

PAR JURA PUTRĀMA ENERĢĒTISKO EVOLUCIONĒŠANU

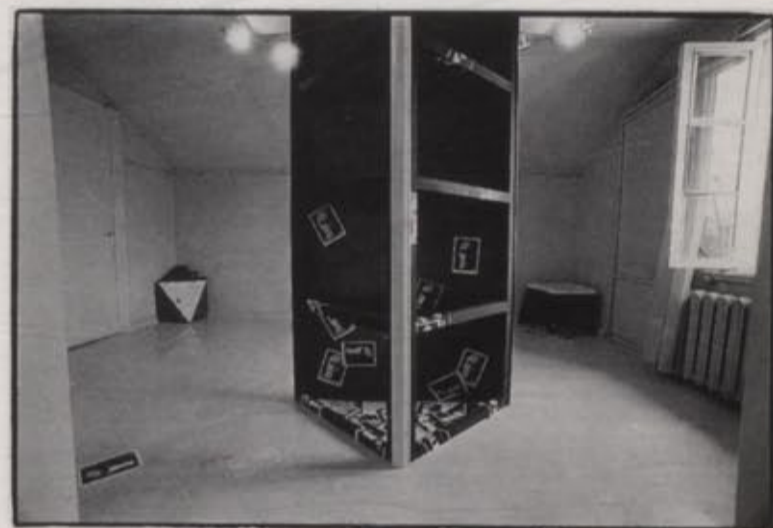
Jura Putrāma māksla ir emocionāla un domā precīza. Viņa vairāk nekā vienu dekādi aktīvās mākslinieciskās darbības laiks ir bijis saspringts, medijos, tēmās un noskaņās dažāds. Mākslinieks - mācīts grafiķis ar akadēmisku izglītību - gadu gaitā ir saglabājis uzticību gan zīmējumam, gan grafikas tehnikām. Taču Latvijas laikmetīgās mākslas vidē Juris Putrāms ir pazīstams kā "robežpārkāpējs", kā mākslinieks, kurš, meklējot saviem vēstījumiem atbilstošus izteiksmes līdzekļus, jau 80. gadu vidū ir pievērsies latviešu mākslai netradicionāliem medijiem. Mākslinieks ir gan veidojis instalācijas un objektus, gan darinājis lielformāta gleznas uz metāla, gan arī strādājis ar foto un video. Tehniku uzskaitījums īstenībā ir nebūtisks attiecībā uz Jura Putrāma daiļradi. Te piebilstams vien tas, ka no grafiķa mācību laika un no paša rakstura īpašībām izriet mākslinieka rūpīgums un prasme pašam "izgatavot" vai uzkonstruēt ikvienu iecerēto lietu.

Lietas šajā pasaulē Juri Putrāmu interesē maz. Tas, kas viņu interesē, ir nosacīti apzīmējams kā "enerģijas". Šo "enerģiju" vairāk vai mazāk abstraktais konteksts ir nodarbinājis mākslinieku kopš 80. gadu sākuma. Iesākumā tas bija trulais padomju konteksts, un jūtīgs radošs cilvēks bieži vien reaģēja uz šo trulumu, pats izvirzot "pret" programmu ārējā absurda parādībām. Arī Juris Putrāms tolaik atradās iekšēja disidentisma stāvoklī, un mākslinieka darbi atbalsoja viņa negatīvo reakciju uz domas klišejiem un pūļa psiholoģiju. Sākumā tie bija plakāti, jo tolaik padomju Latvijas Mākslinieku savienībā plakātistu sekcijā valdīja samērā brīva gaisotne un vecākie kolēģi (G. Šēnbergs, G. Kirke u.c.) mudināja tālaika talantīgos jauniešus izpausties šajā žanrā. Interesanti, ka toreizējie aktīvie un meklējošie iesācēji - Juris Putrāms, Ojārs Pētersons, Andris Breže, Ivars Mailītis - vispirms kļuva pazīstami kā plakātisti. Interesanti tādēļ, ka nedaudz gadus vēlāk viņus visaptveroši (un nepareizi) centās nosaukt par "supergrafiķiem", bet vēl pēc desmit gadiem - par "instalatoriem". Taču īstais Jura Putrāma ceļš ir tāds, ka 1995. gadā viņš saņem balvu Latvijas Kultūras fonda rīkotajā plakātu konkursā "Urna" un tajā pašā gadā veido gan neliela formāta zīmējumus, gan liela izmēra brīvdabas objektus.

Atminoties 80. gadu sākumu, jāteic, ka liela loma Jura Putrāma darbībā bija draudzībai un māksliniecisko uzskatu tuvībai ar jau minētajiem jaunajiem māksliniekiem. Viņi kopā sāka maizes darbu Maskavā, noformējot vissavienības Tautas saimniecības sasniegumu izstādi, un kopā viņi ierīkoja darbnīcu bijušajā Rīgas Kuzņecova porcelāna fabrikā. Tur arī tapa J. Putrāma, O. Pēterona, A. Brežes, K. Ģelža, kā arī I. Gailāna pirmās lielformāta (apmēram 200 x 150 cm) sietspiedes. Tās tālaika samērā konservatīvajai un pasaules mākslas norisēs nekompetentajai kritikai deva iespēju - it kā neitralizējot šo mākslinieku darbību - jauno meistarību lielformāta darbus nodēvēt par supergrafiķiem, bet pašus - par "jauno, skarbo vilni". (Latvijas pēckara mākslas vēsturē iesvētītie zina, ka par "skarbo vilni" tika dēvēti komunistiskajam režīmam uzticīgie gleznotāji, kuru darbi bija viennozīmīgi tematiski, ekspresīvi reālistiski un "dzīvi apliecinoši".) Savukārt Jura Putrāma un viņa kolēģu darbu tēli bija metaforiski cīnītāji ar apkārtējo Jaunumu un stulbumu, tie bija absurda izteicēji eksistenciālā nozīmē. Ne velti (Rietum)Berlīnes kuratore Barbara Štrāka, uzaicinot (arī) Juri Putrāmu piedalīties pirmajā latviešu laikmetīgās mākslas manifestācijā ārzemēs - izstādē "Rīga - latviešu avangards", 1988. gadā rakstīja: " .. Putrāma tēli svārstās krasu pretstatu pasaulē starp tumsu un gaismu, kritienu un lidojumu, kopību un vientulību.



4



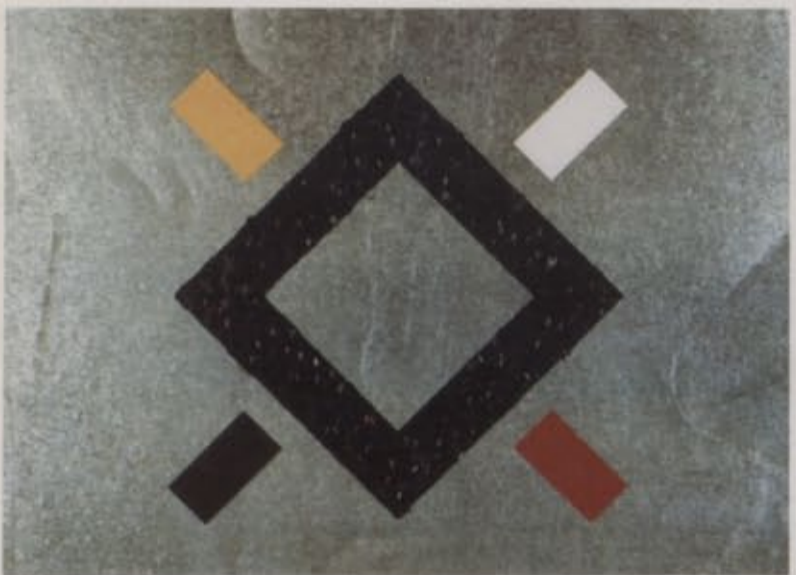
5



6



7



8

Apņēmība, ar kuru "Ziņnesis" (viens no J. Putrāma 1986. gada lielformāta grafiku tēliem. - H.D.) līdzīgi Prometejam pasargā sveces liesmu no izdzišanas un iznes to vēl tumšajā nākotnē, liecina par šīs mākslinieku paaudzes pašāvēību un pašapziņu. Putrāma grafikas "Ziņnesis" un "Pretnis" tāpēc uzskatāmi raksturo latviešu avangarda situāciju un pozīciju koordinātas."

Mākslinieks līdz pat 90. gadu sākumam ir ieinteresēts tā saucamajā sociāli aktīvajā vēstījumā. Viņa ekspresīvajiem figurālajiem tēliem raksturīgs savdabīgs literārisms, kurā tomēr paliek vieta skatītāja brīvai interpretācijai. Tiek meklēta jauna veida komunikācijas ar publiku, un kādā vasaras pēcpusdienā Juris Putrāms izdala garāmgājējiem savas grafiku lapas. Kopā ar domubiedriem kādreizējās pavasara Mākslas dienās 1986., 1987. un 1988. gadā viņš rīko izstādes Rīgas dzelzceļa stacijas gājēju pārejas tunelī.

90. gadu sākumā mākslinieku spēcīgi ietekmē iepazīšanās ar haosa teorijas jaunākajiem darbiem - tie ir O. Toflera, I. Prigožina un I. Stengersas sacerējumi. Sākot strādāt ar datoru, veidojot kompjūtergrafikas, pamazām zūd viņa darbos ietvertās lielās, klasiskās opozīcijas - tumsa un gaisma, pietuvinātais un attālinātais un tā joprojām. 1990. gadā pēdējo reizi notiek "lielā cīņā" - izstādē "Latvija. 20. gadsimta kūlenis. 1940. - 1990. gads" Juris Putrāms rāda divus pretspēkus. Viens metāla kamikadze krīt pretī iznīcībai, cenšoties iznīcināt citus, bet sarkanais ugunskrupis tiecas uz atdzimšanu.

Turpmāk notiek visas iepriekšējās attieksmes pārvērtēšana. Nevarētu teikt, ka īpaši mainās Jura Putrāma rokraksts. Mainās konteksta apjauta un līdz ar to darbu idejas; tas, protams, nevar neatsaukties uz izteiksmes formālo pusi. Tāda pati - smalka, trausla un noteikta - paliek "putrāmiskā" zīmējumu līnija, taču tagad tā ir lakoniskāka. Tikpat rūpīgi nostrādāti ir "putrāmiskie" objekti, taču tagad tie top vienkāršāki un skaidrāki. Forma labākajos Jura Putrāma darbos izstātojas līdz simboliskai un vienlaicīgi poētiskai zīmei. Zīmju skaidrība un vienkāršība nenozīmē domas vienkāršošanu. Tieši otrādi - jaunais konteksts ir uzdevis papildjautājumus, uz kuriem var atbildēt tikai jautājumu vai, lielākais, kaismīgu cerību veidā. Pasaule ir mainīga, pasaule ir atvērta, pasaule cenšas pašsakārtoties. Mūsu laiks, t.i., lielo pārmaiņu laiks, kuru kāds triviāli gribētu raksturot kā smago pārejas posmu no sociālisma uz kapitālismu, kā pēkšņu ideālu zudumu tirgus ekonomikas plurālismā, nebūt nav triviāls un pārlietu smags domājošam un talantīgam cilvēkam. Garā brīvam māksliniekam šis laiks ir devis unikālas salīdzināšanas iespēju. Agrākie sociālie rāmji pārtop bezrāmju domāšanas plūdu. Juri Putrāmu neatstāj kādreiz viņu interesējošie tēli, piemēram, hameleons. Tomēr savulaik mākslinieka hameleons šķita esam kādas negatīvas pielāgošanās simbols, turpretim tagad daudz abstraktākā hameleona piesaukšana atgādina cirkulāciju, atvērtību un bieži vien neapjaustu un nekontrolējamu mainību.

Pēdējie Jura Putrāma āra darbi - "Trešais kanāls" brīvdabas mākslas izstādē "Firkspedvāles sarunas" Pedvālē (1994) un "Piemineklis Staburagam. Sidraba ūdens ģenerators" izstādē Rīgas pilsētas vidē "Piemineklis" (1995) - ir pirmām kārtām skaisti. Jautājums par skaistumu mūsdienu mākslā var likties lieks un nekādi nepamatojams. Taču Jura Putrāma metāla objekti ir skaisti tādēļ, ka to uzlūkošanu acumirkli pavada izjūta par ieceres skaistumu, cēlumu un mērķtiecību. Tie ir vienkārši, konkrētai vietai piesaistīti objekti kā komunikācijas iespēja starp elementiem un garīgiem un fiziskiem līmeņiem. Vienkārši metāla objekti kā nedisonējošs papildinājums ainavai. Nevis daba pret civilizāciju vai otrādi, bet gan abas "kopā pret tumsu". Izsāpēts emocionāls, izteikti poētisks un visnotaļ intelektuāls akcents vidē, kas nemiņīgi pašorganizējas, Jura Putrāma patoss šķiet atkal atklājamijs kādā duālismā. Taču tagad tas nav lielo pretstatu duālisms, tā ir pasaules atvērtība un mainība plus cilvēka iekļaušanās tajā. Traģiskais, nolemtībā sakņotais pretstats pašreizējā mākslinieka darbības posmā izpaliek. Jo cilvēka iekļaušanās - radošas domas iekļaušanās - mikro un makro procesos tiek parādīta kā enerģētisks, trausls dzīpars. To var virzīt individuālā ētika, taču tā var arī izpalikt. Cilvēka kā **nemiņīgi topošas** un komunicējošas būtnes atklāšana man šķiet lielākais Jura Putrāma mākslas nopelns. Bet ētiskais moments ir skaisti vienkāršs - labāk ir iekļauties nekā neiekļauties, ja vien mērķtiecīgā komunikācija notiek smalki, gudri un skaisti.

Helēna Demakova
Rīga 1995



9



10

THE ENERGETIC EVOLUTION OF JURIS PUTRAMS

The art of Juris Putrāms is emotional and precise in thought. His active career, which has lasted for more than a decade, has been tense and variegated in terms of medium, theme and mood. He is an academically trained graphic artist who over the years has maintained his faith in drawing and the techniques of graphic art. In Latvia's contemporary artistic milieu, Juris Putrāms is known as one who stretches the limits, as an artist who seeks appropriate methods by which to express his statements and who in the mid-1980s began to approach Latvian art through non-traditional media. The artist has created installations and objects, large-scale paintings on metal, as well as photo and video works. The list of techniques is actually irrelevant in terms of Juris Putrāms' work. One can only add that his training and personal characteristics add up to a careful approach to art and an ability to create or construct anything he wishes to bring to life.

Juris Putrāms is not much interested in the things of this world. One might say that he is interested in 'the energies' of the world. The more or less abstract context of this idea has interested the artist since the early 1980s. At first it was the stilted Soviet context to which sensitive and creative people often reacted by offering an 'anti' programme to the expressions of external absurdity. Juris Putrāms was an inverted dissident at that time, and his works echoed with his negative reactions to clichéd thought and the psychology of the masses. At first he worked in poster art, because at that time there was relative freedom in the poster-art section of the Soviet Association of Artists. Putrāms, more senior colleagues (G. Šēnbergs, G. Kirke et al) encouraged the talented young people of that time to express themselves in this particular genre. It is interesting that the active and searching beginners of that time (Juris Putrāms, Ojārs Pētersons, Andris Breže and Ivars Mailītis) first became known as poster artists. It is interesting because several years later they were generalized (incorrectly) as 'artists of super-graphics' and, ten years later, as 'installators'. Juris Putrāms' true road is that in 1995 he received a prize in the Latvian Cultural Foundation's poster competition 'Urn', but in the same year he was working in small-form drawings and large-form open-air objects.

Looking back at the early 1980s one must conclude that the work of Juris Putrāms owes much to the artist's friendship with the young artists who are cited above and to the fact that all of them had corresponding artistic views. They all began their professional careers in Moscow, working out exposition design for the Exhibition of the USSR National Economy Achievements and together they established a workshop at the onetime porcelain factory of Riga's industrialist, Kuznecov. The first large-format (200 x 150 cm) silk-screens of J. Putrāms, O. Pētersons, A. Breže, K. Ģelzis and also I. Gailāns were done there. In those days, when art criticism in the Soviet Union was conservative and poorly informed about the artistic processes in the rest of the world, these works allowed critics to dub the works 'super-graphics' and the artists - the 'new harsh wave'. (Those who are familiar with post-war Latvian art history know that the 'harsh wave' was originally a term used to describe those painters who were devoted to the communist regime and whose works were unquestionably thematic, expressively realistic and 'confirming of life'). The images in the works of Juris Putrāms and his colleagues were full of metaphoric battle against the wickedness and stupidity which surrounded them, they were the expounders of absurdity in an existential context. When the curator Barbara Straka of (West) Berlin invited Juris Putrāms to be among those who participated in the first manifestation of contemporary Latvian art abroad (the exhibition *Riga - Latvian Avant-Garde* in 1988), she was correct in writing: '... Putrāms' images waver in the world of colour contradictions between darkness and light, the drop and the flight, togetherness and loneliness. The determination with which the 'Messenger' (an image in a large-format graphic work done by Putrāms in 1986 - HD), like Prometheus, protects the flame of a candle from being extinguished and carries it to the broader world beyond testifies to the self-confidence and trust of this generation of artists. Putrāms' works 'Messenger' and 'Pretnis' can be viewed as characteristic of the situation and positional coordinates of Latvian avant-garde'.





14

Until the early 1990s the artist was interested in socially active messages. His expressive and figural images were characterised by unique literary characteristics in which the viewer was nevertheless free to indulge his own interpretations. The artist sought new means by which to communicate with his audience. One summer afternoon, Juris Putrāms could be found distributing leaflets of his graphic work to passers-by. Together with his friends, he used to organize exhibitions in the Riga railroad pedestrian tunnel (1986, 1987 and 1988) as part of the Latvian Art Days celebration.

Also in the early 1990s, the artist was heavily influenced by his introduction to the latest works in chaos theory (Toffler, Prigozhin, Stengers). He began to work in computer graphics, and the great and classical contradictions of his earlier work - light and dark, nearness and distance, etc. - began to disappear. The 'major battle' was waged for the last time in 1990. In an exhibition, *Latvia. 20th Century Somersault. Years 1940-1990*, Putrāms exhibited two contradictory forces. A metal kamikaze is shown falling toward destruction while attempting to destroy others, while a red fire toad is seen striving toward re-birth.

Putrāms began to re-evaluate his views, although his 'handwriting' did not change much. His sense of context was changed, however, and because this changed his ideas for future works, the formal side of his expression, of course, changed as well. His drawn line continued to be fragile, thin and definitive, but in later works it is more laconic. His works are still carefully detailed, but now they are simpler and clearer. The form in Putrāms' best works metamorphoses into a symbolic and poetic sign. The simplicity and clarity of signs does not mean that the idea is simplified. On the contrary, the new context has posed new questions to which one can respond only with new questions or, at best, with fervent hope. The world changes, it is open and yearns for self-ordering. Our era, the time of great change which some would seek to trivialize by describing it as a time of transfer from socialism to capitalism, a loss of ideals in the pluralism of market economics, is not at all trivial or overly burdensome to a thoughtful and talented individual. A spiritually free artist has received from this era an opportunity for unparalleled comparison. The limitations of the previous social system have turned into a limitless flow of thought. Juris Putrāms has not abandoned the images which he once found interesting, such as the chameleon. But if the artist's chameleon was once a negative symbol of blending, then now the much more abstract approach toward the chameleon calls up visions of circulation, openness and frequently subconscious and uncontrollable change.

The later outdoor works of Juris Putrāms (the 'Third Canal' at the open-air exhibition *Firkspedvale Conversations* in Pedvale (1994) and 'A Monument to Staburags: A Silver Water Generator' at the Riga open-air urban exhibition *Monument* (1995) are, first and foremost, beautiful. The matter of beauty may seem irrelevant and unjustified in discussions of today's art, but Putrāms' metal objects are beautiful because to view them is to sense the beauty, nobility and purpose of hope. His works are simple and associated with a concrete location as an opportunity of communication between the elements and among the spiritual and physical levels of existence. They are simple metal objects which are not in conflict with their landscape. It is not a matter of nature versus civilization, or vice versa, but rather both of these entities standing against the darkness. The works are an expression of painfully emotional, definitely poetic and rather intellectual accents in an environment which is forever self-organizing. The pathos of Juris Putrāms seems to be visible only in dualism. Now, however, it is no longer the dualism of the great contradictions; it is the openness and malleability of the world and the involvement of man therein. The tragic and inevitable contradiction is no longer found in the artist's work. The involvement of man and his creative thought in micro and macro processes is shown as an energetic yet fragile thread. It can be moved by individual ethics or without them. The discovery of man as a **ceaselessly evolving** and communicative creature is, it seems to me, the greatest achievement of Juris Putrāms' art. But the ethical question is beautifully simple: it is better to become involved than to stay apart, provided that the purposeful communication is carried out properly, wisely and beautifully.

Helēna Demakova
Riga 1995



15



16

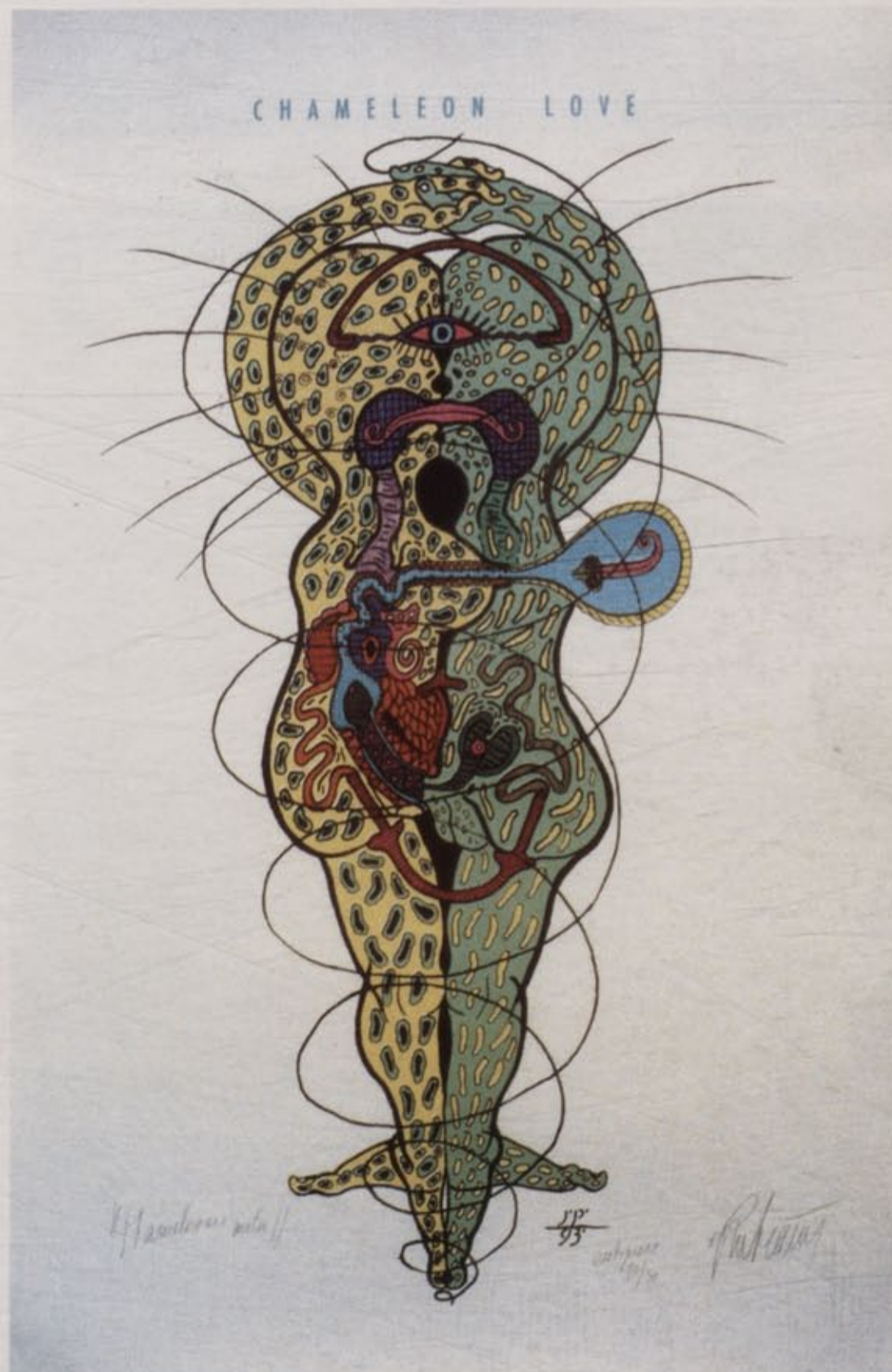
Mākslinieki ir kā suņi, kas iezīmē un pastāvīgi uzrauga savus īpašumus, kur viņiem ir savi fetiši, savi pieturas punkti, savi ikdienas apgaitas maršruti un svētdienas pastaigu vietas. Tur tie nemiņīgi nopūlas, nostiprinādami robežas un ieviesdami savus pastāvēšanas nosacījumus. Stila iemaņu vai tehnisko līdzekļu līdzības savukārt apvieno māksliniekus lielākos vai mazākos baros, kur valda īpatnēji, izsmalcināti, bet arvien tie paši *dabas* likumi, kas nosaka atsevišķu īpatņu, sugu vai ģinšu mākslinieku īpatsvaru dotajā reģionā. Tā veidojas mākslas sociālās virsmas topogrāfija, kur masu mediji ir kā maģistrāles, tilti vai farvateri, kas savieno atšķirīgus apvidus, salas un kontinentus. Tā veidojas raiba planšete, plakne, kuras reljefs nemiņīgi mainās līdzī laikam, kas pakļauts vienotam pulksteņa ciparnīcas iedaļu un kalendāra lappušu skaita vai rūtājuma ritmam. Tā tas ir parasti.

Neparasti ir gadījumi, kad mākslinieks mākslu un tātad arī visus iepriekšminētos mākslas pastāvēšanas nosacījumus izmanto, lai pagatavotu kaut ko tādu, kam šajos topogrāfijas plānos nav apzīmējuma, kādu iracionālu dizaina objektu vai mehānismu trauslu un grūti tveramu strāvu radīšanai, no kuru starojuma pasaule nekļūst ne labāka, ne sliktāka, - varbūt vienīgi papildītāka. Neparasti ir tie gadījumi, kad mākslinieks savu teritoriju apzinās kā konstantu, jau izsenis pastāvošu lielumu bez speciālas topogrāfijas apliecināšanas nepieciešamības, bez pretenzijām uz teritoriālu īpašumu. Tādam katrs pieturpunkts kartē ir kā vertikāle, un orientācijas iespējas tajā nosaka šo vertikāļu *ilgums* (jo grandiozus attālumus astronomi un mākslinieki mēra laika vienībās), ilgums kā suverēna laika pulsācija.

Juris Boiko



17



18



19



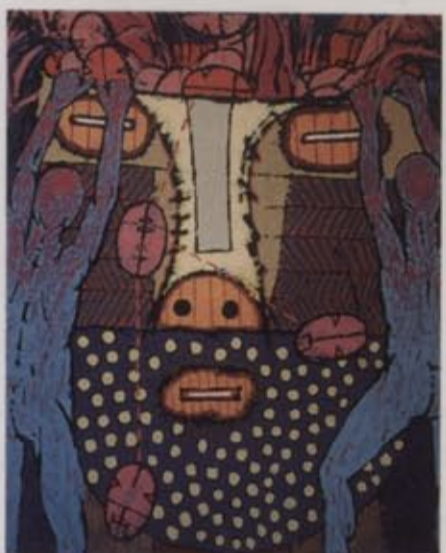
20



21



22



23



24



25



26

Artists are like dogs that mark and constantly watch over their territory where they have their fetishes, their reference points, the routes of their daily rounds and where they take their Sunday afternoon walks. There, they are ever busy securing boundaries and setting the conditions of their own existence.

Similarities of practised technique and technical means, likewise unite artists into larger or smaller packs. These packs are governed by, albeit unique and refined but nonetheless, the same laws of *nature* that determine the dominance of a particular individual, breed or genus of artists within a given area. In this way we can see the topographic formation of the social surface where the mass media are like highways, bridges or even shipping lanes that link separate neighbourhoods, islands and continents. Thus is formed a multi-coloured plane-table, a panel whose contours are constantly changing with time and are themselves governed by the rhythm unifying a segment of a clock dial with the pages or squares of a calendar. That's the way things are usually. Unusual are those occasions when an artist uses art, and by implication, all the aforementioned conditions for the existence of art, to create something that has no definition in these topographic plans; some irrationally designed object or mechanism for the generation of a current fragile and difficult to grasp current. A current whose radiation neither benefits nor degrades the world - maybe only makes it more full. Unusual are those occasions when an artist perceives his territory as a constant, whose size was determined long, long ago, with no need to confirm any particular topography and with no pretensions to territorial ownership. For such an artist every reference point on this map is like a vertical line and orientation within this vertical line is determined by its length *in time* (because astronomers and artists measure great distances in units of time) - length as the sovereign pulsing of time.

Juris Boiko