

Paralēlās realitātes vīruss

Pēdējās trīs dekādēs pasaules mākslas kopainā ir iezīmējusies tendence, ka vizuālajā mākslā strādājošie mākslinieki pievēršas procesiem, kas drīzāk atgādina politiskas vai sociālas aktivitātes un no tādām atšķiras tikai ar estētisku jutīgumu. Aktualizējot mūsu laika problēmas – ekoloģiskos draudus, bezdarbu, vardarbību, identitātes meklējumus u.c.–, mākslinieki ir radījuši jaunu mākslas valodu, kuras iesaistišanās publiskās sfēras norisēs ir kļuvusi par svarīgu tās gramatikas sastāvdaļu.

Paplašinot mākslas robežas, jaunā žanra publiskās mākslas¹ pārstāvji kā vienu no būtiskākiem darba elementiem iezīmē komunikāciju ar skatītāju. Skatītājs kļūst par mākslas teksta līdzautoru, risinot “atvērtā daiļdarba”² problemātiku. Attiecības starp mākslinieku un publiku, kuras veidojas ar mākslas darba starpniecību, kļūst pašvērtīgas.

Atsakoties no “augstās” mākslas valdzinājuma, tiek apliecināta neticība postulātam, ka skaistums varētu izglābt pasauli. Konceptuālisma un procesuālo mākslu pārstāvji jau 60. gados rūpīgi dematerializējuši mākslas produktus, padarot arvien grūtāk pamanāmus skaistā “nospiedumus” ideju vai temporālu aktivitāšu faktūrā. Kultivējot skaistuma uztveri kā “kulturālu” treniņu vai politiskas manipulācijas, mākslinieki tiecas nepastarpināti tuvoties skatītājam. Tā nav atgriešanās pie mākslas kā rituālu sastāvdaļas, telpu noformējuma vai kāda cita pielietojamības veida – mākslinieki patvaļīgi ienāk sabiedrības dzīves publiskajā telpā un cenšas rast dialogu arī ar nejausu garāmgājēju, ne tikai ar iepriekš sagatavotu muzeju apmeklētāju.

Atgriežoties pie jaunā žanra publiskās mākslas izpausmēm, var piekrist izteikumam, ka “jaunā publiskā māksla nav tik daudz 90. gadu kustība, bet jauns darbības veids, kas atradis savu laiku”³. Paralēli problemātikas identificēšanai māksliniekus nodarbina ikdienišķu un triviālu lietu pārvērtības mākslas valodas zīmēs, akcentējot mākslas kā komunikācijas procesa nozīmi, kur rezultātam ir tikai pakārtota loma. Kā atslēgas vārds mākslas darbos tiek lietots termins “realitāte”, nereti gan uzsverot to kā “citu realitāti”. Māksla turpina transformēties domu, izteikumu un notikumu plūsmās, kam piemīt vairāk vai mazāk taustāmas īpašības. Māksliniekiem darbojoties ar informācijas fragmentiem, nejausu skaņu viļņiem un personīgiem iespaidiem, tiek radīts produkts, kas veido citas premisas mākslas konstrukcijā – mākslinieka darbs kā attiecību reprezentācija, kā refleksija par uztveres veidu.

Projekts “Ventspils Tranzīts Termināls”, kas norisinājās Ventspilī 1999. gada septembrī, bija mēģinājums iedzīvotājiem pilsētā iepriekšminētās mākslas formas. Mākslinieku darbi “inficēja” pilsētu, ļaujot tās iedzīvotājiem nojaust, ka kaut kas nav īsti kārtībā, bet šo darbu neobligātums un pietuvinātība “realitātei” skatītājam ļāva vai nu nepamanīt mākslinieka vēstījumu, vai arī identificēt uztvertās savādības cēloni. Viens no izstādes kuratoriem Kristaps Ģelzis ilustrē šo procesu ar “vīrusu teoriju”, ko projekta ietvaros iespējams saistīt arī ar kādu no pilsētas valodas semantikas jaunajām kategorijām⁴, piemēram, “mutāciju”, kuras vairs neattiecas uz noteiktām telpiski viegli identificējamām pilsētas daļām kā dekoratīvi objekti jeb monumenti.

Ventspilī realizētie mākslinieku darbi iekļaujas starptautiskajā “vīrusu plūsmā” un, izejot ārpus izstāžu zālēm, turpina imitēt realitātes procesu un komunicēt ar skatītāju. Kā piemērus šai mākslas parādībai pasaules kontekstā var minēt vairāku skandināvu mākslinieku aktivitātes: Elīna Vikstrēma (*Elin Wikström*) “pārvācas uz dzīvi” supermarketā, Stīgs Sjolunds (*Stig Sjolund*) ziemas vidū nosalušajiem Stokholmas viesiem un iedzīvotājiem piedāvā saldējumu, Karls Mihaels fon Hausvolfs (*Carl Michael von Hausswolf*) un Leifs Elgrens (*Leif Elggren*) proklamē Elglandes un Varglandes karalisti, kurā apvienotas visas pasaules valstis.⁵ Dāņu mākslinieku grupa Superflex izgudro jaunu biogāzes iegūšanas veidu, kas atrisina enerģijas resursu problēmas Tanzānijā. Ventspilī Superflex, apkopojot materiālus no intervijām ar vietējiem iedzīvotājiem, rada nākotnes pilsētas “Ventspils 2” tēlu, kas aplūkojams interneta lappusē, kā arī plāno iegādāties zemi Ventspils centrā, kur iecerējuši būvēt nākotnes pilsētas interneta radiostaciju. Somu māksliniece Minna Heikinaho pasniedz ventspilniekiem bezmaksas brokastis kafējnicā, fiksē sarunas ar viņiem un piedāvā iespēju aplūkot interviju video un foto dokumentācijas. Māksliniece organizē savas aktivitātes kā terapijas veidu, cenšoties aizpildīt komunikācijas deficītu cilvēkiem, kuru dzīves telpa reizēm ir gandrīz iznīcināta. Magnusa Bertoša (*Magnus Bærtås*) īsfilmas savukārt tiek demonstrētas Zviedrijas televīzijā reklāmas klipu vietā. Bet Ventspilī abi zviedru mākslinieki – Magnuss Bertošs un Patriks Karlstrēms (*Patrik Karlström*) – iepazīstina skatītāju ar gandrīz sociāla rakstura pētījumiem. Ventspils sporta hallē eksponētā Patrika Karlstrēma fotogrāfiju sērija ar nosaukumu “Tirgus politika” fiksē cilvēkus un Ventspils apkārtni, ilustrējot jau klišejiskus priekšstatus par cilvēku labklājību, darbu un atpūtu, kas apkopotī, pētot dažādu uzņēmumu reklāmas materiālus. Magnusa Bertoša uzdots jautājums “Kas ir...?” aizved skatītāju Ventspils bibliotēkas otrajā stāvā, kur iespējams iegūt informāciju par vairākiem māksliniekiem zināmiem cilvēkiem. Ideju un teoriju veidā turpināja attīstīties Odesas mākslinieku Vadima Čečkorska un Miroslava Kulčitska objekts, kas bija iecerēts kā papildinājums daļēji izjauktajam Gagarina piemineklim. Mākslinieku ideja materializējās ventspilnieku diskusijās un kā iespējama piedāvājums pilsētas vizuālā tēla risinājumiem tika aplūkota vides attīstības projektu ietvaros.

Lielākā daļa latviešu mākslinieku darbu, kuri piedalījās projekta “Ventspils Tranzīts Termināls” otrajā kārtā, arī iekļāvās “vīrusu” kategorijā. Monikas I.Pormales radītais “vīruss” ir telekartes veidā, uz kuras redzams pašas

mākslinieces portrets. Telekartes kalpoja reālai komunikācijai – tās bija izmantojamas Lattelekom kabīnēs, kur telefona lietotājus pārsteidza arī plakāts ar visu izstādes dalībnieku portretiem. Tikpat "netveramas" bija Anitas Zabiļevskas "Ceļotāja pastkartes", kuras savās pastkastēs varēja atrast gan Ventspils, gan Rīgas, gan arī citu pilsētu un valstu iedzīvotāji, kas bija iekļuvuši pasākuma organizētāju adrešu sarakstos. Ar savu neobligātumu un it kā realitāti kopējo vizuālo risinājumu pēkšņu pārsteigumu degvielas uzpildes stacijas Statoil lietotājiem sagādāja Ilvas Kļaviņas darbs "Gais ūdens Zeme Uguns". Hardija Lediņa "Ventspils skaņu ainava", kas tika pārraidīta no komunālās pārvaldes ēkas torņa, izplatījās pilsētas ielās un bija uztverama nejaušam garāmgājējam. Starp "realitātes nospiedumiem" minams arī Arvīda Alkšņa, Mārtiņa Ratnika un Ervīna Broka veidotais videomateriāls, kurā fiksēts Irbenes lokatora teritorijā notiekošais un kurš, vizuāli apstrādāts, bija aplūkojams veikala "Alete" tirdzniecības zālē izvietotajos televizoru ekrānos. Kā projekta "Ventspils Tranzīts Termināls" vizītkarte kalpoja jaunā mākslinieka autodidakta Modra Sapuna gleznotie Ventspils iespaidi, kuru palielinātas reprodukcijas, iebraucot Ventspilī, bija aplūkojamas uz reklāmas stenda ceļa malā. "Tīrās mākslas" paraugs uz reklāmas vairoga iezīmēja realitātes un fikcijas, mākslas un komercreklāmas trauslo robežsituāciju.

Līdzīgi "vīrusiem" darbojās un iedzīvotāju interesi kāpināja vairāki "pamanāmie" darbi, kā, piemēram, Inetas Sipunovas "Galerija "Kaimiņi""", kas katru vakaru pulcēja prāvu skatītāju pulku. Diapozitīvu projekcijas uz mikrorajona namu sienām ātri vien kļuva par apkārtnes iedzīvotāju ikdienas izklaides sastāvdaļu. Ne mazāk būtiska bija "galerijas" komunikatīvā katalizatora loma – cilvēkiem bija radies iemesls vakaros iziet uz ielas, vērot mainīgos attēlus un pārrunāt notiekošo ar kaimiņiem. Līdzīgi darbojās arī Daces Džeriņas kustīgās plāksnes ietves segumā, kuru atraktīvi provokatīvā daba attālināja šos elementus no ekspozīcijas nopietnības un pietuvināja "vīrusveidīgajai savādībai". Savukārt Armīna Ozoliņa optiskā ekvilibristika kļuva pamanāma, nevis uzkāpjot uz tonētajiem bruģa kvadrātiņiem, bet atrodot isto skatpunktu no malas. Samērā organiski pilsētā iedzīvojās arī Stefana Geka baložu būda. Iespējams, ka arī Andra Valda ironisko videoinstalāciju varēja "nolasīt" kā Ventspils Augstskolas priekšelpas interjera sastāvdaļu.

Projekta "Ventspils Tranzīts Termināls" vizuāli "nemanāmo" tēlu līdzsvaro Leonarda Laganovska pieminēklā semantikas meklējumi un Andreja Kalnača metaforiskais uzstādījums, kaut gan Laganovska trauslo konstrukciju silueti pavirša skatītāja redzējumā itin viegli var "apmaldīties" parka zālajos un Kalnača *ready-made* var sajaukt ar tā prototipiem, kas novietoti turpat netālu Ventas krastmalā.

Projekts "Ventspils Tranzīts Termināls" aplūkojams kā pilsētas mākslas nerva iedzīvināšanas mēģinājums – mēģinājums apaugļot pilsētu ar "vīrusa" mākslas mutāciju, šoreiz izvairoties no monumentalizētiem objektiem un pilsētvidi dekorējošiem elementiem. Tā ir vēlme pārsteigt pilsētas iedzīvotājus un viesus, kā arī sagaidīt redzēt gribošu un zinātkāru skatītāju. Piedalīšanās mākslas procesa tapšanā aizsāk jaunas attiecības un rada nebijušas izjūtas arī līdz šim pasīvam mākslas patērētājam, un pieskaršanās "citai realitātei" kļūst daudz vienkāršāka nekā iekāpšana spoguļa otrā pusē.

Solvita Krese

¹ Termiņš, ko definē Suzanna Leisija darbā *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, apzīmējot mākslas procesu, "kas nebalstās materiāla, telpas vai mākslinieciskā medija tipoloģijā, bet drīzāk gan auditorijas, savstarpējo attiecību, komunikācijas un politiskās intences konceptā".

² Eko, U. *Atvērtā daiļdarba problēma* // *Kentaurs*. 1993. Nr. 4. 10.–14. lpp.

³ Marijas Džeinas Džeikobas izteikums Suzannas Leisijas ievadtekstā. Lacy, S. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press. 1995. P. 30.

⁴ Telpiski noteiktu pilsētas rajonu, ceļu, ēku u.c. vietā mēs varam runāt par "plūsmām", "mājokļiem", "konteineriem", "mutācijām", *terrine vague*. Sola-Morales, I. *Present and Futures. Architecture in Cities* // *Present and Futures. Architecture in Cities: Catalogue*. Barcelona, 1996. P. 142–157.

⁵ Arrhenius, S. *Body Contact. Hungering for the Real* // *Like Virginitly, Once Lost. Five Views on Nordic Art Now*. 1999. P. 11–37.

The Parallel Reality Virus

The general landscape of world art over the last thirty years has been marked by a tendency for artists working in the visual arts to turn to processes more associated with political or social activity, the only difference being their aesthetic sensibility. By bringing to the forefront the problems of today – ecological fears, unemployment, violence, the search for identity and others–, artists have created a new language. Involvement in public life has become an essential element in its grammar.

As they broaden the boundaries of art, representatives of *the new genre public art*¹ regard communication with the viewer as one of the key aspects of their work. The viewer becomes a co-author of the art text solving the problem of “the open work of art”². The relationships between the artist and the public that form through the intermediary of a work of art take on a value of their own.

Rejection of the temptation of “high” art confirms disbelief in the postulate that beauty could save the world. Already in the 1960s, the representatives of conceptualism and processual art carefully dematerialised art products making the “imprints” of beauty in the texture of ideas and temporal activities even less noticeable. Artists endeavoured to approach the viewer directly by cultivating the perception of beauty as a “cultural” exercise or as political manipulation. This is not a return to art as a ritual component, a means of arranging space or other utilitarian means – artists freely enter the public space of social life and try to create a dialogue with the casual passer-by too, and not just with the pre-prepared museum visitor.

Returning to the expressions of new genre public art, one can agree with the statement that, “the new public art is not so much a 1990s movement as a new way of working that has found its time”³. Alongside the identification of problems, artists are concerned with the transformation of everyday, trivial things into characters of the language of art, emphasizing the significance of art as a communications process where the result has only a minor role. The term “reality” is used as a key word in works of art, often with the meaning of a “different reality”. Art continues to transform in waves of thoughts, expressions and events of a more or less tangible nature. Working with fragments of information, accidental sound waves and subjective impressions artists create a product that forms different premises in the construction of art – the artist’s work as a representation of relationships, as a reflection on the type of perception.

The “Ventspils Transit Terminal” project that took place in Ventspils in September 1999 was an attempt to give life to the above mentioned art forms in the city. The artists’ works “infected” the city, letting the inhabitants sense that something wasn’t “quite right”, and the near approximation of these works to “reality” and their provocative non-obligatory nature gave the viewer the opportunity either to not notice the artist’s message, or to identify the cause of the perceived strangeness. One of the exhibition curators, Kristaps Ģelzis, explained this process with “virus theory”. In terms of the project, this could be applied to one of the new categories in the semantics of the language of the city⁴ – “mutation” for example – that no longer refer to definite, spatially easily identifiable parts of the city like decorative objects or monuments.

The works produced by the artists in Ventspils are part of the international “viral current” and going outside exhibition halls, they continue to imitate the process of reality and communicate with the viewer. The activities of several Scandinavian artists may serve as examples: Elin Wikström went to “live” in a supermarket, Stig Sjolund offered ice cream to the frozen visitors and inhabitants of Stockholm, and Carl Michael von Hausswolf and Leif Elggren proclaimed the Kingdom of Elgland and Vargland, where all the countries of the world were united with no borders.⁵ The Danish group of artists Superflex discovered a new way of producing biogas that solved the problem of energy resources in Tanzania. In Ventspils, Superflex collated the materials from interviews with the local inhabitants to produce an image of the city in the future “Ventspils 2”, that can be viewed on the Internet. They also tried to buy a piece of land in the centre of Ventspils where, in time, they plan to build an Internet radio station for the city of the future. In a cafe, the Finnish artist Minna Heikinaho provides inhabitants of Ventspils with free breakfasts, records her conversations with them and gives them the opportunity to examine their photo and video documentation. Her activities are organised as a form of therapy that tries to counter the lack of communication for those people whose living space has sometimes been almost destroyed. The short films of Magnus Bårtås, on the other hand, are shown on Swedish television in place of advertisements. But in Ventspils, both Swedish artists Magnus Bårtås and Patrik Karlström introduce the viewer to almost social research. Karlström exhibits a series of photographs in the Ventspils sports hall entitled “Policy of the Market”. These show people and the Ventspils area, illustrating the already clichéd preconceptions of people’s welfare, work and leisure that have been gathered from the promotional material of various companies. The question posed by Magnus Bårtås “Who is...?” leads the viewer to the second floor of the Ventspils library where one can find information about several people known to the artist. The object by Odessa artists Vadim Checkorsky and Miroslav Kulchitsky that had been intended to supplement the Gagarin monument, continued to develop in form of ideas and theories. The artists’ idea materialised in the Ventspils inhabitants’ discussions and was examined as a possible solution for the city’s visual image as part of the environment development projects.

Most of the works by Latvian artists in the second round of the "Ventspils Transit Terminal" project can also be included in the "virus" category. The "virus" created by Monika I. Pormale took the form of a phone card bearing the artist's own portrait. It could be used in Lattelekom phone booths where callers were further surprised by a poster bearing the portraits of all the participating artists. Anita Zabiļevska's "Traveller's Postcards" were just as "intangible". They were found in the letterboxes of those people who were in the address books of the event organisers. The letterboxes were not just in Ventspils; they were also in Riga and other cities and countries. Statoil filling station clients were surprised by Ilva Kļaviņa's work "Air Water Earth Fire" with its non-obligatory nature and visual solution that seemed to copy reality. The "landscape" of a combination of Ventspils sounds was broadcast from the tower of the Ventspils Community Board. It spread through the city streets and could be heard by the casual passer-by. The video material by Arvīds Alksnis, Mārtiņš Ratniks and Ervīns Broks also bears "imprints of reality". They had recorded and visually processed the goings on at the Irbene radar station and these could be observed on TV monitors on sale in the "Alete" shop. A painting of his impressions of Ventspils by the young self-taught artist Modris Sapuns became the visiting card of the "Ventspils Transit Terminal" project. Its blown up reproduction could be seen on a roadside advertising hoarding as one drove into Ventspils. This example of "pure art" on an advertising shield marked the fragile boundary between reality and fiction, and between art and advertising quite directly.

Several of the more "noticeable" works also had a virus like effect and heightened the interest of the inhabitants. One of these was Ineta Sipunova's "The Gallery "Neighbours"" that drew a sizeable crowd every evening. It didn't take long for the slide projections on the sides of new housing estate buildings to become part of the residents' daily entertainment. The "gallery's" role as a catalyst for communication was no less important. People now had a reason to go out in the evening streets, watch the changing images and discuss what was going on with their neighbours. Dace Džeriņa's moving plates in the pavement worked in a similar way. Their attractively provocative nature distanced these elements from the seriousness of the work and brought them nearer to a "virus like strangeness". The optical equilibration of Armīns Ozoliņš, on the other hand, becomes visible, not by walking on the coloured cobbles, but by finding their right viewing point. Stefan Gec's pigeon shed seemed to fit in with the city quite organically. It is possible that the ironic video installation by Andris Valds could be "read" as an integral part of the foyer interior of the Ventspils High School.

The project's "Ventspils Transit Terminal" visually "unnoticeable" image is balanced by Leonards Laganovskis' search for the semantics of a monument and Andrejs Kalnačs' metaphoric construction. However, the delicate silhouettes of Laganovskis' construction can, to the casual viewer, become easily "lost" in the greenery of the park, and Kalnačs' ready-made can be confused with its prototypes that are standing nearby along the banks of the Venta river.

The "Ventspils Transit Terminal" project should be seen as an attempt to stimulate the city's art nerve; an attempt to fertilise the city with a mutation of "virus" art avoiding, on this occasion, monumentalised objects and decorative elements for the city environment. It is the desire to surprise the city's residents and visitors as well as to welcome viewers curious and eager to see. Participation in the creation of the art process originates new relationships and evokes previously unfelt feelings, even in the hitherto passive art consumer, too. And touching "another reality" becomes far easier than climbing into the other side of the mirror.

Solvita Krese

¹ A term coined by Suzanne Lacy in *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* to describe the art processes, "that are not based on the typology of materials, spaces or artistic media, but rather on the concept of audience, relationships, communication and political intention".

² Eco, U. *Atvērtā daiļdarba problēma* [The Problem of the Open Work of Art] // *Kentaurs*. 1993. Nr.4. P. 10-14.

³ Mary Jane Jacob quoted in the introduction of Lacy, S. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press. 1995. P. 30.

⁴ "Instead of spatially defined city regions, roads, buildings, etc. we may speak of "flows", "habitats", "containers", "mutations", *terrine vague*." In Sola-Morales, I. *Present and Futures. Architecture in Cities* // *Present and Futures. Architecture in Cities: Catalogue*. Barcelona, 1996. P. 142-157.

⁵ Arrhenius, S. *Body Contact. Hungering for the Real* // *Like Virginity, Once Lost. Five Views on Nordic Art Now*. 1999. P. 11-37.