

Mākslas un tehnoloģijas sakarība ir būtiska nianse, kas iezīmē laikmetīgās mākslas attīstību, jo īpaši XX gadsimta beigās - jauno mediju laikmetā. Zināšanas jebkurā vēstures periodā uztveramas kā pasaules izpratni atspoguļojošs spogulis, kas vienlaikus definē tehnoloģisko, filozofisko un kultūras sasniegumu potenciālo iespēju un ierobežojumu apjomu. Māksla ikvienā laikmetā parāda noteiktas sabiedrības un tās indivīdu pašizpratni konkrētajā laikā un telpā.

Tāpēc XX gadsimta beigu pārmaiņas varētu raksturot kaut tikai ar vienas idejas transformāciju. Sākotnēji zinātnieki bija pārliecināti par Visuma iepriekšparedzamību - ja vien kompleksi izmantotu visus savāktos datus un zināšanas. Tomēr, jo tālāk attīstījās zinātne, jo skaidrāk iezīmējās arvien jauni un jauni nezināmie. Šķita, ka, tuvojoties bezgalībai, tā kļūst arvien iluzorāka. Šobrīd kvantu fizikas attīstība pārliecinoši demonstrē "absolūto" zināšanu neesamību. Nav metodes, ar kuru zinātnieki spētu paredzēt jaunas zvaigznes parādīšanos kādā galaktikā vai precīzu elektronu kustības modeli atomā. Ne Ētona, ne Einšteina Visuma modeļi nespēj garantēt objektīvo likumsakarību neizbēgamību. Tādējādi teorētiskā fizika un matemātika kļūst arvien filozofiskāk orientēta.

Tāpat kā zinātne arī "modernā" māksla ir eksperimentāla - jaunu formu meklēšana un aprobēšana. Vēsturiskā diskursā šo ievirzi raksturo impresionistu interese par optiku, ko vēl zinātniskākā ievirzē turpināja opārts. Kubisti aizrauās ar ģeometrijas dinamiku un Einšteina relativitātes teoriju. Sirrealisti - ar Freida psiholoģijas atklājumiem. Savukārt popārta mākslinieki pētīja masu kultūras un patērētāju sabiedrības procesus un to interpretāciju. Minimālisti iedziļinājās industriālās pasaules metodēs un materiālos.

Tāču postmodernajai sabiedrībai jau bija jāatzīst, ka, spītējot tehnikas programmētībai, reālās dzīves procesi nenotiek noteiktu kalkulāciju ietvaros. Modernistu loģika un optimisms zaudēja aktualitāti. Tehnoloģijas uzplaukumam sekoja tā trūkumi: atmosfēras piesārņojums, dabas resursu izsīkums. Arī sociālā ziņā - līdz ar iedzīvotāju skaita pieaugumu plaisa starp bagātākiem un nabaģiem nevis saruka, bet proporcionāli tehnoloģijas progresam pieauga. Tā pamazām zinātnieki un sabiedrība kopumā bija spiesta atzīt nejausības faktoru. Astronomu teoretizēšana, ka zemei apkārt esošās galaktikas radušās kosmiskā sprādziena rezultātā, sasaucās ar bioķīmiku viedokli par dzīvību kā vienas vai vairāku bioloģisku nejausību rezultātu. Šāds uzskats ir pretrunā ar tām mitoloģiskajām un filozofiskajām teorijām, kas apstiprina kosmiskās predestinācijas esamību. Tas ir pretrunā arī ar viedokli, ka visa vēstures attīstība atklāj iepriekš paredzamas likumsakarības (līdz ar domu par konstantu cilvēces progresu).

Jānis Mitrēvics sarunā ar Ievu Kalniņu

## Jaunā realitāte

*Ikvienam māksliniekam tradicionāli raksturīgs savs mākslas identitātes meklēšanas ceļš. Tāpēc katra indivīda radošās izpausmes skatāmas tikai kopējā - individuālā, lokālā un internacionālā kontekstā. Arī Jāņa Mitrēvica "jaunās realitātes" periods nav atraujams no mākslinieka iepriekšējās daiļrades, kurā glezniecība mijosies ar klasiskajam modernismam raksturīgām iezīmēm. Jaunā realitāte šādi uzskatāma par šī procesa savdabīgu apoteozi. Māksla, kura uztverama vairākos līmeņos - tā darbojas bez paskaidrojumiem tāpat kā klasiskā glezniecība, saglabājot iespēju skaidrot darbu tapšanai izmantoto tehnoloģiju.*

**Reiz tu teici, ka tev nepatīk, ja tevi dēvē par gleznotāju, jo tu esi mākslinieks. It kā pašsaprotami, ka šīs izjūtas pamatā ir nevēlēšanās ierobežot savas radošās izpausmes, tomēr kā tu to formulētu?**

Jā, man šķiet, ka es tik daudz ko esmu darījis, ka neviens nopietns gleznotājs mani vairs neuzskata par gleznotāju. Man šķiet absolūti muļķīgi vēl šobrīd dalīt māksliniekus sekcijās kā kādreiz Mākslinieku Savienībā eksistējošās glezniecības, grafikas, tēlniecības sekcijas. Tas, ar ko šobrīd nodarbojos, ir māksla. Izteiksmes līdzekļu izvēle ir pakārtota. Ja ir nepieciešamība formulēt, tad tas jā dara atsevišķi par katru darbu vai izstādi.

**Tai pat laikā tas, ar ko tu šobrīd nodarbojies, ir savā veidā sublimācija no visa, ko esi darījis iepriekš - apzināti aizejot no glezniecības un tagad ar "jauno realitāti" atgriežoties pie tās.**

Nepārprotami, ka tas, ar ko es šobrīd nodarbojos, ir glezniecība. To var skaidrot dažādi, tomēr gala rezultāts ir glezna, pat tad, ja kādam tā no glezniecības viedokļa šķiet izkastrēta.

**Tāču vai tavā versijā "jaunā realitāte" ir glezniecība?**

It kā jā. Tomēr "jaunā realitāte" var būt ne tikai glezniecība - gan mana Parīzes zīmējumu sērija, gan 1999.gada Mākslas dienu akcijas darbs Berga bazārā ir "jaunā realitāte", lai gan ne viens, ne otrs nav glezniecība.

**Ko tad tu īsti uzskati par "jaunās realitātes" būtību?**

Par "jauno realitāti" var runāt, tikai aptverot divus aspektus. Pirmkārt, visu "jaunās realitātes" darbu pamatā ir darbu radīšanā izmantoto tehniku sajaukums. Otrkārt, to izmantošana, nenojaucot pastāvošo viedokli par dažādu mākslas veidu atšķirīgo tehniku izmantojumu. Tāpēc "jaunās realitātes" glezna ir glezniecība no formālā viedokļa - galarezultāts ir eļļa uz audekla, tomēr tā nav tradicionālā glezniecība. Tas ir mikslis, kur saplūst šīs divas atšķirīgās tendences, kas parasti nesavienojas. Es to saucau par fiziķu un liriku strīdu. Kad katrs dreijā savu mietiņu. Tradicionālās glezniecības pārstāvis - koka mietiņu, otrs - jaunos medijus.

Viņi it kā neredz viens otru. Tāču problēma jebkurā jomā šobrīd ir pārlieku šaurā specializācija, ko diktē tehnoloģiju attīstība. Lai tu būtu izcils meistars, tev jāspecializējas kādā konkrētā jomā. Tāču tas ir aspekts, kas aizved projām no mākslas būtības, kā es to saprotu. Nav jācinās par amatnieciskuma vērtību. Caur formu tu vari izpausties, tādēļ ir nepieciešams, lai tev būtu šis pamats ielikts. Bet tas, ka tu šausmīgi centies to meistarstīki uztaisīt, liek tam palikt amatnieciskuma līmenī. Tāpēc katrai jaunai datorā programmai seko jauns ģenjijs, kurš kaut ko cenšas attīstīt. Pa to laiku kāds cits darba kolektīvs jau radījis citu vēl labāku programmu, kurai atkal ir jāskrien pakal. Tai mirkli, kad parādījās datori, arī man kā vecākās paaudzes māksliniekam bija lielas aizdomas par šo jauninājumu. Tikai es rīkojos savādāk. Es nopirku to, lai izpētītu, kas tam ir iekšā. Tad bailes un neuzticība pazuda. Tas ir tāpat kā



iemācīties braukt ar mašīnu. Tu iemācies un tad vienkārši to lieto.

Ir zināms, ka ar terminu "kultūra" var traktēt pilnīgi visu, ko radījis cilvēks. Šobrīd arī mākslas terminam ir līdzīga plašuma interpretācijas amplitūda. Kā tu traktēti mākslas būtību?

Māksla tāpat kā reklāma šobrīd izmanto noteiktas sistēmas. Tikai reklāmas gadījumā mērķis ir radīt cilvēkus iespaidojošu reklāmu, kuras uzdevums ir pārdot vienu vai otru preci. Arī mākslā šobrīd vērojamas līdzīgas shēmas, kuru uzdevums ir ietekmēt skatītāju. Taču mākslas būtību vēl vienkāršāk varētu traktēt kā sfēru, kuras uzdevums ir izraisīt mākslas darba skatītājā neadekvātas emocijas. Brutalizējot šādu pieeju, māksla nokļūst šķietamā strupceļā - jo it kā nekas jau vairs nepārsteidz. Pārsteidz nāve. Taču tālāk nav vairs pārdzivojuma. Taču atšķirībā no reklāmas mākslas mērķis nav pārdot.

**Mākslas mērķis varbūt nav pelnīt!**

Jā, šai mirkli varētu formulēt, kas tad ir komerciāla un kas ir nekomerciāla māksla. Šis jautājums tiešā veidā attiecināms arī uz maniem "jaunās realitātes" darbiem. Es it kā apzināti izmantoju ainavu, aktu, kas šķietami asociējami ar komerciāli izdevīgiem mākslas žanriem un varētu patikt potenciālajam pircējam. Tomēr tā nav komerciāla māksla. To apliecina kaut viens fakts, ka ne pēc vienas "jaunās realitātes" izstādes nav stāvējusi rinda pēc maniem darbiem. Komerciāla māksla vispirms ir business, kuras mērķis ir apmierināt patērētāja prasības, radīt pieprasīto produkciju. Taču es, taisot darbus, risinu savas mākslas problēmas, kas loģiski izskaidro to, ka pēc maniem darbiem rindā nestāvu, pat tad, ja tā ir ainava. Taču man patīk apzināti balansēt uz robežas, iniciējot jautājumus, bet neatbildot.

Taču mani interesē fakts, kā tu atteicies no tās mākslas virzības, ar ko tu nodarbojies pirms "jaunās realitātes". Protams, man jāatzīst, ka es redzu šo likumsakarīgo atgriešanos pie glezniecības jau citā kontekstā. Tomēr 1997.gada izstāde Ivonnas Veihertes galerijā "Parīze. Jaunā Realitāte" no malas izskatījās kā kardināla atteikšanās no visa, kas bijis iepriekš - instalācijām, *land art*, video projekcijām.

Istenībā hronoloģiski šis process ir bijis savādāks. Es jau pirms Parīzes brauciena strādāju pie ainavām, kas tomēr tika izstādītas vēlāk. Vienkārši bija jāatrod cits tehnoloģiski vienkāršāks "jaunās realitātes" modelis. Tāpēc Parīzei izvēlējos zīmējumu. Taču man jāatzīst, ka mani nekad nav interesējusi klasisko mākslu tehnika kā tāda. Mani vairāk aizrāva doma par to izmantošanu, jo mūsu reģionā, neskatoties uz to, ka nav mākslas tirgus, izplatīts ir viedoklis par to, ka glezna ir prece.

Taču "jauno realitāti" var skaidrot arī plašāk, ietverot faktu, ka ikviens mākslas darbs, lai kā censtos pēc realitātes, ir "cita" un tālād "jauna" realitāte. Tas ir tas otrs aspekts, ka, cenšoties pieskarties reālajai lietai, es tomēr radu kaut ko citu. Zināmā mērā "jaunās realitātes" mērķis ir, sasniedzot estētisko kvalitāti, iedarboties uz skatītāju.

Kā tu vērtē, cik daudz tavu emociju saglabā tavi "jaunās realitātes" darbi? Veroties no malas, šķiet, ka skatītāju vispirms fascinē tieši darbu radīšanas tehnoloģiskais efekts, kas jūtams pat Parīzes zīmējumu sērijā. Vai tu vispār esi emocionāls savā mākslā?

Varētu teikt, ka "jaunā realitāte" ir tikai tāda slēpšanās aiz darbu tehnoloģiskā tapšanas procesa. Jo būtībā es vispār esmu pat pārāk emocionāls un jūfīgs. Tās ir lietas, kas man daudzreiz ir pat traucējušas sevi realizēt.

No šāda aspekta "jaunā realitāte" skaidrojama arī kā kompensācija šai jūfīguma niansei - tu skatītāja priekšā vairs nestāji ar uzšķērstu dvēseli, bet paslēpies aiz daudzo tehniku izmantošanas kārtām.

Šī ir opozīcija gan mana iepriekšējā perioda emocionālajai glezniecībai, gan loģiski strukturētajai, konceptuālajai mākslai - opozīcija žauētajiem cūkas šķiņķiem instalācijā "Speķis visai valstij" (Sorosa Mūsdienų Mākslas centra - Rīga 2.gadskārtējā izstādē "Valsts" 1994.gadā). Galvenā būtība, ko es uzstādīju "jaunās realitātes" darbu tapšanā, bija iedarboties uz skatītāju. "Jaunā realitāte" ir būvēta uz provokāciju principa. Es uzskatu, ka klasiskais modernisms, kas prevalē lielā daudzumā, ir noplicinājis mākslu. Tāpēc viena no manām vēlmēm bija atgriezt gleznei gleznes statusu. Laba māksla ir tā, kur tehnoloģiskais process paliek neredzams.

Tai pat laikā ir skaidri zināms, ka tehnoloģiju attīstība ietekmē un virza mākslu.

Protams, tas ir viens no galvenajiem virzošajiem spēkiem.

**Cik svarīgi ir izvēlēties mākslas eksponēšanas telpu?**

Tā ir būtiska nianse, kas pārmantota no modernisma perioda. Svarīga ir gan mākslas darba eksponēšanas telpa, gan veids, kā tas tiek eksponēts, apgaismots, un arī paša procesa reklāma.

Taču šie aspekti jau pieder pie apzinātiem ekspluatēšanas principiem. Kāda ir tava pieredze no "jaunās realitātes" eksponēšanai izmantotajām telpām?

Izstāde UEF Kultūras un tehnikas pilī "Akts. Jaunā Realitāte" ir veiksmīgākā no šīs sērijas izstādēm. Gandrīz ideāls telpas un darbu saskaņas modelis.

**Māksla, kas ir vidē, bet kuru var uzskatīt un var neuzskatīt par mākslu?**

Tā ir māksla! Ja kādam šķiet, ka tā ir reklāma, tad tā ir reklāma. Taču tādā gadījumā tā ir reklāma man.

Netradicionālā māksla jau ļoti bieži apzināti izvēlas sabiedriskas eksponēšanas zonas, tādējādi nodrošinot formālu skatītāju kvantitāti. Kas gan ne vienmēr nozīmē - sapratēju auditoriju.

Taču uz šo fenomenu var paskatīties vēl plašāk - arī ainavas vai akta izmantošana ir tāda pati tendence pēc formāli ieinteresēta skatītāja.

Kas tad īsti tevi ir saistījis pilsētinauvas, ainavas, akta žanros un tieši šādā izvēles secībā? No vienas puses, rodas iespaids, ka tu esi atradis vienu noteiktu izteiksmes veidu, kuru tagad taustoties izmēģini dažādos žanros. Taču loģiski ir jābūt vēl kādam citam dziļākam skaidrojumam.

Faktiski skaidrojums ir tas pats pieminētais ielas stūra princips, kas nodrošina formālu skatītāju auditoriju. Un vēlēšanās apzināti izvairīties no sarežģītām koncepcijām, kuras vienmēr tiek noreducētas, nonivelētas. Tāpēc manuprāt ir labi pašam atteikties no sarežģītā domu modeļa un atstāt tikai kaut ko vienu.

Taču vai, sekojot šādam modelim, darbi apzināti neiegūst izteikti dekoratīvu kvalitāti?

Jā, bet vai Maļēviča kvadrāts arī nav dekoratīvs? Nevienš taču nerunās par šī darba gleznieciskajām kvalitātēm! Tai pat laikā, cik traktātu sarakstīts tieši



par šo Maļeviča darbu. Lai gan tas ir vizuāli vienkārši uztverams darbs. Faktiski jebkura laba māksla ir vienkārša savā būtībā.

**Vai tu vēl arvien uzskati, ka "slikti ir ar to moderno mākslu"?**

Jā, ja mēs šodien tā nogriežam un paskatāmies uz visu, kas ir noticis - visa tā mākslas produkcija ir šausmīgā kuantumā. Pēc kādiem simts vai divsimts gadiem atkal viss būs noskalojies nost un no šī laika tāpat paliks tikai procentuāli niecīga daļa.

Inga Šteimane

## Brīvības institūts Jānis Mitrēvics (1)

"Mans projekts ir virzīts pretēji," apcerot Hērsta un Kuļika eitanāziskās pārģalvības mākslā, apgalvo Mitrēvics, "noliedzot viņus, es esmu pateicis "nē" nāvei." To sakot, Mitrēvics piesaucis klasiskus, šoreiz pašus "suaigākos", lai demonstrētu savu attieksmi pret apnicīgo koķetēšanu ar nāvi mūsdienu mākslā. Mitrēvicam ir alternatīva - šis pavērsiens dara mūs uzmanīgus: vai tas ir tik vienkārši, kā pats autors mums skaidro: "Negribu, lai skatītājs redz kaut ko vairāk, kā šī bilde rāda," saka mākslinieks un pamāj uz gleznu "Irbe" (vienu no pieciem darbiem izstādē "Akts. Jaunā realitāte").

Šobrīd Jānis Mitrēvics izveidojies par mākslinieku, kas attēlo Latvijas paskarbo ainavu un neizskaistinātus sieviešu aktus. 1998.gadā (ar izstādi "Ainava. Jaunā realitāte" Valsts Mākslas muzejā) viņš pirmo reizi "pilnā apjomā" demonstrē gleznas, kuras it kā darinātas nepretenciozi - ar eļļas krāsām uz audekla, tomēr glezniecībai tradicionālā tehnoloģiskā procesa būtiskais brīvais papildinājums nosaucams par Jāņa Mitrēvica autortehniku. Galveno lomu tajā spēlē mediji sekojošā secībā: fotogrāfija (tiek fiksēts vēlamais darba sižets), dators (fotogrāfijas apstrāde, sižeta manipulācija) un sietspiede (īpašs paņēmieni - eļļas krāsas druka, kuras rezultātā uz audekla plaknes tiek pārnestas fotogrāfiskas izcelsmes attēls, melnbalts). Seko gleznošanas fāze. Izstādē "Akts. Jaunā realitāte" (1999.gadā, UFF Kultūras un tehnikas pilī) turpina pielietot šo tehnisko autorpaņēmieni, mainījusies tikai tēma. Jāpiebilst, ka Mitrēvica izvēlētais gleznu tēmas vēsture pazīst kā tradicionālus tēlotājas mākslas žānrus: ainavu kopš aptuveni 16., bet aktu kopš 17.gs.

Mitrēvica gleznas mums var atsaukt atmiņā aizgājušo laikmetu mākslu. Savukārt tehnoloģiskais process atgādina par mediju kultūru. Bet nesteigsimies ar secinājumiem. Pārlūkojot mākslinieka biogrāfiju, pamanām, ka viņa interešu lokā nepārprotami jau reiz bijis izcilais 17.gs. klasicisma meistars Nikolā Pusēns (trešā personalizstādē "Marmelāde (Pusēns un sausie ziedi)", 1991.g. Rīgā). Atrodam arī izstādes nosaukumu - "Jānis Mitrēvics izstāda Vilhelmu Purvīti... Ivars Runkovskis" (astotā personalizstādē 1994.g. Rīgā, Valsts Mākslas muzejā), kas darbojas ar līdzīgu vēstījumu, tikai šaurākā kontekstā. Šie divi klasiķi Mitrēvica izstādēs bijuši izmantoti tiešā un vienlīdzīgā, t.i., citātu veidā, jo par tādiem var uzskatīt gan Pusēna darbu reproducētos fragmentus Mitrēvica lielzīmēra spilgtu un abstraktu krāsu laukumu gleznās, gan īstas, no muzeja krātuvēm izvilinātas Purvīša ainavas, kuras viņš bija "montējis" kopā ar graudiem, aītādām, telādām un snobiskiem atspulgiem plastikātos savā VMM "environment". Izstādēs "Ainava" un "Akts" citātu nav, bet gleznu izskats kādā divainā veidā mums liek atcerēties jau pieminētos akadēmiskos meistaros un vēl citus, kuru tēlu veselajos ķermeņos mājoties vesels gars. Ne tā kā Hērsta un Kuļika interpretācijās.

Šī Eiropas (jeb Austrumeiropas) reģiona mākslas īpatnība, šķiet, ir arī tā, ka mākslinieks šeit ir liels individuālists un var uzrādīt pilnīgi negaidītus priekšlikumus (mākslā, prāta konstrukcijās), par kuriem sabiedrība nereti jautā - kā tie radušies un kāpēc vajadzīgi? Mākslinieks ir atsevišķs institūts - tas attiecināms ne tikai uz sociālistisko kārtību un to, kura uz šīs bāzes veidojusies deviņdesmitajos gados. Ar indivīdiem, kuri patstāvīgi un pēc brīvas izvēles, izmantojami specifisku tehniku, apstrādā informāciju (kopīgais apzīmējums - rada mākslas darbus), - ar tādiem sastopamies visā pasaulē, bet par šā "sabiedriskā" darba nodomu un iepretī tam sabiedriskās uztveres nesamērojamību visbiežāk nākas aizdomāties reģionā, kuru politiskajā kartē apzīmē: "postsociālisma zemes". Ar to es negribu teikt, ka mākslinieka Jāņa Mitrēvica vārds šeit nav pazīstams, gluži otrādi, viņu atpazīst kā mākslas vide, tā plašāka sabiedrība. Tomēr enerģijas apmaiņa starp mākslinieku un sabiedrību ir pieticīga, un ne tikai Mitrēvica gadījumā. Šis raksts skar brīvības koncepciju - esmu nodēvējusi tā kādu sociālu fenomenu, ar kuru Mitrēvica mākslai un arī cilvēciskajam tēlam, manuprāt, ir nopietnas attiecības.

Gadiem ilgi kultivētās brīvības alkas, mainoties šī reģiona sociālpolitiskajai sistēmai, pārdzīvojušas smagu krīzi. Lielākā daļa sabiedrības, integrējoties tirgus ekonomikas noteikumos, brīvības konceptu atmetusi kā nevajadzīgu bērnu dienu spēlmaniņu. Un rets ir tāds, kurš saglabā skaidru prātu attieksmēs pret šo jēdzienu, nemaz nerunājot par piepūli tā analizēšanā un izprašanā. Jānis Mitrēvics ir viens no tiem, kas, balstoties uz sociālisma periodā iegūto "anarhistisko rādījumu" (diplomēts mākslinieks kopš 1982. gada), ir spējīgs bez lieka sentimenta un didaktikas attīstīt domas par brīvību joprojām, ņemot vērā jaunus apstākļus. Vairbūt tāpēc viņa mākslas risinājumi, kuri ir saucami par konceptuāliem, neatgādina intīmu drāmu, bet gan diskusijas par principiem, kurās autors parasti citē viedokļus, komentējot vai, precīzāk, kompromitējot tos ar kādu visai elementāru "kāpēc?".

Ēpatāža viņa mākslā ir tas elements, uz ko sabiedrība reaģē uzreiz, bieži tā arī nepamanot, kādā nolūkā tā pielietota. Parasti epatāža viņa mākslā tiek panākta, izmantojot modernismam raksturīgo pārsteiguma principu, tikai papildus komentējot šo situāciju un vienmēr ironizējot par mūsu uztveri: kāpēc aita formalina akuvārijā mūsos izraisa domas par "nabaga dziunieku", bet izstāžu zālē iekārtas žāvētas kūkas - par necieņu pret ēdienu? Kāpēc uzgleznotu melnu kvadrātu mēs dramatisējam un poetizējam, bet dabā uzstādītu rāmi, kura tukšumā redzams mazpilsētas ainavas fragments, uzskatām par joku? Kāpēc zīmēta un pēc tam gleznota cilvēka figūra veido akadēmisku figurālu glezniecību, bet fotogrāfēta un gleznota nē? etc.

Mēs uztveram to, ka Mitrēvica jaunākie darbi varētu būt pazīstami ar mūsdienu mākslas neoklasicisma tendencēm. Sekojot viņa mākslai pa pēdām, šo uzskatu varētu mūsdienīgā veidā apliecināt, analītiska pieeja pierādītu, ka pat reproducējošo mediju īpatsvars netraucētu šim apgalvojumam. Tomēr Mitrēvica jauno gleznu forma nerodina pašmērķīgu analīzi - meitene atlaidusies guļus vai sēdus, viņas ādas tonis ir sārts vai blāvs, un cik skaists tas ir (nav). Īpašu izjūtu pret katru meiteni viņam nav, tāpat kā nebija jūtu pret speķi un Purvīti. Kā vienmēr, Mitrēvics ir parūpējies par to, lai piekļūšana viņa mākslas atslēgai būtu ļoti sarežģīta - iespējams, ka nevienam latviešu māksliniekam pirms Mitrēvica nebija izdevies izskaust no darbiem tik daudz paša noskaņu un izjūtu. "Bet tā arī ir izjūta," iebilst Mitrēvics, un mums jāpiekrīt, ka tā ir apzināta izvēle. Katra no Mitrēvica personalizstādēm savulaik diskutējusi par mākslu, ne fiksminājusies

4 par autora dvēseles spēju, ja tā var teikt.

Uzzinot noteiktu metožu nepieciešamību, mēs atrodam Mitrēvica jauno darbu konsekvenci: "Es runāju slengā, kādā runā cilvēki," paskaidro Mitrēvics. Tātad tas



pirmkārt ir izvēlēto principu jautājums, kāpēc Mitrēvica darbu izskats ir tāds un ne savādāks. Pieņemot to, mēs varam apbrīnot mērķtiecību, ar kādu Mitrēvics īstenojis savu programmu, atmezdams visu, kas darbā radītu liekus sarežģījumus un virzītu ārpus nospraustā mērķa - radīt gleznu, kas atgādinātu uzstādījumu, līdzīgu tam, kādu, apgūstot akadēmiskās mākslas programmu, glezno akadēmijas studenti. Šoreiz Mitrēvics ir pieņēmis lēmumu padarīt savu mākslu saprotamu un uztveramu tādām cilvēkiem, par kura pieredzes mērvienību viņš izraudzījies akadēmiskās mākslas pamatnostādņu zināšanu un modernisma kritiku. Tas ir svarīgi, jo šī koncepcija ir viena no darba struktūras veidotājām. Mēs varam izvēlēties - piederēt vai nepiederēt viņu pulkam. Tātad viņš ir vēlējis ar šiem darbiem radīt atsaucību paša komplektētājā auditorijā, par kuras kopīgo iezīmi uzskatāma - jā, kas tad isti? Populārā krievu kriminālromānu rakstniece Mariņina savu darbu pašreklāmai sacerējusi izjustu frāzi, kas skan apmēram tā: es esmu vienkāršs cilvēks un rakstu vienkāršiem cilvēkiem, bet tādi ir vairākumā. Mitrēvics tekstos nepiemin "vienkāršos cilvēkus", tomēr programmas pamatdoma, šķiet, ir tuvu stāvoša šim uzskatam. Jāatgādina, ka tā ir brīva cilvēka priekšrocība - domāt pašam. Ja valdošā patērētājkultūra saka - tagad darbosimies ar asinīm, tad mākslinieks nereti pakļaujas šim spiedienam un risina šo uzdevumu savos darbos. Mēs ne vienmēr pieļaujam, ka mākslinieks varētu domāt pats, tāpēc, ka paši biežāk uzticamies autoritatīviem spriedumiem par to "kas ir kas". Mitrēvica aktu un ainavu izstādes (ar piebildi "jaunā realitāte") ir par nedekonstruētu ķermeni un ainavu. Vienīgi jājautā Mitrēvicam - vai tie nav "vienkāršie cilvēki" (ieviesies tāds apzīmējums šajā rakstā, neko nevar darīt), kuriem patīk filma "Kapeņu stāstiņi"?

Būtībā katrā Mitrēvica darbā ir kāda "atskurbinoša programma", kam gan nav nekā kopīga ar kādas sociālās sistēmas ideoloģisko spiedienu, izmantojot mākslas darba starpniecību. Institūts, kurš dod pavēles Mitrēvica mākslai, ir viņš pats, vadoties no uzkrātās informācijas. Tas sasaista šo "jaunās realitātes" līniju viņa mākslā ar tādiem skandaloziem un tehniski pavisam atšķirīgiem darbiem kā instalāciju "Speķis visai valstij" izstādē "Valsts" (1994), vai arī ar gigantisko ready-made "Erect 85" (darba "pamatmateriāls" bija augstceltne Citadeles laukumā) mūdienu mākslas projektā "Pieminekļi" (1995).

Nereti mēs neaizdomājamies, ka nav nekā vieglāka par kādas autoritatīvas ideoloģijas realizēšanu mākslā (dziļi gan nē!). Var secināt, ka Mitrēvics šo "politisko" spēli, kas kopš pagājušā gadsimta attiecināma uz mākslu, tāpat kā uz citiem sabiedriskajiem konceptiem, ir izraudzījies par savas mākslas pamattēmu, neatkarīgi no risinājuma instalācijas, fotogrāfijas vai glezniecības paņēmieniem. Šī tēma prasa tālu atkāpties no realitātes, pavērot lietas no "malas", t.i., no "brīvības institūta" loģiem. No turienes skatam bieži vien atklājas sakarības, kādas neredzam, "piedalīdamies procesā". Atklājas neizsīkstošs darba lauks, tāpēc cilvēki bieži tur neiet, bet Mitrēvicam ir izturība. Mēdz teikt, ka māksla ir realitātes spogulis. Mitrēvica spogulis ir milzīgs platleņķa objektīvs, noregulēts iepretī globusam. Ja kādudien tas stāsies, Mitrēvicam ir izredzes to uzzināt patstāvīgi.

[1] Raksts pārpublicēts no žurnāla "Studija" Nr.8., 1999.