītā estētiskās prakses sfērā. Daži no šiem “reālistiskajiem” izņēmumiem, no 90. gadu “robežpārkāpējiem”², tiks aplūkoti vēlāk, šeit vēl daži vārdi jābilst par brīvu informācijas apriti.

1992. gadā mūsu avangarda patriarhs, multimediju mākslinieks Hardijs Lediņš intervijā pauda sekojošās, manuprāt, ļoti viedās atziņas: “.. man bijis tāds kā mācekļa periods, ir bijis jāmācās, jākopē, jācītē citi. Kad metodoloģija (kā var kaut kas rasties) ir apgūta, tad tu vari nodarboties pats ar savām lietām.”³ Cituviet šai sarunā ar kritiķi



Juris Boiko. *2 x 4 Vorhola*
portreti. 1992, videoinstalācija:
 videoprojeksija, stikls, sāls,
 elektriskais apgaismojums.
 Juris Boiko. *2 x 4 Warhol's*
Portraits. 1992, video
 installation: video projection,
 glass, salt, electric light.

and "tasteful" arrangement of the work of art, or however paradoxical it may sound, the art project with the most radical expressions of content. A similar view, in this case about Estonian art, has often been proposed by my colleague Sirje Helme, but I think that the Estonian conceptual projects, of all kinds, are far more direct in their expression. Let's compare the external appearance of just two products – the magazine "Estonian Art Today" and the Latvian *Studija*. If you take a look at these, you will understand what I mean by the notion of "aestheticisation".

I can't help feeling that the characteristic physical harshness of large towns does not lead to direct depiction because of the local temperament that regards directness as traditionally spiritually tasteless. With that comes the need for metaphorical "packaging". Thus subjects that are commonplace in the West – violence, Aids, informative ecological projects, research into the tensions of sexuality, informative projects that would be related Soviet genocide and the holocaust – are lacking here. Of course there are exceptions, but on the whole, it is as if contemporary art is keeping a watchful eye on its boundaries. I do not wish to claim that aestheticised projects are less communicative; quite the opposite, they are as they are precisely because of these social ties in which art nevertheless functions as something "arranged". Of course there have been exceptions and they, in the main, were to be found in the field of aesthetic practice related to documentation. Some of these "realistic" exceptions, these "trespassers"² of the 90s, will be touched upon later, but I must say a few more words on the free circulation of information.

In a 1992 interview, the patriarch of our avant-garde, multi-media artist Hardijs Lediņš, had the following, in my opinion, very wise words to say: "...I went through this period of a kind of apprenticeship where I had to learn, copy and quote others. When the methodology (how something can be created), has been mastered, then you can do your

Pēteri Bankovski viņš saka: "Mūsu lielākā kļūda, manuprāt, ir tā, ka mēs paņemam kādu teoriju – haosa, postmodernisma u.c. un sākam šo parādību taisīt, izmantojot mums zināmās galvenās pazīmes. [..] Lai gan vajadzētu būt tā: neatkarīgi no tā, kādas ir valdošās teorijas, mēs kaut ko radām. Nu, ja tas iekļaujas kādā teorijā, tad ir labi, ja neiekļaujas – tad vēl labāk. Jo, iespējams, ka kāds cits, pateicoties taviem darbiem, radīs pilnīgi jaunu teoriju."⁴

Es gan esmu samērā pesimistiski noskaņota, ka tieši Latvijā varētu tikt aizsākts kāds pilnīgi novatorisks mākslas strāvojums. Taču es pilnībā pievienojos H. Lediņa pārlicībai par ikvienas vietas unikalitāti: "Es domāju, ka ikviens ģeogrāfisks punkts ir spējīgs ģenerēt visu. Pilnīgi visu, ko vien var ģenerēt. Lūk, piemērs. Es varētu paņemt digitālo kasešu magnetofonu un atrasties vienā punktā, piemēram, Kolkas ragā. Sēžu tur 24 stundas un ierakstu visas skaņas, kas tur ir. Lūk, šā punkta skaņas pasaules mērogā būs absolūta, nemainīga un mūžīga vērtība. Tas būs dokuments no šā punkta, svarīgs visai pasaulei. Un, tā kā nav iespējams dokumentēt jebkuru punktu, tad šī punkta vērtība vēl jo vairāk pieaug."⁵

Man šķiet, ka par 90. gadu jauno informācijas aprites situāciju labi stāsta mākslinieka Ginta Gabrāna 1994. gada darbs ar nosaukumu "Cilvēciskā faktora māksla nav domāta ēšanai". Gastronomiski īsti ēdieni, novietoti hermētiski noslēgtā vidē – plauktos aiz stikla –, lēni pūst izstādes "Dzīves kultūra" laikā Rīgas biržā. Dišāna tradīcijas ienākšana kultūrā, kurā picas parādījušās pavisam nesen, piedevām samērā noslēgtā telpā, kurā pūst skaisti izgatavoti patēriņa/baudas objekti (jūs redziet, ka tā ir kārtējā metafora mūsu mākslā, jo pūst ne jau apēdamās lietas), – jā, tāds vismaz 90. gadu sākumā bija mūsu visas plašās mākslas konteksts. Gan māksla, gan teorija Latvijā proporcionāli bija un turpina būt "vienas olšūnas dvīņi", un te, man liekas, jūs pasmaidīsiet par Ojāra Pēterona 1992. gada darbu. Tajā

own thing.”³ Elsewhere in the same conversation with our critic Pēteris Bankovskis, he says: “I think our greatest mistake is that we take a theory, chaos, postmodernism or other, and we begin to make these phenomena using the main features we know. .. Although what we really should be doing is, creating something regardless of the prevailing theory. And, if it fits into some theory, then that’s fine, if it doesn’t – even better. Because it is possible that thanks to your work, someone else may come up with a completely new theory.”⁴

I myself am quite sceptical whether a completely innovative art current could be spawned in Latvia. However, I do completely agree with Hardijs Lediņš in his conviction of the uniqueness of every place when he says: “I think that any geographical point is able to generate everything. Completely everything that it is possible to generate. For example, I can take a digital cassette recorder and be at a particular point, at the Horn of Kolka, say. I sit there for 24 hours and record all the sounds that are there. Now the sounds of this point on a world scale will be an absolute, constant and eternal value. It will be a document from this point, important for the whole world. And, as it is not possible to document every point, then the value of this point increases all the more.”⁵

I think Gints Gabrāns’ 1994 work “Human Factor’s Art is not Meant for Eating” relates well the situation regarding the circulation of information in the 90s. Gastronomically real dishes in a hermetically sealed environment – on shelves behind glass – slowly moulding during the “Culture of Life” exhibition in the Riga Stock Exchange. The arrival of the traditions of Duchamp in a culture where pizzas are relatively new, in a quite sealed space too, where beautifully made consumer products/objects of pleasure are turning to mould. (You can see that it is another metaphor in our art, because it’s not just the edible that rots.) Yes, that was the context of all our broad art, at least at the beginning

redzams samērā intelektuālā žurnāla "Kentaurs XXI" 1992. gada otrā numura viens atvērums. Kreisajā pusē – mans raksts ar nosaukumu "Auras uzspodrināšana tīkla caurumos". Žurnāla galvenais redaktors pazīstamais dzejnieks Leons Briedis ļoti vēlējās, lai es palūdzu kādam māksliniekam rakstu "ilustrēt", lai gan teksta telpā jau bija vairākas ārzemju mākslinieku darbu reprodukcijas. Es palūdzu Ojāru Pētersonu, un tas, kas iznāca, bija mana raksta spoguļattēls un mākslinieka prasība pēc precīza paraksta, kuru redaktors izpildīja. Paraksts bija šāds: "O. Pētersona ilustrācija (pasūtījuma darbs)".

Daži no lasītājiem droši viena atceras izstādi *Forma Anthropologica*⁶ Tallinā 1992. gada sākumā, kuru rīkojām trijātā – igaunis Ants Juske, lietuviete Raminta Jurenaite un es. Tolaik izstādes darbi (ja neņem vērā fotogrāfijas iztrūkumu, ko no šodienas viedokļa man grūti attaisnot) samērā precīzi parādīja tālaika mākslas vides redzamos akcentus. Tā bija pirmā mūsu triju Baltijas valstu kopējā konceptuālā izstāde kopš valstu neatkarības atjaunošanas, piedevām to rīkoja kuratori, kas tolaik vēl nebija pašsaprotams. Mani šobrīd nemāc nekāda nostalgija pēc trokšņainā (*noisy*) 1992. gada, kas gan bija samērā kluss benzīna trūkuma dēļ. Kad bijušajā Austrumvācijā ražotās mašīnītes *Multicar* piesaitē uz Tallinu vedām krievu lidmašīnas "TU 144" šasiju, kas bija Oļega Tillberga toreizējās instalācijas "Katastrofa klosterī. Iezīmējot jūras malu" sastāvdaļa, vairāku stundu ilgajā ceļā nesastapām nevienu citu auto. Benzīnu varēja nopirkt tikai par spekulatīvām cenām, un tā izmaksas bija dārgākā mūsu projekta – būtībā ļoti lielas izstādes – sastāvdaļa.

Atgriezoties pie informācijas – tās aprīte vai patiesums 1992. gadā bija saprotams vēl mazāk vai daudz mazāk nekā šodien. Naudu pirmajam Baltijas valstu projektam *Forma Anthropologica* – pārsvarā benzīna naudu, kādus 50 000 Latvijas rubļus, – dabūjām no firmas "Auseklītis". Vai mēs tolaik būtu iedomājušies, ka firmas īpašnieks

of the 90s. Both art and theory in Latvia were and continue to be proportionally, so to say, "twins from the one egg", and here I think you will smile about this 1992 work by Ojārs Pētersons. We can see here a two page spread from the 1992 second number of the quite intellectual magazine *Kentaurs XXI*. On the left is my article titled "Polishing the Aura in the Holes of a Net". The chief editor, the well-known poet Leons Briedis, was very keen for me to ask an artist to "illustrate" the piece, even though the text already contained several reproductions of works by foreign artists. I asked Ojārs Pētersons and what resulted was a mirror image of my article and the artist's request that the caption be precisely published, which the editor did. The caption read: "Illustration by Ojārs Pētersons (commissioned work)".

Some of you will probably remember the exhibition *Forma Anthropologica*⁶ in Tallinn at the beginning of 1992, arranged by three of us, the Estonian Ants Juske, Lithuanian Raminta Jurenaite and myself. At the time, the works on show (if we disregard the lack of photographs, which, on looking back, I find hard to justify), demonstrated the visible accents of the art environment of the time quite precisely. This was the first joint conceptual exhibition by all three Baltic States since the restoration of independence and not only that, it was organised by curators which was not a self-evident thing in those days. These days I'm not troubled by any nostalgia for the noisy 1992, which in fact was relatively quiet due to the lack of petrol. On a trailer towed by an East German Multicar, we brought the fuselage of a Russian TU144 plane to Tallinn. This was part of Ojēgs Tillbergs' installation "Catastrophe in the Cloister. Marking the Seaside". For several hours on the way, we did not see a single other car. You could only buy petrol at black market prices and this was the most expensive item in our essentially very large exhibition project.

Returning to information – its circulation or truth in 1992 was

Valdis Krisbergs 90. gadu otrajā pusē sēdēs cietumā par krāpšanu lielos apmēros? Tolaik pietika ar vienu Mākslinieku savienības prezidenta vēstuli, un Krisbergs iebēra naudu manā melnajā dermatīna portfeli, sakot: “Ņemiet, bērni!” Traki, bet man viņš palicis labā atmiņā. To, kas izstādes latviešu daļai toreiz pietrūka, es nosedzu, samainot kaut kur Rietumos nopelnītās 100 vācu markas, un ar to pietika, lai segtu visu sešu latviešu mākslinieku viesnīcas izmaksas Tallinā. Pēdējo kopējo Baltijas valstu projektu, ko atklāja 2000. gada decembrī Stokholmā, Ārlandas lidostā ar nosaukumu *Baltic Security!*⁷, pārsvarā finansēja Zviedru institūts un *yahoo!*, un finansiālu apsvērumu dēļ es nekādi nevarēju sagaidīt lielus un jaunus darbus no visiem māksliniekiem.

Forma Anthropologica es pieminēju ne tikai tādēļ, lai rādītu šo sociālā laika lēcieni un pastāstītu, ka lielas izstādes 90. gadu sākumā nemaksāja pārāk lielu naudu, jo naudai vēl nebija īpašas vērtības, vismaz ne tādiem kā mums, kuri netaisījās darboties biznesā... *Forma Anthropologica* es pieminēju arī tādēļ, ka toreizējās izstādes visumā paradigmātisko darbu vidū viens izcēlās kā tāds baltais zvirbulis ar savu jauno informatīvo raksturu. Tā bija Jura Boiko videoinstalācija “2 x 4 Vorhola portreti”, un tieši šāda veida darbs, manuprāt, ievadīja 90. gadu Baltijas valstu mākslu informatīvā ziņā. Līdz ar 90. gadiem mēs ieguvām informāciju par teoriju un tās protagonistiem, par tehnoloģijām un plašākiem kontekstiem, kā tagad teiktu, *real time online*. Citējot kādu interviju ar Ojāru Pētersonu, kas notika 90. gadu sākumā, var gluži vienkārši pateikt, ka mēs patiešām kļuvām “zapadņiki”.⁸ Mūsu ceļš, pārlecot pāri Austrumeiropai, kuras galā mēs atrodamies, uzreiz nonāca Rietumos.

Otrais faktors, kas ietekmēja jauno mākslas produkciju, bija reakcija uz bijušo ideoloģiju, kura pārauga ideoloģijas kritikā vispār. Šādu stratēģiju jau no 80. gadu beigām piekopa mākslinieks Leonards

understood even less or much less than today. The money for this first joint Baltic project, *Forma Anthropologica*, some 50 000 Latvian roubles mainly for petrol, we obtained from the *Auseklītis* company. Who would have imagined then, that in the second half of the 90s, the owner of the company, Valdis Krisbergs, would be sitting in jail for fraud on a grand scale? At the time one letter from the president of the Artists' Union was enough and Krisbergs poured the money into my black leatherette briefcase saying: "Take it children!" It's crazy, but I have fond memories of him. What the Latvian side of the exhibition was short of I covered by exchanging 100 Deutschmarks I had earned somewhere in the West, and this was enough to pay for the hotel expenses of all six Latvian artists in Tallinn. Now, the most recent joint project, "Baltic Security!"⁷, that opened in December 2000 at Årlanda Airport in Stockholm, was mainly funded by the Swedish Institute and *yahoo!* and for financial reasons there was no way I could expect large and new works from all the artists. I mention *Forma Anthropologica* not just to show this leap in social time and to tell you that large exhibitions didn't require huge resources because at that time, money still didn't have any particular value, well, not for those like us who didn't plan to go into business... I also mention *Forma Anthropologica* because among the exhibition's generally paradigmatic works, one stood out like a white sparrow by its new informative nature. This was Juris Boiko's video installation "2 x 4 Warhol's Portraits", and I think it was just this type of work that introduced the Baltic countries art of the 90s in the informative sense. With the 90s we obtained information about theory and its protagonists, about technologies and wider contexts, as we would say now, real time on-line. To quote an interview with Ojārs Pētersons from the early 90s, we can say quite simply that we really became *zapadniks*⁸. Our path, leaping over Eastern Europe at whose end we are, lead immediately to the West.

Laganovskis, kurš 90. gados ilgāku laiku dzīvoja Rietumberlīnē un periodiski izstādīja savus darbus arī Rīgā. Viņa darbs *McLenin*, kurā redzams padomju "stolovajas" zināmā mērā semiotiskais kārtojums, labi ilustrē šādu socārtisku pieeju, kas – kā jau es to minēju – pie mums nebija īpaši populāra. Mani dārgie, apolitiskie draugi īsti nesaprot, kādēļ vēl arvien, pēc desmit gadu kuratora darba, mans mīļākais projekts ir un paliek izstāde "Kvalitāte '92", kas 1992. gadā notika izstāžu zālē "Latvija". Reti kurais vairs atceras, ka tā saucamā kvalitātes zīme – *znak kačestva* – bija viens no lielākajiem padomju absurdiem, tas bija valdības piešķirts apzīmējums, viņasprāt, labām precēm. Izstādē "Kvalitāte '92" piedalījās pieci mākslinieki – bez jau minētā Leonarda Laganovska vēl dalību ņēma igaunis Leonhards Lapins ar sērijas "Maļevičs–Molotovs" darbiem; Vilnis Zābers ar grafiku ciklu "Horizontāļu identificēšana", kura pamatā bija viņa tēva 50. gadu amatierfotogrāfijas; fotogrāfs Gvido Kajons ar 80. gadu nogalē fotografētiem Rīgas attēliem, kuros parādās šis "kvalitātes zīmes" absurda konteksts; Andris Breže ar savām tipiskajām padomju maizes kastēm. Katrā maizes kastē bija iedarināts kāds stāstiņš, kuru cita starpā veidoja priekšmetu sociālā vēsture un nozīmes sabiedrībā vai šo lietojamo nozīmju citāds izmantojums. **Stāstu veidošana, atsaucoties uz lietām un izmantojot tās savos darbos, bija mūsu mākslinieku sociālo, bet reizē poētisko žestu populāra izteiksme 90. gadu pirmajā pusē.** Te viena no vadugunīm bija jau minētais mūsu instalāciju meistars *par excellence* Oļegs Tillbergs. Viens no viņa programmatiskajiem darbiem bija "Berlīnes vilcienu gaidot" izstādē "Zoom faktors" 1994. gada sākumā. Izmantojot padomju dzelzceļa staciju tipiskos mehāniskos vilcienu sarakstu rādītājus, kuros, piemēram, parādījās tādi "šķirkļi" kā Brjanska un Brzguļska, Tillbergs tajos ievietoja daudzus īpaši šim formātam pasūtītus latviešu mākslinieku darbiņus plaknē. Visu instalāciju kopumā papildināja no

The second factor influencing new production of art was the reaction to the former ideology that grew into a critique of ideology in general. This strategy had already been adopted in the late 80s by Leonards Laganovskis who in the 90s lived for quite a long time in West Berlin, occasionally exhibiting in Riga too. His work "McLenin" that showed the somewhat semiotic arrangement of a Soviet canteen, is a good illustration of the socialist art approach, which, as I already mentioned, was not very popular in Latvia. My dear apolitical friends can't really understand, why, after ten years of curating, my favourite project is still the "Quality '92" exhibition held in 1992, in the *Latvija* exhibition hall. Few will still remember that the so-called quality mark – the *znak kachestva* – was one of the greatest Soviet absurdities. It was awarded by the government to what it considered to be good products. Five artists participated in "Quality '92". Apart from the aforementioned Leonards Laganovskis, there was the Estonian Leonhard Lapin with his series "Malevich–Molotov", Vilnis Zābers with a graphic series "Identification of Horizontals", based on his father's amateur photos of the 1950s; there were the enlarged photos of images of Riga at the end of the 80s by Gvido Kajons that showed the absurd context of these "quality marks". And then there was Andris Breže with his typically Soviet bread trays. Each bread tray contained a story that, among other things, was formed by the objects' social history and meaning in society or a different use for these meanings. **The making of stories, referring to objects and using them in their works, was a favourite expression of our artist's social, yet at the same time poetic, gestures in the first half of the 90s.** Here, one of the leading lights was the aforementioned installation master *par excellence*, Oļegs Tillbergs. One of his most programmatical works was "Waiting for the Berlin Train" for the "Zoom Factor" exhibition of early 1994. He used an array of mechanical railway timetables, typical of Soviet stations with such destinations as Brjansk

armijas patapinātas milzu kāpostu skābējamās mucas. Ar šodienas perspektīvu man gribas apgalvot, ka cita starpā Tillbergs labi paredzēja gaidāmo un reāli notikušo cilvēku atsvešināšanos tirgus attiecību dēļ, un šis darbs tagad liekas tāda kā silta ilūzija par fiziski netveramu mākslinieku kopību.

Izstāde “Zoom faktors” (kurators mākslinieks Juris Boiko) iezīmēja arī jauna institucionāla ierāmējuma sākumu Latvijas laikmetīgajā mākslā. 1993. gadā tika izveidots Sorosa mūsdienu mākslas centrs–Rīga, bet “Zoom faktors” bija pirmā no līdzšinējām sešām mākslas centra gadskārtējām izstādēm. Atskatoties uz septiņiem mākslas centra darbības gadiem, var teikt, ka tā bija viena no centrālajām laikmetīgās mākslas asīm, ap kuru notika komunikācija. Mums palaimējās, jo par centra direktoru kļuva labi pazīstamais sava laika avangardists Jānis Borgs – liela un toleranta personība, kurš vienmēr spēja publiski spoži aizstāvēt laikmetīgās mākslas idejas un misiju. Viņam pieder zīmīgie, reiz avīzes diskusijā izteiktie vārdi, ka ne jau māksla izglābs pasauli, bet domāšana gan. Tikai 2000. gada vidū Latvijas laikmetīgā māksla ieguva oficiālu valstisku atbalstu, ja neskaita pirmo mūsu oficiālo līdzdalību Venēcijas biennālē 1999. gadā. 2000. gada vasarā Sorosa mūsdienu mākslas centrs–Rīga pārtapa par Latvijas Laikmetīgās mākslas centru, kuru bez Sorosa fonda–Latvija atbalsta arī Latvijas valsts un Rīgas pašvaldība⁹. Lai arī jaunais centrs daudziem ir kā dadzis acīs, tomēr tā dibināšana ir viens no lielajiem 90. gadu sasniegumiem.

Atgriežoties pie pašas mākslas un jau pieminētās tās reakcijas uz ideoloģiju, atkal jāuzsver, ka politiski izteikumi vērojami ļoti reti. Kā viens no redzamākajiem izņēmumiem jāpiemin Ojāra Pētersona – kā parasti oranži ironiskais – 2000. gada darbs “Tikai oranžie” Ārlandas lidostā Stokholmā izstādes *Baltic Security!* ietvaros. Es domāju, ka visiem ir skaidrs, kādēļ viņa oranžās būdiņas – nevis dzeltenu zvaigžņu

and Brzgulsk. He then commissioned many small works by Latvian artists, specifically for this format, and placed them within the machines in the plane. The whole installation was finished off with huge barrels for pickling cabbage obtained from the army. With hindsight, I would claim that, among other things, Tillbergs predicted well the expected and actual public alienation because of market relations, and this work now seems like a warm illusion about physically perceived artists' unity.

"Zoom Factor" (curator – artist Juris Boiko) also marked the beginning of a new institutional framework in Latvian contemporary art. The Soros Center for Contemporary Arts–Riga was established in 1993 and "Zoom Factor" was the first of six annual exhibitions by the SCCA. Looking back at its seven years of work, one can say that it was one of the central axes of contemporary art around which there was communication. We were lucky in that the director was the well-known avantgardist of his day – Jānis Borgs – a large and tolerant personality, who never failed to defend publicly the ideas and mission of contemporary art exceptionally well. He is credited with the profound words once said in a discussion in the press that, it won't be art that saves the world, but thinking will. It was only in the middle of 2000 that contemporary art in Latvia received official state support, unless we also count our first official participation in the Venice Biennale in 1999. In the summer of 2000 the Soros Center for Contemporary Arts–Riga became the Latvian Centre for Contemporary Art and, apart from the Soros Foundation–Latvia, it is also supported by the Latvian state and the Riga City Council⁹. Even though the new centre is a thorn in the eye for many, its foundation is nevertheless one of the great achievements of the 90s.

Returning to art itself and its previously mentioned reaction to ideology, I have to re-emphasise that political expressions are very rare. One of the most visible exceptions that should be mentioned is Ojārs Pētersons', as usual, ironically orange work of 2000, "Only Orange" in

apļa uz zila fona! – vienā pusē ir rakstīts “Tikai jums”, bet otrā pusē – “Tikai citiem”.

Kā jau minēju, politikas kritikas vietā uz latviešu mākslas nelielās skatuves parādās komentāri par ideoloģijām un tās pastipriņošajām mediju stratēģijām. 1996. gadā Valsts Mākslas muzejā skatītāji piedzīvoja spožu Kristapa Ģelža izstādi ar nosaukumu *Virtuale*. Tās tēlainība stāstīja par realitātes zudumu un simulāciju kārdinošo varu.

Jaunā māksliniece Līga Marcinkeviča ir viens no savdabīgajiem izņēmumiem mūsu jaunās mākslas kopainā, jo viņa nekautrējas uzdot skarbus jautājumus par uzskatu un aizspriedumu veidošanos. Jaunais medijs – digitālais video – ar savu ekspresīvo potenciālu spēj reljefāk pastiprināt mākslas darbu dokumentālās sagataves. Sava inteligenta kritika viņas darbos pienākas medijos kultivētajam varoņu tēlam. 1999. gadā veidojot filmiņu “2 in 1. Lietas, kuras cilvēki nevēlas



Monika Pormale un Gints Gabrāns. *Rīgas iepazīšanās birojs*. 2000, fotogrāfijas. Izstāde *Baltic Security!*. Ārlandas lidosta, Stokholma.

Monika Pormale and Gints Gabrāns. *Rīga Dating Agency*. 2000, photographs. Exhibition *Baltic Security!*. The Årlanda Airport, Stockholm.



Kristaps Ģelzis. *Kļūda*.
1996, samts, metāla karkass,
200 x 300 x 35 cm.

Personālizstāde *Virtuale*.
Valsts Mākslas muzejs, Rīga.

Kristaps Ģelzis. *Error*.
1996, velvet, metal frame,
200 x 300 x 35 cm.

Solo exhibition *Virtuale*,
State Museum of Art, Riga.

the Stockholm airport exhibition "Baltic Security!". I think it is clear to everyone why, on one side of his orange control post – and not in a blue circle with yellow stars! – there is written "Only for You", but on the other side – "Only for Them".

As I said, instead of a political critique, what we saw coming onto the modest stage of Latvian art were commentaries about ideologies and the media strategies that enforced them. In 1996 visitors to the State Museum of Art were treated to *Virtuale*, an excellent exhibition by Kristaps Ģelzis. Its imagery told of the loss of reality and the tempting power of simulation.

The young artist Līga Marcinkeviča is one of the most original exceptions in the overall picture of our new art because she is not afraid

redzēt” viņa trīs reālistiski skaudrus sižetus – lopkautuvi, piņņainu meitenes seju un vecenītes seju – papildina ar skaņu, kas aizgūta no populāriem seriāliem.

Kāpināta reklāmas stratēģijas un estētikas izmantošana, lietojot jaunus medijus, notikusi daudzkārt, tas tiešām ir īpašais 90. gadu fenomens Latvijā. Uzskatāmības dēļ vērts minēt vairākus darbus. Mākslinieku duets Gints Gabrāns un Monika Pormale nodibināja reālu iepazīšanās biroju un lika sludinājumus presē, aicinot cilvēkus pieteikties uz fotogrāfēšanās seansu. Iepazīšanās birojs funkcionēja kā starpnieks starp Latvijas cilvēkiem, kuri nopietnos nolūkos vēlējās iepazīties ar ārzemniekiem, un potenciāliem respondentiem. Rezultāts ir pārsteidzoši izteiksmīgu fotoportretu galerija. Tā ne tikai ilustrē noteiktus komunikācijas mehānismus, bet arī atspoguļo sabiedrības daļas vīzijas par labāku dzīvi.

Sociālkritiskā skatījuma ietvaros noteikti pieminama mākslinieku grupas “F5” (*Famous 5*) slaidluga *Bloody TV*, kas tika reāli translēta komerctelevizijas kanālā LNT 2000. gadā mākslas biroja *Open* projekta ietvaros, kura kurators bija Kaspars Vanags.

Es personīgi visa 2000. gada garumā ar interesi sekoju projektam KANT žurnālā “Rīgas Laiks”, ko daudzi uzskata par izglītojošu vai pat



F5/ Mārtiņš Ratniks, leva

Rubeze, Ervīns Broks.

Bloody TV. 2000. Slaidluga/
Slideshow.

of asking tough questions relating to the formation of opinions and prejudice. The new medium of digital video, with its expressive potential, can strengthen the documentary basis of a work of art in greater relief. The intelligent critique in her work approaches the hero image as cultivated in the media. For her 1999 film "2 in 1. The Things People do not Want to See", Marcinkeviča used three realistic and grim subjects – a slaughterhouse, the acned face of a young girl and the face of an old woman. To these she added sound borrowed from popular soap operas. Use has often been made of the heightened strategy and aesthetics of advertising and it really is a particular phenomenon of the 90s in Latvia. For the record it is worth mentioning several works. The art duo of Gints Gabrāns and Monika Pormale founded a real dating agency and advertised in the press, inviting people to have their photos taken. The introduction bureau functioned as an intermediary between people from Latvia who wanted to meet foreigners for serious purposes, and potential respondents. The result was a surprisingly expressive gallery of photo portraits. It illustrates not only certain communications mechanisms but also reflects the visions of a better life held by a section of society.

From a social critical aspect, the digital project – slideshow "Bloody TV" – by the "F5" ("Famous 5") group must also be mentioned. This was broadcast on the independent television channel LNT in 2000 as part of the art bureau "open" project curated by Kaspars Vanags.

Throughout 2000, I made a point of following the KANT project in the magazine *Rīgas Laiks* (Riga Times). Many regard this magazine as educational, intellectual even, but I think it is meant for quite a wide audience. Every month a full page would have a picture and a quotation from Kant. There was considerable public reaction to the image of three tampons whose arrangement of colours reminded one of the colours of the Latvian flag. The quote from Kant went as follows: "Patriotic can be

intelektuālu, tomēr, manuprāt, šis žurnāls domāts samērā plašam lasītāju lokam. Vienas lappuses platībā ikreiz bija redzama bilde un citāts no Kanta tekstiem. Visai plašu rezonansi radija attēls ar trim sievietēm tamponiem, kuru krāsu kārtojums atgādināja Latvijas valsts karoga krāsas. Kanta citāts bija šāds: "Par patriotisku saucams tāds domāšanas veids, kad ikviens valstī (ieskaitot tās vadītāju) uzlūko kopību kā mātes klēpi un savu valsti kā dzimto augsni." KANT projektu veidoja trīs filozofiju studējuši jauni cilvēki – Kaspars Rolšteins, Jurgis Liepnieks un Ilmārs Šlāpins –, kuri tagad darbojas sabiedrisko attiecību jomā, taču bijuši un ir saistīti ar radošu darbu – žurnālistiku, mūziku un citām lietām. Projekts centās parādīt, ka robežu jautājums ir tikai uztveres jautājums. Robežas starp intelektuālu produktu, par kādu tiek uzskatīti Kanta teksti, un mazintelektuālu produktu, kāds ir reklāma, īsti nedarbojas tādā ziņā, ka nevar pierādīt viena vai otra lielāku jēdzīgumu. Atminēsimies Prustu, kurš teica, ka reizēm no ziepju reklāmas var iegūt vairāk pašam nepieciešamas jēgas nekā no Paskāla tekstiem. KANT projekts ir intelektuāls uzbrukums, provokācija. **90. gadu beigās populāra kļūst apzināta kontekstu sajaukšana, nesaderīgi konteksti tiek samēroti, un veidojas jauna jēga. Vienas jomas instrumentāriji tiek piemēroti citai jomai, piemēram, ekonomika tiek pētīta ar gramatikas līdzekļiem vai spēļu teorijas instrumentārijs tiek pielietots daudzās nozarēs. KANT ir multimedāls projekts ar noteiktiem mērķiem – izpētīt, kas notiek, kad tipiskām reklāmas bildēm uzliek virsū reklāmai pilnīgi netradicionālu, proti, Kanta tekstu.**

Arvien biežāk ideoloģijas kritikas vietā intelektuālas spēles "baro" asprātīgu uztveres pētniecību, rodas savveida estetizēti minilaboratoriju modeļi. Mākslinieks Ēriks Božis ir viens no mūsu redzamākajiem komunikācijas un uztveres "laborantiem". Viens no viņa pēdējiem projektiem tapis 2000. gada decembrī izstādei *Baltic Security!*

called that way of thinking, when everyone in the state (including its leader), regards community as his mother's lap and his country as his native soil." The KANT project was run by three young people who had studied philosophy – Kaspars Rolšteins, Jurgis Liepnieks and Ilmārs Šlāpins. Although they all now work in public relations, they have been and still are tied to creative work – journalism, music and other things. The project aimed to demonstrate that the question of boundaries is only a question of perception. The boundaries between an intellectual product – the writings of Kant – and a low intellectual product – an advertisement – don't really work in the sense that one can't prove which has the greater meaning. Let us remember Proust, who said that you can gain more meaning from an advertisement for soap than from Pascale's texts. The KANT project is an intellectual attack, a provocation. **At the end of the 90s conscious mixing of contexts became popular. Incompatible contexts were compared to produce a new meaning. The toolset for one field was applied to a different one.** For example, economics was researched using the tools of grammar and the tools of game theory were used in many other fields. KANT is a multi media project with definite aims – to examine what happens when advertising images are overlaid with something completely untraditional for



Ēriks Božis. *Encycling*. 2000, instalācija: putnu būriši uz bagāžas lentes. Izstāde *Baltic Security!*. Ārlandas lidosta, Stokholma.

Ēriks Božis. *Encycling*. 2000, installation: bird cages on baggage conveyor. Exhibition *Baltic Security!*. The Årlanda Airport, Stockholm.

Ārlandas lidostā. Tas rāda nemitīgi riņķojošu atvērtu putnu būrīti uz bagāžas saņemšanas lentes.

Trešais sabiedriski būtiskais iemesls, kas burtiski uzspridzināja “no iekšpuses” vietēji populāros mākslas darba definējumus, daļēji tika ieskicēts jau iepriekš. **Tā ir tehnoloģiju ļoti strauja ienākšana un pašu tehnoloģiju tapšana par mākslas darba vai vienkārši kultūras darba tēmu.** Procesualitāte, notikums laikā bez īpaša rezultāta un īpašām beigām un nekomerciāla komunikācija kā pašmērķis daudzviet aizstājis mākslas darbu kā darbu. Cits svarīgs sabiedrisks faktors ir pietiekami plašais šādu stratēģiju akcepts sfērās, kas nav tieši saistītas ar laikmetīgo mākslu. Multimedāli pasākumi tai auditorijas daļai, kura savu ikdienu vairs nevar iedomāties bez jaunajām tehnoloģijām – un tā Latvijā jau ir pietiekami liela –, paradoksālā veidā saistās ar “reālo dzīvi”, taču tas jau ir stilistikas jautājums, kas neattiecas uz šī raksta tēmu. Jaunatnes subkultūras, reivs, dažādas “pārtijas” – tā ir vide, kurā manifestējas jaunā procesualitāte.

Starptautiski pazīstama ir jauno mediju darboņu šūniņa *E-lab*, it īpaši nekomerciālā interneta radio jomā. Tā nesen apvienojās ar vairākām citām, pārsvarā alternatīvām grupām un centriem un 2000. gada beigās pārtapa par jauno mediju centru RIXC.

Ceturtais būtiskais sabiedriskais faktors, kas noteicis tagadējās mākslas kopainas laikmetīgos akcentus, saistāms ar vēlmi informāciju selektēt. Atlases mērķis ir jautājumu vai apgalvojumu veidošana par personīgo un kolektīvo identitāti. **Tā ir atbildes reakcija uz globalizāciju, un vienlaicīgi tās ir vilšanās sekas, un šajā vilšanās momentā ietilpst arī nesamierināšanās ar tiem modeļiem, kurus piedāvā pašreizējā sabiedrības attīstības virzība un atbildīgie cilvēki.**

Šajā mākslas laboratorijā tiek pētīta vai tikai piesaukta etniskā, ķermeniskā, seksuālā, subkultūras un cita identitāte. 1997. gadā Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga gadskārtējās izstādes “Opera”



Līga Marcinkeviča. Kadri no videofilmas *2 in 1*. 1999.

VHS, 5 min.

Līga Marcinkeviča. Stills from the videofilm *"2 in 1"*. 1999.

VHS, 5 min.



advertising, in this case quotes from Kant.

It is becoming increasingly common for the critique of ideology to be substituted by intellectual games "feeding" witty research into perception producing original models of aestheticised mini-laboratories. Ēriks Božis is one of our most outstanding communications and perception "laboratory assistants". One of his most recent projects was for the "Baltic Security!" exhibition in Årlanda. This shows an open bird cage going round and round forever on a baggage conveyor and it is called "Encycling".

The third essential reason for the literal explosion "from within" of

centrā bija alternatīvā, muzikāli minimālistiskā opera *Rolstein on the Beach*, ko sacerēja raksta sākumā citētais avangarda patriarhs Hardijs Ledīņš un viens no KANT projekta autoriem Kaspars Rolšteins. Viena no šīs operas tēmām bija lokālā un globālā attiecības, un kādu brīdi uz skatuves atradās autentiska folkloras kopa, ko Latvijā pazīst kā "Suitu sievas". Un, lai izvairītos no turpmākā dziļdomīgā un pārlieku nopietnā komentāra, es vēlētos pieminēt, ka ilgāku laiku uz skatuves atradās lietuviešu meitene Aurēlija Anužīte, kuras loma bija libiešu meitene.

Īpašais latviskums bija Jāņa Mitrēvica darba "Speķis visai valstij" tēma izstādes "Valsts" ietvaros 1994. gadā; bet kopā ar mākslas teorētiķi Ivaru Runkovski viņš tajā pašā gadā Valsts Mākslas muzejā veidoja izstādi ar nosaukumu "Jānis Mitrēvics izstāda Vilhelmu Purviti." Ivars Runkovskis". Nezinātājiem jāpaskaidro, ka profesors Vilhelms Purvītis bija ne tikai tā saucamās latviskās ainavu glezniecības pamatlicējs, bet vesela 20. gadsimta pirmās puses mākslas institūcija – akadēmijas rektors un muzeja direktors. Savukārt mākslinieks Ilmārs Blumbergs nesen izstādīja lielu savu darbu ciklu ar nosaukumu "Logi/Windows", kas bija savveida dienasgrāmata gleznās. Mākslinieka darbu nosacīto fonu veidoja tāda kā zaļganpelēka tapešu siena, bet logus viņš pavēra gan uz savu bērnību Sibīrijā, gan uz armijas gadiem, gan uz savas daiļrades būtiskām pieturvietām.

Ar nožēlu jāteic, ka projekti ar feministisku ievirzi Latvijā notiek ārkārtīgi reti. Te es gribētu minēt jauno gleznotāju Kristiānu Dimiteri, kuras gleznas nosacīti un intuitīvi iekļaujas šādā sociālkritiskā, ar feministiskiem motīviem saistītā paradigmā.

Kā pēdējo šeit (bet ne vispār) es gribētu minēt jaunatgūto publisko telpu. Tikai 90. gadi beidzot izrāva cilvēkus no desmitiem gadus ilgās piespiedu privātās dzīves tirānijas, jo publiskas diskusijas un oriģināli privāti žesti publiskā telpā pirms 90. gadiem bija liels retums. Protams,

the locally popular definitions of art has already been partly outlined above. **This is the very rapid introduction of technology and the technology itself becoming a work of art or simply a theme of cultural work.** Processuality, the event in time without a particular result or ending, and non-commercial communication for its own sake has often replaced the work of art as a work. Another important social factor is the adequately broad acceptability of these strategies in fields not directly related to contemporary art. For that section of the audience whose everyday life can no longer be imagined without the new technologies, and in Latvia this is large enough, multimedia events are, paradoxically, associated with "real life". This, however, is a question of stylistics and does not fall into the terms of reference of this paper. Youth sub-cultures, raves and various parties form the environment where the new processuality manifests itself.

The new media cell of workers *E-lab* is known internationally, especially in the sphere of non-commercial Internet radio. It recently joined with other, mainly alternative groups and centres, and at the end of 2000 became the New Media Centre RIXC. A no less important innovative institution of the 90s is the artist Ojārs Pētersons. He is the real founder and leader of the Department of Visual Communication at the Latvian Academy of Art. It is precisely the graduates of this department that use and develop themes in the new media.

The fourth essential social factor that has determined the contemporary accents of current art in general is related to the **desire to select information.** The aim of this selection is to form questions or claims into a personal or collective identity. **This is a reaction to globalisation and at the same time it is the consequence of disillusionment, and this moment of disillusionment also encompasses dissatisfaction with those models currently offered by the direction of society's development and those responsible for it.**



Projekta *Transit Zero* norise
Liepājas Karostā 2000. gadā.
The project *Transit Zero* at
Liepāja Karosta, 2000.



Multimediju mākslinieks
Kaspars Rolšteins Liepājas
Karostas projekta
Transit Zero telpās.
Multimedia artist
Kaspars Rolšteins in the
exhibition space of the
project *Transit Zero* at Liepāja
Karosta.

arī agrāk notika pavasara Mākslas dienas, taču laikmetīgā māksla sabiedriskajā vidē ļoti reti kļuva par forumu diskusijām, kuras centrējās ap pašai publiskajai telpai piemītošo problemātiku. To tematizēt aizsāka 90. gadu lielie un mazāk lieli projekti Rīgas un citu pilsētu vidē. 90. gadi beidzot ir piedzīvojuši programmatiskus tā saucamos komunālos mākslas projektus, kuros tiek iesaistīti apkārtējie iedzīvotāji. 2000. gada vasarā notika projekts *Transit Zero* Liepājas Karostā, kura ir pārsvarā bijušo carisko un padomju militāro graustu

Ethnic, bodily, sexual, subculture and other identities are examined or only touched upon in this art laboratory. During the 1997 annual SCCA-Riga exhibition "Opera", the central work was the alternative, musically minimalist opera "Rolstein on the Beach". This was composed by the aforementioned patriarch of avant-garde Hardijs Lediņš and one of the KANT project authors, Kaspars Rolšteins. One of the themes of this opera was local and global relationships. At one moment on stage there was an authentic folk ensemble known in Latvia as the "Wives of Suita". And to avoid being bogged down in profound and serious commentary, I should also mention that for a considerably longer time on stage there was a Lithuanian girl, Aurēlija Anužīte, who played the part of a Liv girl.

Jānis Mitrēvics work "Bacon for the Whole State" in the 1994 exhibition "State" had a particularly Latvian flavour. In the same year though, together with art theorist Ivars Runkovskis, he had an exhibition in the State Museum of Art titled "Jānis Mitrēvics Exhibits Vilhelms Purvītis." Ivars Runkovskis". Just to explain, Purvītis is not only regarded as the founder of the Latvian landscape painting, but for the whole first half of the 20th century he was the rector of the Academy and director of the same museum. Then there is Ilmārs Blumbergs who recently exhibited a large series of works "Logi/Windows" that was, in its way, a diary in paintings. The background of the works was formed by a kind of greenish grey wallpaper wall, but he opened the windows both on to his childhood in Siberia and his years in the army, as well as on to the essential reference points in his creative work.

Regretfully, projects with a feminist angle in Latvia are extremely rare. One exception is the young painter Kristiāna Dimitere whose paintings definitely and intuitively fall into this type of paradigm that is related to socially critical or feministic motifs.

Last but not least, I would like to mention **the newly reclaimed**



Barbara Gaile. *Veiksmes ģeometrija... un pēkšņi iestājas nakts*. 1996, vides māksla, Pedvāle.

Barbara Gaile. *Geometry of Success... and Night Fell Suddenly*. 1996, environment, Pedvāle.

rajons un pašreiz sociāli ļoti neintegrētu cilvēku koncentrācijas vieta. Projekts paradīja, ka arī laikmetīgā māksla var būt spēcīgs komunikācijas līdzeklis. Ar šādu optimistisku noti vēlētos beigt, kaut gan stāstījumu varētu turpināt vēl ilgi.

¹ Demakova, H. Iedvesmas pieturvietas // Oļegs Tillbergs. Konjunktūra [Katalogs].– Kiel: Stadtgalerie am Sophienhof, 1994.– 44. lpp.

² Paradoksāli, taču 1993. gadā par Latvijas laikmetīgajiem māksliniekiem rakstīju kā par “robežpārkāpējiem” (izstādes “Zoom faktors” kataloga ievadā). Arī šī sprieduma maiņa ir savveida 90. gadu pazīme. Toreiz gan vairāk rakstīju, paturot prātā tēzi par mūsu “integrēto instalāciju” un par robežu šķērsošanu starp dažādiem mākslas medijiem, nevis par robežu izzušanu starp mākslu un dzīvi.

³ Bankovskis, P., Lediņš, H. Ne acīm redzams, ne acīmredzams // Kentauris XXI.– 1992.– Nr. 2.– 107. lpp.

⁴ Turpat.– 104. lpp.

⁵ Turpat.– 106. lpp.

⁶ Igaunijas, Latvijas un Lietuvas laikmetīgās mākslas izstāde *Forma*

public space. It was only the 90s that finally pulled people out of the decades of the forced tyranny of private life. Public discussion and original private gestures prior to the 90s were a great rarity. Of course there had been the spring Days of Art, but contemporary art in the social environment very rarely became a forum for discussion that were centred around the problems associated with public space itself. In the 90s the subject began to be developed in larger and smaller projects in the Riga and other city environments. The 90s finally saw structured, the so-called community art projects that involved the local residents. The summer of 2000 saw the project "Transit Zero" in the former Tsarist and then Soviet naval base of Karosta in Liepāja. This is largely a very run down area and currently a place where the socially unintegrated tend to concentrate. The project demonstrated that contemporary art can also be a powerful means of communication. And on this optimistic note I would like to end today's story, which I could continue for hours.

¹*Demakova, H. Sources of Inspiration // Oļegs Tillbergs. Conjunction [Catalogue].– Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof, 1994.– P. 44.*

²Paradoxically, in 1993 I wrote about Latvia's contemporary artists as "border trespassers" (in the introduction of the "Zoom Factor" exhibition catalogue). This change in point of view is also in its way a sign of the 90s. At that time though, I was writing with the idea of our "integrated installation" in mind and about crossing borders between various artistic media, and not about the disappearance of the borders between art and life.

³*Bankovskis, P., Lediņš, H. Ne acīm redzams, ne acīmredzams // Kentauris XXI.– Rīga, 1992. Nr. 2.– P. 107.*

⁴*Ibid.– P. 104.*

⁵*Ibid – P. 106.*

⁶*Forma Anthropologica* was an exhibition of the contemporary art of

Anthropologica notika Tallinas Kunsthallē, kas tolaik bija Igaunijas Mākslinieku savienības centrālā izstāžu zāle, tās galerijā un galerijā *Luum*. No Latvijas piedalījās Juris Boiko, Indulis Gailāns, Ausma Neretniece, Juris Putrāms, Oļegs Tillbergs, Ojārs Pētersons.

⁷ Izstādi *Baltic Security!* atklāja 2000. gada 12. decembrī Stokholmā, Ārlandas lidostā, klātesot Baltijas valstu ministru prezidentiem. Tajā piedalījās 13 mākslinieki un mākslinieku grupas: Aigars Bikše, Ēriks Božis, Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Kristaps Ģelzis, Hardijs Lediņš, Ojārs Pētersons, Monika Pormale, Kaspars Rolšteins, Ieva Rubeze; Inese Josinga un Jiri Ojavers (Igaunija); Egle Rakauskaite un Mindaugs Navaks (Lietuva); Fēlikss Herngrēns (Zviedrija). Izstādi organizēja zviedru mākslas menedžmenta vienība *Artspace* (Tomasa Ādlerkreica vadībā) kopā ar Latvijas Laikmetīgās mākslas centru un Helēnu Demakovu, kura bija projekta mākslinieciskā vadītāja.

⁸ *Rudzāte, D.* Ilūzijas, ironija. [Intervija ar Ojāru Pētersonu] // *Atmoda Atpūtai*, 1991.– 27. marts.

⁹ 2001. gada martā Rīgas Domē pie varas nākot sociāldemokrātu un proKrievijas politisko spēku kopējai koalīcijai, finansējums Latvijas Laikmetīgās mākslas centram tika atteikts. Kultūras komitejas vadītājs – Dainis Īvāns.

Estonia, Latvia and Lithuania. It took place in Tallinn's Kunstahalle, (then the central exhibition hall of the Estonian Artists' Union), in its gallery and in the "Luum" gallery. Participants from Latvia: Juris Boiko, Indulis Gailāns, Ausma Neretniece, Juris Putrāms, Oļegs Tillbergs, Ojārs Pētersons.

⁷The "Baltic Security!" exhibition was opened on 12th December 2000 in the space of Stockholm's Årlanda Airport. The opening was attended by the prime ministers of all three Baltic states. Participating were 13 artists and artist groups: Aigars Bikše, Ēriks Božis, Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Kristaps Ģelzis, Hardijs Lediņš, Ojārs Pētersons, Monika Pormale, Karpars Rolšteins and Ieva Rubeze (Latvia); Inessa Josing and Jūri Ojaver (Estonia); Egle Rakauskaite and Mindaugas Navakas (Lithuania); Felix Herngren (Sweden). The exhibition was organised by the local Swedish arts management unit "Artspace" (lead by Thomas Adlercreutz), together with the Latvian Centre for Contemporary Art and Helēna Demakova who was also the artistic director.

⁸*Rudzāte, D. Ilūzijas, ironija...* (Ojārs Pētersons. Galerija "Kolonna") // *Atmoda Atpūtai*, 1991.– March 27. *Zapadniks* – Russian slang for westerners.

⁹When in March 2001 the coalition of social democrats and pro-Russia political powers won the Riga City Council elections the financing of the Latvian Centre for Contemporary Art was rejected. The chairman of the Culture Committee is Dainis Īvāns.

Personas

- Ābols, Ojārs 218, 254, 256
Abramoviča, Marina 326
Ādlerkreics, Tomass 426
Alainis, Kārlis 196, 202
Albertiņa, Daina 294
Albertiņš, Rūsiņš 294
Alksnis, Arvids 388
Alksnis, Imants 274
Altvegs, Jurgs 140
Ancāne, Baņuta 106
Annuss, Augusts 206
Anužīte, Aurēlija 420
Apine, Ināra 294
Apinis, Jānis 294
Arbusa, Diāna 28
Ārente, Hanna 394
Ārgale, Anda 231
Ārgalis, Māris 106, 230, 231, 254
Āriņš, Leonīds 204, 214, 216, 234, 254, 256
Artemidors 128
Artums, Ansis 210
Atvare, Milda 22
Augstkalna, Maija 14
Auza, Lidija 218
Auziņa, Ieva 390
Avotiņš, Viktors 14, 90, 182, 202
Balčus, Arnis 270
Bankovskis, Pēteris 14, 92, 294, 338, 350, 402, 424
Barons, Krišjānis 270
Barts, Rolands 276
Batarevskis, Oļegs 268
Baumanis, Kārlis 290
Baušķenieks, Auseklis 256
Baušķenieks, Ingus 40
Bednarskis, Kšištofs 288, 290
Beļcova, Aleksandra 208
Bendiks, Mārcis 32, 34
Benjamins, Valters 186
Berelis, Guntis 12
Berg, K. 140
Bergmanis, Andris 278
Bergs, Valdis 138
Berjockins, Viktors 114
Bērze, Jānis 202
Bērziņš, Boriss 220, 234, 254
Bērziņš, Gints 378
Bērziņš, Uldis 120, 124, 138
Bikše, Aigars 318, 426
Bikše, Z. 272
Binde, Gunārs 42
Binsvangers, Ludvigs 138
Bimbaums, Daniels 350
Bjerka, Maija Eilina 58, 61, 62
Blumbergs, Ilmārs 94–114, 228, 254, 256, 366, 420
Blunavs, Gatis 196, 200, 202
Boiko, Iveta 18, 323
Boiko, Juris 40, 240, 256, 322, 364, 366, 372, 400, 406, 410, 426
Boiss, Jozefs 68, 84, 90, 170, 334
Boltanskis, Kristians 280, 286, 288
Boņjē, Martina 92
Borgs, Jānis 14, 106, 114, 228, 230, 256, 296, 410
Boterbuša, Vera 92
Božis Ēriks 196, 202, 252, 254, 297, 378, 416, 417, 426
Braks, Džordžs 234
Brēkers, Arno 280
Breže, Andris 49, 50, 64–68, 69, 92, 106, 114, 202, 246, 248, 256, 304, 366, 380, 408
Brežņevs, Leonīds 44, 230
Briedis, Leons 404
Briedis, Uldis 360
Brīvzemnieks, Fricis 290
Broks, Bazons 184, 202
Broks, Ervīns 414
Bulatovs, Ēriks 74
Bule, Agnese 371, 380
Buls, Jānis 18
Bute, Artis 384
Celms, Valdis 230, 231
Čaks, Aleksandrs 108

Index

- Ābols, Ojārs 219, 255, 257
Abramovič, Marina 327
Adlercreutz, Thomas 427
Alainis, Kārlis 197, 203
Albertiņa, Daina 295
Albertiņš, Rūsiņš 295
Alksnis, Arvīds 389
Alksnis, Imants 275
Altwegg, Jürg 141
Ancāne, Baņuta 109
Annuss, Augusts 207
Anužīte, Aurēlija 423
Apine, Ināra 295
Apinis, Jānis 295
Arbus, Diane 29
Arendt, Hanna 395
Ārgale, Anda 231
Ārgalis, Māris 109, 230, 231, 233, 255
Āriņš, Leonīds 205, 214, 217, 235, 255, 257
Arthemidoros 127, 129
Artums, Ansis 213
Atvare, Milda 22
Augstkalna, Maija 17
Auza, Lidija 219
Auziņa, Ieva 391
Avotiņš, Viktors 17, 91, 185, 203
Balčus, Arnis 271
Bankovskis, Pēteris 17, 93, 295, 339, 351, 403, 425
Barons, Krišjānis 271
Barthes, Roland 277
Batarevskis, Oļegs 269
Baumanis, Kārlis 291
Baušķenieks, Auseklis 257
Baušķenieks, Ingus 41
Bednarski, Krzystof 289
Beļcova, Aleksandra 207
Bendīks, Mārcis 35
Benjamin, Walter 187
Berelis, Guntis 13
Berg, K. 141
Bergmanis, Andris 279
Bergs, Valdis 139
Berjockins, Viktors 115
Bērze, Jānis 203
Bērziņš, Boriss 220, 235, 237, 255
Bērziņš, Gints 378
Bērziņš, Uldis 119, 123, 141
Beugnet, Martine 93
Beuys, Joseph 69, 81, 91, 171, 335
Bikše, Aigars 318, 319, 427
Bikše, Z. 273
Binde, Gunārs 43
Binswanger, Ludwig 141
Birnbäum, Daniel 349
Bjerk, May Elin 58, 61, 63
Blumbergs, Ilmārs 95–115, 229, 255, 257, 367, 423
Blunavs, Gatis 197, 200, 203
Boiko, Iveta 19, 323
Boiko, Juris 41, 241, 257, 322, 365, 367, 373, 400, 407, 411, 427
Boltanski, Christian 281, 286, 287
Borgs, Jānis 17, 107, 115, 229, 231, 257, 296, 411
Botterbusch, Vera 93
Božis Ēriks 197, 203, 251, 255, 297, 377, 417, 419, 427
Braque, Georges 235
Breker, Arno 281
Breže, Andris 49, 51, 65–69, 93, 107, 115, 203, 243, 245, 257, 305, 367, 379, 409
Brežņevs, Leonīds 45, 233
Briedis, Leons 405
Briedis, Uldis 361
Brīvēznieks, Fricis 291
Brock, Bazon 187, 203
Broks, Ervīns 414

- Čakste, Jānis 290
 Čehovs, Antons 108
 Čilida, Eduardo 280
 Čurļonis, Mikalojus Konsantīns
 134, 140
 Dalī, Salvadors 106
 Daliņš, Jānis 290
 d'Arka, Žanna 108
 Delle, Biruta 106, 222, 256
 Demakova, Helēna 50, 60, 62,
 120, 202, 251, 254, 323, 350, 390,
 424, 426
 Dimenšteins, Jānis 268
 Dimitere, Kristiāna 387, 388, 420
 Dimiters, Juris 106
 Dišāns, Marsels 90, 360, 380, 402
 Dostojevskis, Fjodors 74
 Dzenītis, Oļģerts 272
 Einšteins, Alberts 342
 Eiziņa, Maija 128
 Ekmane, Stīna 54, 62
 Eko, Umberto 260, 282, 294
 Eilers, Tomass 125, 280, 281, 324
 Ēlerte, Sarmīte 14
 Eliade, Mirča 114
 Eppers, Ansis 272
 Ernsts, Makss 106
 Everte, Aivija 18
 Feldbergs, Ojārs 178, 228, 270, 292
 Fišers, Miķelis 312, 314, 324, 426
 Freids, Sigismunds 124, 126, 128,
 138
 Fridbergs, Andris 202
 Fridrihs, Kaspars Dāvids 136
 Fridrihsons, Kurts 210, 224
 Fuko, Mišels 58, 62, 126, 128, 130,
 292, 298
 Gabrāns, Gints 252, 302, 308, 309,
 310, 312, 320, 402, 412, 414, 426
 Gailāns, Indulis 352, 364, 426
 Gaile (Muižniece), Barbara 252,
 352, 424
 Gallens-Kallela, Akseli 134
 Gercs, Johens 280
 Girčis, Darjus 60, 61, 62
 Glāss, Filips 342
 Godiņš, Guntars 14
 Goija, Fransisko 130
 Gombrihs, Ernsts 354, 380, 384,
 388
 Gorkijs, Maksims 208
 Gors, Als 56, 62
 Grants, Andrejs 20, 24, 28, 30, 36,
 38, 358
 Grinbergs, Andris 256, 362
 Gropiuss, Valters 90
 Grosa, Silvija 16
 Gržiniča, Marina 344, 345, 350
 Gutovs, Dmitrijs 185, 202
 Gulbis, Aivars 280, 292
 Gulbis, Kristaps 178, 292
 Gurēvičs, Mihails 90
 Ģelzis, Kristaps 60, 136, 178, 246,
 248, 254, 256, 270, 297, 364, 366,
 390, 392, 393, 412, 413, 426
 Hānbergs, Ēriks 268
 Helderlins, Fridrihs 58
 Hellers, Karstens 324
 Helme, Sirje 251, 398
 Hermanis, Alvis 368, 370
 Herngrēns, Fēlikss 426
 Hērsts, Deimjens 304
 Hēsiods 94, 103, 104, 110, 112
 Hļebņikovs, Veļimirs 58
 Homērs 124
 Horna, Rebeka 280
 Huts, Jans 60
 Ibsens, Henriks 102, 108
 Iltnerē, Ieva 125, 238, 242, 256,
 304, 352, 353
 Infantjevs, Boriss 264
 Ingelēvics, Vidvuds 30
 Īvāns, Dainis 264, 426
 Jakobi, Franss 57, 60, 62
 Jafē, Aniela 338, 350
 Jakušonoks, Vladimirs (Volodja)
 156
 Janaitis, Gunārs 360

- Bulatov, Eric 73
 Bule, Agnese 371, 379
 Buls, Jānis 19
 Bute, Artis 383
 Caravan, Dan 281
 Carné, Marcel 127
 Cartier-Bresson, Henri 23, 29
 Celms, Valdis 231
 Cézanne, Paul 205, 215
 Chambert, Christian 349
 Chehov, Anton 111
 Chilida, Eduardo 281
 Christensen, Jeannette 325
 Cornell, Peter 349
 Čaks, Aleksandrs 111
 Čakste, Jānis 291
 Čiurlionis, Mikalojus
 Konstantinas 135, 141
 d'Arc, Jeanne 111
 Dali, Salvador 107
 Daliņš, Jānis 291
 Delle, Biruta 109, 222, 223,
 257
 Demakova, Helēna 51, 60, 63,
 120, 203, 251, 255, 323, 351,
 391, 425, 427
 Dimenšteins, Jānis 269
 Dimitere, Kristiāna 387, 389,
 423
 Dimīters, Juris 107, 109
 Dostoyevsky, Fyodor 73
 Duchamp, Marcel 91, 363,
 379, 403
 Dzenītis, Oļģerts 273
 Eco, Umberto 261, 283, 295
 Eizin, Maya 128
 Ekman, Stina 54, 63
 Ēlerte, Sarmīte 15
 Eliade, Mircea 115
 Eller, Thomas 125, 280, 281,
 325
 Epnors, Ansis 273
 Ernst, Max 107
 Everte, Aivija 19
 Feldbergs, Ojārs 229, 271,
 293
 Fišers, Miķelis 313, 314, 315,
 325, 427
 Foucault, Michel 59, 63, 127,
 129, 141, 293, 299
 Freud, Sigmund 125, 127,
 129, 141
 Frīdbergs, Andris 203
 Fridrihsons, Kurts 213, 223
 Friedrich, Caspar David 139
 Gabrāns, Gints 251, 303, 309,
 310, 311, 313, 321, 403, 412,
 415, 427
 Gailāns, Indulis 352, 365, 427
 Gaile (Muižniece), Barbara
 253, 352, 424
 Gallen-Kallela, Akseli 135
 Gerz, Jochen 281
 Girčys, Darius 60, 61, 63
 Glass, Philip 345
 Godiņš, Guntars 17
 Gombrich, Ernst 355, 379,
 383, 389
 Gore, Al 57, 63
 Gorky, Maxim 207
 Goya, Francisco 131, 133
 Grants, Andrejs 23, 29, 31,
 36, 37, 39, 359
 Grīnbergs, Andris 257, 363
 Gropius, Walter 91
 Grosa, Silvija 17
 Gržinić, Marina 347, 351
 Gulbis, Aivars 283
 Gulbis, Kristaps 181, 293
 Gurēvičs, Mihails 91
 Gutov, Dmitry 185, 203
 Ģelzis, Kristaps 60, 137, 179,
 181, 243, 245, 255, 257, 271,
 297, 365, 367, 391, 392, 393,
 413, 427
 Hānbergs, Ēriks 269
 Helme, Sirje 251, 401
 Hermanis, Alvis 368, 369, 371

- Jančs, Ēriks 62
 Jaunarājs, Oļģerts 210
 Josinga, Inese 426
 Jungs, Karls Gustavs 122, 124, 138,
 338, 350
 Jurenaite, Raminta 251, 404
 Jurjāne, Ieva 323
 Juske, Ants 146, 396, 404
 Kabakovs, Ilja 74, 334
 Kafka, Francs 116
 Kainaizis, Vents 270
 Kairiņš, Viesturs 323
 Kajons, Gvido 18, 24, 28, 30, 32,
 33, 34, 38, 40, 42, 50, 114, 352,
 358, 388, 408
 Kalnačs, Andrejs 256
 Kalniņš, Alfrēds 292
 Kalniņš, Eduards 208
 Kalpiņa, Rūdite 14
 Kandinskis, Vasilijš 90
 Kants, Imanuels 104, 416
 Karavans, Dens 280
 Karnē, Marsels 126
 Kartjē-Bresons, Anri 24, 28
 Kaufmanis, Andrejs 112
 Kerbs, Dithards 30
 Keskila, Ando 62
 Kirovs, Sergejs 264
 Kiršteins, Aleksandrs 276
 Kivi, Jusi 61, 62, 324
 Kleins, Valts 18, 24, 26, 28, 30, 32,
 34, 36, 38, 42, 358, 388
 Kleins, Viljams 28
 Klucis, Gustavs 230, 231
 Kļaviņa, Antra 14
 Kļaviņš, Eduards 16, 322, 336, 350
 Kņazeva, Jeļena 62
 Kolvica, Kēte 282
 Komars, Vitālijs 74
 Konstants, Zigurds 16
 Kornells, Pīters 350
 Korņeckis, Mihails 358
 Kostņeckā, Marina 266
 Kreicbergs, Jānis 42
 Krese, Solvita 322, 390
 Krieviņš, Juris 40
 Krigers, Anderss 282
 Krisbergs, Valdis 406
 Kristensena, Žanete 324
 Krogzeme, Margarita 270
 Kūle, Maija 294
 Kurdjumovs, Sergejs 62
 Ūimele, Māra 322
 Labanovskis, Rišards 266
 Lācis, Vilis 280, 292
 Laganovskis, Leonards 46, 50, 256,
 297, 348, 362, 408
 Lancmane, Ieva 322
 Lancmanis, Imants 224, 225, 254,
 322
 Landsbergis, Vitauts 134, 140, 251
 Laodzi 54
 Lapins, Leonhards 48, 50, 324, 408
 Lapiņš, Artūrs 254
 Laurits, Pēters 114
 Lediņš, Hardijs 240, 252, 256, 340,
 342, 343, 346, 364, 372, 400, 402,
 420, 424, 426
 Lenrūts, Eliass 122
 Leruā-Gurāns, Andrē 114
 Lešinska, Ieva 138
 Liberts, Ludolfs 206
 Lice, Anda 268
 Lielā, Dace 256, 297
 Liepiņš, Aivars 30, 360
 Liepnieks, Jurgis 416
 Lina, Maija 282, 284
 Linda, Indžela 350
 Liotārs, Žans-Fransuā 80, 92, 134,
 140
 Liverjero Lavelli, Cecīlija 350
 Litikeinens, Oli 118, 136, 138
 Logina, Zenta 216, 218, 254
 Lotmans, Jurijs 120, 262, 294
 Ņeņins, Vladimirs Iljičs 192, 258,
 264, 268, 278, 288, 362
 Maca, Eba 324
 Mailite, Inese 256

- Hergren, Felix 427
 Hesiod 95, 103, 105, 110, 112
 Hirst, Damien 305
 Hoet, Jan 61
 Hölderlin, Friedrich 59
 Höller, Carsten 325
 Homer 123
 Horn, Rebecca 281
 Ibsen, Henrik 101, 111
 Iltner, Ieva 125, 239, 242,
 257, 305, 352, 353
 Infantev, Boris 265
 Ingelevics, Vid 33
 Īvāns, Dainis 265, 427
 Jacobi, Frans 57, 60, 63
 Jaffé, Aniela 341, 351
 Jakušonoks, Vladimirs
 (Volodja) 157
 Janaitis, Gunārs 361
 Jantsch, Erich 63
 Jaunarājs, Oļģerts 213
 Josing, Inessa 427
 Jung, Carl Gustav 121, 123,
 141, 341, 351
 Jurenaite, Raminta 251, 405
 Jurjāne, Ieva 323
 Juske, Ants 147, 399, 405
 Kabakov, Ilya 73, 335
 Kafka, Franz 117
 Kainaizis, Vents 271
 Kairišs, Viesturs 323
 Kajons, Guido 19, 23, 29, 31,
 32, 33, 35, 37, 39, 41, 51, 115,
 352, 359, 389, 409
 Kalnačs, Andrejs 257
 Kalniņš, Alfrēds 291
 Kalniņš, Eduards 207
 Kalpiņa, Rudīte 17
 Kandinsky, Vassily 91
 Kant, Immanuel 105, 415,
 417, 419
 Kaufmanis, Andrejs 113
 Kerb, Diethard 31
 Keskkūla, Ando 63
 Khlebnikov, Velemir 59
 Kirov, Sergei 265
 Kiršteins, Aleksandrs 279
 Kivi, Jussi 61, 63, 325
 Klein, William 29
 Kleins, Valts 19, 23, 26, 29,
 31, 35, 37, 39, 41, 359, 389
 Klucis, Gustavs 231
 Kļaviņa, Antra 17
 Kļaviņš, Eduards 17, 322, 339,
 351
 Knyazyeva, Elena 63
 Kollwitz, Käthe 283
 Komar, Vitaly 73
 Konstants, Zigurds 17
 Kornecky, Mikhail 359
 Kosteņeckā, Marina 265
 Kreicbergs, Jānis 43
 Krese, Solvita 322, 391
 Krieviņš, Juris 41
 Krisbergs, Valdis 407
 Krogzeme, Margarita 271
 Krüger, Anders 283
 Kūle, Maija 295
 Kurdyumov, Sergei 63
 Ķimele, Māra 322
 Labanovskis, Rišards 265
 Lācis, Vilis 283, 291
 Laganovskis, Leonards 46, 47,
 51, 257, 297, 348, 365, 409
 Lancmane, Ieva 322
 Lancmanis, Imants 223, 225,
 255, 322
 Landsbergis, Vytautas 135,
 141, 251
 Lao-tzu 55
 Lapin, Leonhard 48, 51, 325,
 409
 Lapiņš, Artūrs 255
 Laurits, Peter 115
 Lediņš, Hardijs 241, 253, 257,
 340, 343, 346, 364, 373, 401,
 403, 423, 425, 427

- Mailītis, Ivars 92, 256
 Makīvelijs, Tomass 190, 202
 Malarmē, Stefans 138
 Māliņa, Sarmīte 14, 186, 196, 202,
 246, 248, 254, 296
 Maļevičs, Kazimirs 90, 408
 Mamardašvili, Merabs 74, 90, 348,
 350
 Marcinkeviča, Līga 323, 372, 374,
 412, 419
 Markss, Kārlis 302
 Maršals, Kerijs Džeimss 338
 Mauriņš, Leonīds 106, 228
 Melamids, Aleksandrs 74
 Mellakauls, Andris 12, 323, 342
 Mencele 158
 Merķelis, Garlibs 290
 Mičels, V.J.T. 284, 294
 Mihailovskis, Vilhelms 32, 42
 Misiņa, Māra 14
 Mitrēvics, Jānis 188, 202, 352,
 364, 380, 420
 Molotovs, Vjačeslavs 408
 Mucenieks, Edgars 202
 Muhina, Vera 190, 284, 286
 Muižniece, Rūta 266
 Muzikants, Raimonds 272
 Napoleons 264
 Naumanis, Normunds 14, 323
 Navaks, Mindaugs 61, 62, 131, 426
 Nazeri, Šahrams 334
 Neiburga, Andra 14
 Neretniece, Ausma 38, 426
 Neruda, Pablo 58
 Nešata, Širina 334, 336, 338
 Niče, Fridrihs 96, 98
 Nikiforovs, Juris (Nikif) 38
 Nodieva, Aija 254
 Novāliss 130
 Ņikitina, Māra 16
 Ņūtons, Īzaks 222, 224
 Ojavers, Jiri 426
 Osmanis, Aleksis 256
 Pakalniņa, Laila 368, 370, 378
 Paskāls, Blēzs 416
 Pauļuks, Jānis 210, 212, 220
 Pele (Našimento, Edsons Arantes
 do) 258
 Peļše, Arvīds 264
 Peļše, Stella 378, 390
 Pēteris Pirmais 290
 Pētersone, Baiba 138
 Pētersons, Ojārs 16, 18, 62, 70–92,
 114, 178, 202, 246, 248, 254, 256,
 268, 304, 323, 366, 380, 390, 402,
 404, 406, 410, 426
 Pētersons, Pēteris 108
 Pīks, Rihards 251, 268
 Pinnis, Rūdolfs 210, 212, 220
 Poikāns, Ivars 256
 Polis, Miervaldis 64, 106, 226, 228,
 254, 256, 352, 388
 Polloks, Džeksons 210
 Pormale, Monika 297, 412, 414,
 426
 Preciosi, Donalds 388
 Prevērs, Žaks 126
 Prigožins, Ilja 62
 Prusts, Marsels 416
 Puranens, Jorma 120
 Purmale, Līga 227, 228
 Purvītis, Vilhelms 206, 420
 Pušpurs, Vladimirs 25
 Putniņš, Pauls 272
 Putrāms, Juris 92, 114, 202, 244,
 246, 256, 304, 352, 426
 Rainis, Jānis 102, 108, 293, 300,
 314
 Raiskuma, Ieva 176, 202
 Rakauskaite, Egle 426
 Ranka, Indulis 384
 Ratniks, Mārtiņš 376, 414
 Reinsbergs, Rafaels 202, 324
 Remmerts, Vello 353
 Rietuma, Dita 323
 Rikrīms, Ulrihs 280
 Rodēns, Ogists 190
 Rolands 192

- Lenin, Vladimir Ilyich 193, 259, 265, 269, 279, 289
 Leroi-Gourhan, André 115
 Lešinska, Ieva 141
 Liberts, Ludolfs 207
 Līce, Anda 267
 Lielā, Dace 257, 297
 Liepiņš, Aivars 31, 361
 Liepnieks, Jurgis 417
 Lin, Maya 282, 285
 Lind, Ingela 349
 Liveriero Lavelli, Cecilia 349
 Logina, Zenta 217, 219, 255
 Lönnrot, Elias 121
 Lotman, Yuri 119, 263, 295
 Lyotard, Jean-François 79, 93, 137, 141
 Lyytikäinen, Olli 118, 139
 Mailīte, Inese 257
 Mailītis, Ivars 93, 257
 Malevich, Kazimir 91, 409
 Māliņa, Sarmīte 17, 197, 203, 243, 245, 255, 296
 Mallarmé, Stephane 139
 Mamardashvili, Merab 73, 93, 349, 351
 Marcinkeviča, Līga 323, 373, 375, 413, 415, 419
 Marshall, Kerry James 341
 Marx, Karl 303
 Matz, Ebba 325
 Mauriņš, Leonīds 109, 229
 McEvilley, Thomas 191, 203
 Melamid, Alexander 73
 Mellakauls, Andris 13, 323
 Menzel 159
 Merkel, Garlieb 291
 Mihailovskis, Vilhelms 33, 43
 Misiņa, Māra 17
 Mitchell, V.J.T. 285, 295
 Mitrēvics, Jānis 188, 203, 353, 365, 379, 423
 Molotov, Vyacheslav 409
 Mucenieks, Edgars 203
 Muižniece, Rūta 267
 Mukhina, Vera 189, 285, 287
 Muzikants, Raimonds 273
 Napoleon 265
 Naumanis, Normunds 17, 323
 Navakas, Mindaugas 61, 63, 131, 427
 Nazeri, Shahram 337
 Neiburga, Andra 17
 Neretniece, Ausma 39, 427
 Neruda, Pablo 59
 Neshat, Shirin 337, 341
 Newton, Isaac 223
 Nietzsche, Friedrich 97, 99
 Nikiforovs, Juris (Nikifs) 39
 Nodieva, Aija 255
 Novalis 129
 Ņikitina, Māra 17, 19
 Ojaver, Jūri 427
 Osmanis, Aleksis 257
 Pakalniņa, Laila 369, 371, 378
 Pascale, Blaise 417
 Pauļuks, Jānis 213, 215, 221
 Pelé (Nascimento, Edson Arantes do) 259
 Pelše, Arvīds 265
 Pelše, Stella 377, 391
 Peter I 289
 Pētersone, Baiba 141
 Pētersons, Ojārs 16, 19, 63, 71–93, 115, 179, 203, 243, 245, 255, 257, 269, 305, 323, 367, 379, 391, 405, 407, 411, 421, 427
 Pētersons, Pēteris 109, 111
 Pīks, Rihards 251, 269
 Pinnis, Rūdolfs 211, 215, 221
 Poikāns, Ivars 257
 Polis, Miervaldis 65, 107, 226, 227, 255, 257, 353, 389
 Pollock, Jackson 213
 Pormale, Monika 297, 412, 415, 427
 Prévert, Jacques 127

- Rolofs, Ulfis 202
 Rolšteins, Kaspars 322, 323, 340,
 342, 343, 346, 416, 420, 422, 426
 Roša, Lea 278
 Rotenberga, Anda 251, 254
 Rotko, Marks 234
 Rozīte, Rūsiņš 106
 Rubeze, Ieva 300, 314, 374, 414,
 426
 Rudzāte, Daiga 18, 90, 92, 426
 Rudzītis, Meinhards 204
 Ruka, Inta 15, 16, 22, 24, 25, 28,
 38, 42, 322, 338, 350, 358
 Rumass, Roberts 183, 202
 Rūmī, Džalāletdīns 334
 Runkovskis, Ivars 90, 92, 296, 420
 Saharovs, Andrejs 316
 Sandkvista, Ģertrūde 350
 Sarava, Alpo 116
 Savisko, Mihails 14, 258
 Scēmans, Haralds 350
 Selindžers, Džeroms Deivids 38
 Senets, Ričards 282
 Sezans, Pols 204, 214
 Simbergs, Hugo 134
 Skulme, Oto 208, 209
 Slava, Laima 14
 Smildziņa, Dace 14
 Sokrats 100
 Solžeņicins, Aleksandrs 80
 Soross, Džordžs 194, 342
 Sparāns, Aigars 256
 Spāritis, Ojārs 266
 Spuris, Egons 32, 38
 Staļins, Josifs 208, 212, 258
 Starovejskis, Františeks 228
 Stavro, Andris 12
 Stikulis, Vilnis 272
 Stradiņš, Jānis 272, 384
 Straziņa, Ilze 320, 344, 384
 Stučka, Pēteris 264, 268
 Svemps, Leo 206, 214, 220, 254
 Šambērs, Kristiāns 350
 Šapiro, Meiers 354, 380, 382, 388
 Šekspīrs, Viljams 136, 138
 Šēnberga, Dace 256
 Šēnbergs, Georgs 216, 254
 Šķiezna, Daina 270
 Šlāpīns, Ilmārs 416
 Šmelkovs, Kirils 90, 256
 Šmīda, Aina 346
 Šmite, Rasa 376
 Šmits, Aurels 140
 Šmits, Raitis 376
 Šteiners, Džordžs 134
 Štengere, Izabella 62
 Štrāka, Barbara 102, 114
 Tabaka, Maija 106
 Tillberga, Karīna 144
 Tillbergs, Jānis Roberts 216
 Tillbergs, Oļegs 61, 62, 125,
 142–176, 178, 196, 202, 216, 248,
 254, 256, 304, 306, 316–319, 324,
 362, 390, 396, 404, 408, 410, 424,
 426
 Tillbergs, Romāns 144, 146
 Tīrons, Uldis 14, 350
 Toljs, Slavens 344
 Tolli, Barklajs de 290
 Tolpežņikovs, Vilens 266
 Tomskis, Nikolajs 282
 Tone, Valdemārs 206
 Torsteinsons, Torvaldurs 60, 62
 Traumane, Māra 382
 Ubāns, Konrāds 220
 Ulmanis, Kārlis 216, 266, 268, 290
 Ulmans, Miša 286
 Upīts, Andrejs 292
 Urbonis, Ģedimīns 64
 Vaiets, Endrū 38
 Vailds, Oskars 309, 310
 Vainšteins, Romāns 12
 Vaivars, Regnārs 309, 312, 340, 343
 Valdemārs, Krišjānis 290
 Vanags, Kaspars 384, 414
 Variks, Mati 290
 Vasiļevskis, Bruno 224, 254
 Vēbers, Norberts 85

- Preziosi, Donald 389
 Prigogine, Ilya 63
 Proust, Marcel 417
 Puranen, Jorma 120
 Purmale, Līga 227
 Purvītis, Vilhelms 207, 423
 Pušpurs, Vladimirs 25
 Putniņš, Pauls 273
 Putrāms, Juris 93, 115, 203,
 243, 244, 257, 305, 352, 427
 Rainis, Jānis 101, 111, 293,
 300, 315
 Raiskuma, Ieva 177, 203
 Rakauskaite, Egle 427
 Ranka, Indulis 383
 Ratnika, Mārtiņš 376, 414
 Remmerts, Vello 353
 Rheinsberg, Raffael 203, 325
 Rietuma, Dita 323
 Rodin, Auguste 189
 Rolands 193
 Rollof, Ulf 180, 203
 Rolšteins, Kaspars 322, 323,
 340, 343, 346, 417, 422, 423,
 427
 Rosch, Lea 279
 Rothko, Mark 235
 Rottenberg, Anda 251, 255
 Rozīte, Rūsiņš 107
 Rubeze, Ieva 300, 315, 374,
 375, 414, 427
 Rückriem, Ullrich 281
 Rudzāte, Daiga 19, 93, 427
 Rudzītis, Meinhards 205
 Ruka, Inta 15, 16, 22, 23, 25,
 29, 39, 41, 43, 322, 339, 351,
 359
 Rumas, Robert 183, 203
 Rumi, Jalal ed-Din 337
 Runkovskis, Ivars 91, 93, 296,
 423
 Sakharov, Andrei 317
 Salinger, Jerome David 39
 Sandquist, Gertrud 349
 Sarava, Alpo 117
 Savisko, Mihails 17, 259
 Schapiro, Meyer 355, 379,
 381, 389
 Schmidt, Aurel 141
 Seitter, Walter 141
 Senet, Richard 283
 Shakespeare, William 139,
 141
 Simberg, Hugo 135
 Skulme, Oto 207, 209
 Slava, Laima 15
 Smildziņa, Dace 17
 Socrates 99
 Solzhenitsyn, Alexander 79
 Soros, George 197, 345
 Sparāns, Aigars 257
 Spārītis, Ojārs 267
 Spuris, Egons 33, 39
 Stalin, Iosif 207, 215, 259
 Starowiejski, Franciszek 229
 Stavro, Andris 13
 Steiner, George 137
 Stengers, Isabelle 63
 Stikulis, Vilnis 273
 Stradiņš, Jānis 275, 383
 Straka, Barbara 105, 115
 Strazdiņa, Ilze 321, 345, 383
 Stučka, Pēteris 265, 269
 Svemps, Leo 206, 215, 221,
 255
 Szeemann, Harald 249
 Šēnberga, Dace 257
 Šēnbergs, Georgs 217, 255
 Šķiezna, Daina 271
 Šlāpins, Ilmārs 417
 Šmeļkovs, Kirils 91, 257
 Šmid, Aina 347
 Šmite, Rasa 375
 Šmits, Raitis 375
 Tabaka, Maija 107
 Thorsteinsson, Thorvaldur 60,
 63
 Tillberga, Karīna 145

Vecozols, Imants 160
Veidenbaums, Eduards 380
Velšs, Wolfgang 328, 350
Vijups, Armands 138
Vints, Tenis 108
Vītola, Ilze 264
Vitoliņš, Vilnis 18
Vorhols, Endijs 68, 134, 172, 334,
400, 406
Vorkals, Henrihs 106, 114, 362
Vulis, Ralfs 38
Zābers, Vilnis 47, 50, 353, 362,
408
Zabiļevska, Anita 16, 249, 252,
254, 378, 390
Zāle, Kārlis 270, 294
Zālite, Māra 12
Zaļkalns, Teodors 192, 208
Zande, Dafnis 30, 32
Zariņa, Aija 178, 202, 236, 238,
254, 256, 293, 296, 304, 306, 320
Zariņš, Indulis 388
Zeiters, Valters 138
Zelmenis, Mārtiņš 24, 28, 30, 34,
38, 40, 358
Zemdega, Kārlis 208, 300
Zemītis, Aigars 202
Zemzaris, Uldis 256
Zieda, Margarita 320
Zilgalvis, Dzintars 202
Zunde, Ansis 138
Zveja, Ilze 270
Zvirbulis, Jānis 268
Žodžiks, Imants 256

- Tillbergs, Jānis Roberts 217
 Tillbergs, Oļegs 61, 63, 125,
 173–177, 179, 197, 203, 217,
 243, 245, 255, 257, 305, 307,
 315, 317, 319, 321, 325, 363,
 365, 391, 397, 405, 409, 411,
 425, 427
 Tillbergs, Romāns 145, 147,
 149
 Tironis, Uldis 17, 351
 Tolj, Slaven 347
 Tolli, Barclay de 289
 Tolpežņikovs, Vilens 267
 Tomsky, Nikolai 283
 Tone, Valdemārs 207
 Traumane, Māra 381
 Ubāns, Konrāds 221
 Ullman, Mischa 287
 Ulmanis, Kārlis 217, 267, 269,
 289
 Upīts, Andrejs 291
 Urbonas, Gediminas 65
 Vainšteins, Romāns 13
 Vaivars, Regnārs 309, 313,
 340, 343
 Valdemārs, Krišjānis 291
 Vanags, Kaspars 383, 415
 Varik, Mati 289
 Vasiļevskis, Bruno 223, 224,
 255
 Vecozols, Imants 159
 Veidenbaums, Eduards 379
 Vijups, Armands 139
 Vint, Tōnis 109
 Vītola, Ilze 265
 Vītoliņš, Vilnis 19
 Vorkals, Henrihs 107, 115, 363
 Vulis, Ralfs 39
 Warhol, Andy 67, 135, 171,
 335, 400, 407
 Weber, Norbert 85
 Welsch, Wolfgang 329, 349
 Wilde, Oscar 309, 313
 Wyeth, Andrew 39
 Zābers, Vilnis 47, 51, 353,
 365, 409
 Zabiļevska, Anita 16, 249,
 251, 255, 377, 391
 Zāle, Kārlis 271, 295
 Zālīte, Māra 13
 Zaļkalns, Teodors 193, 207
 Zande, Dafnis 31, 35
 Zariņa, Aija 181, 203, 236,
 237, 238, 255, 257, 293, 296,
 305, 307, 321
 Zariņš, Indulis 389
 Zelmenis, Mārtiņš 23, 29, 31,
 35, 39, 40, 41, 359
 Zemdega, Kārlis 207, 300
 Zemītis, Aigars 203
 Zemzaris, Uldis 255
 Zieda, Margarita 321
 Zilgalvis, Dzintars 203
 Zunde, Ansis 141
 Zveja, Ilze 271
 Žvirbulis, Jānis 269
 Žodžiks, Imants 257

Demakova H.

Citas sarunas. Raksti par mākslu un kultūru. - Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002. - 440 lpp., 129 il.

ISBN 9984-9583-0-2

Mākslas kritiķes un kuratores Helēnas Demakovas rakstu krājums "Citas sarunas. Raksti par mākslu un kultūru" atspoguļo mākslas procesus Latvijā 20. gadsimta 90. gados.

Demakova H.

Different Conversations. Writings on Art and Culture.- Riga: Visual Communication Department, 2002. - Pp. 440, Ill. 129.

ISBN 9984-9583-0-2

The art critic Helēna Demakova's collection of essays "Different Conversations. Writings on Art and Culture" reflects processes of contemporary art development in Latvia in the 1990s.

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPLĀRS**

G. /

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0302028178

HELĒNA

DEMAKOVA

2002-5

L72

CITAS

SARUNAS

DIFFERENT

CONVERSATIONS



VIZUĀLĀS
KOMUNIKĀCIJAS
NODAĻA