

JEVA AUZIŅA

Vienmēr pakļauties mākslas konteksta noteiktajiem kanoniem - tas ir kā izjust klaustrofobiju.¹

(Metjū Kolingss)

Pēdējā laikā, pastiprināti pievēršot uzmanību **vārdiem**, t.i. - terminiem un jēdzieniem, kas tiek lietoti mākslas geto robežās, pat bez ipašas piepūles vai iedziļināšanās kļūst skaidrs, ka, piemēram, jēdziens "laikmetīgā māksla" cilvēkiem "ārpus" nepārklāj nekādu noteiktu priekšstatu telpu. Turpretim jēdzieni "modernā māksla" un "popkultūra", kas mākslas industrijas aprindās nedaudz izgājuši no modes, ārpus tām interesentiem tomēr spēj sniegt noteiktu priekšstatu par to, uz ko tie būtu attiecināmi. Tas vedina domāt, ka laikmetīgā māksla, tā teikt, vēl nav "iegājusies tautā" vai arī "tauta", tā teikt, "vēl nav iebraukusi" tās kā ipaši izklaidējošas sfēras potenciālā un līdz ar to dod priekšroku "kultūrai ārpus mākslas kultūras"². Iespējams, par to var pārliecināties teju vai katrs, kas nedēļas nogalē aizbrauc uz laukiem pie vecāsmātes, nejauši noklausās sabiedriskā transporta pasažieru sarunas vai arī ielūkojas vienas "kārtīgas" latviešu ģimenes grāmatu plauktā. Diez vai tur varēs atrast ilustrētas enciklopēdijas par laikmetīgo mākslu. Bet, tā kā mākslinieks, saglabājot birku "mākslinieks", nespēj radīt neko ārpus mākslas kultūras, tas labprāt meklē un cenšas un nereti arī veiksmīgi iekļaujas citos "ārpus kontekstos", kuros

vairs nav no svara, uz kādu profesiju tas pretendē, jo neviens neprasa parādīt CV. Problemātiskais pārrāvums starp mākslas kultūru un populāro kultūru līdz ar to gan gluži netiek parvarēts (reklāma ir tikai ilūzija), tomēr tiek atvasinātas jaunas, pētījumu vērtas versijas par aktuālo laiku un telpu.

Ielūkojoties pašmāju neseno mākslas kultūras vēsturē, kā veiksmīgākais piemērs būtu jāmin mākslas zinātnieces Māras Traumanes organizētais projekts - izstāde "Lietas"³, kas, apejot laikmetīgajai mākslai raksturīgo "pretenciozitāti uz kaut ko", nepiespiestā gaisotnē kā rotājoties izstādes norises laikā patiešām pārrāva šīs robežas starp mākslas geto kultūru un ikdienas kultūru. Par šīs izstādes dalībniekiem neviens neuzdriktētos ironiski pavīpsnāt: "Nu jā, atkal tie ārtisti!" "Lietas" precīzi raksturoja mūsdienu pārsātināto ikdienas informācijas vidi, kurā "fons izvirzījies tuvplānā"⁴, vairs isti nejaujot atšķirt atšķirīgo no vispārējā un tādējādi radot *balto troksni*. "Lietas", ironizējot par mūsdienu mākslas produkta identitāti, nevis atņēma, reducēja vai kaut ko izvirzīja centrā, bet gan gluži pretēji - pievienoja, pieskaitīja un nenodalīja itin neko.

Vēl no pašmāju projektiem kā līdzīgus "pārrāvumus" šajā kontekstā varētu minēt *Open*⁵ 90. gadu otrā pusē pamestās daudzstāvu ēkās, vietējos televīzijas kanālos vai

centrālos biznesa un iepirkumu centros realizētos projektus, kā arī vairākus individuālu mākslinieku projektus, piemēram, Monikas Pormales un Ginta Gabrāna "Iepazīšanās biroju". Šie paraugpiemēri patiešām varētu izveidot vietējās laikmetīgās kultūras geto 90. gadu nogales un gadsimtu mijas savveida *Top Five*. Korekti būtu pieminēt arī didžeju un vidžeju klubu kultūras vidē regulāri organizētos pasākumus, *Orbitas*⁷ eksperimentus (brīvā dabā un klubos) ar literatūras un dzejas kanonu pārvarēšanu, kā arī *e-lab*⁸ un jauno mediju kultūras centra *RIXC*⁹ projektus. Ne mazāk korekti būtu atzīmēt, ka šie pēdējie tomēr veido samērā atšķirīgas ievirzes stāstu

Ja paanalizētu iepriekšminētos projektus, tad nāktos atzīt, ka mākslas pasaules, kā vienas no retajām "vietām", kur mūsdienās tomēr iespējams domāt un darboties radikāli, kontekstā muzejam vairs nav vietas. Nebūtu svarīgi, vai tas būtu svaigi izremontēts, ultralaikmetīgs vai novecojis un padomjlaika poētikas piesūcies. Manuprāt, šādā kontekstā ir istais brīdis pajautāt: vai iespējams muzeju izmantot pretēji tam piešķirtajai izmantošanas loģikai? Vai iespējams pārvarēt muzeja kā faktiski vides medija neapzināto absolūto kontroli pār kontekstu, kādā tiek ievietots no cenzūras brīvs saturs?

Pārskatot 20.gadsimta otrās puses mākslas kultūras plašo arsenālu, protams, varētu

atrast ne vienu vien piemēru, kas derētu šāda kritiska diskursa ilustrēšanai, tomēr, šķiet, ar to problēma nebūtu atrisināta. Tāpat arī pilnīgi saprotams, ka "kādas izvēlētas tēmas "parastums" vai atbilstība normai, šķiet, pārliecinošāk balansē starp ikdienišķo un ārkārtējo, nekā ekstrēma tematika"¹⁰, līdz ar to muzeju nevarētu gluži salīdzināt ar divriteni, kas nebūt nav jāizgudro par jaunu, jo to jau tāpat visi pazist un lieto. Cits jautājums ir, kas un cik daudz to lieto jeb - precīzāk - cik populārs tas ir un kas to padara populāru.

Lai vai kā, būtībā pēc šī garā un visai abstraktā ievada būtu jāatgriežas pie izstādes "Cilpa", kam veltīta liela daļa šī kataloga. Patiesībā, jāatzīst, ka par "Cilpu" šobrīd spriedelēt ir samērā problemātiski vairāku iemeslu dēļ: gan tādēļ, ka tā pašlaik, kad top šis teksts, jau ir vēsture (cerams, ka pēc pieciem gadiem tā jau būs vēsturiska, bet pēc desmit - klasiska izstāde), jo notika gandrīz pirms gada, gan arī tādēļ, ka tā gluži neapzināti uzvedināja mani uz iepriekš ieskicētajām pārdomām, kas ir pārāk smags, kritisks diskurss, kuram ar "Cilpu" būtībā nav nekāda sakara.

Aklās ielas kvalitāte - neizprotamības, melanholijas, bezizejas kvalitāte¹¹

Izstāde "Cilpa" bija iespēja vairākiem pēdējo gadu laikā aktivākajiem jaunajiem māksliniekiem izstādīt savus darbus Valsts Mākslas muzeja izstāžu zālē "Arsenāls" (kas vairāku apstākļu un sakritību rezultātā jau kopš 90. gadu sākuma ir kļuvusi par tādu kā latviešu laikmetīgās mākslas bastionu) un tādējādi pamēģināt vienkopus savietot vairākas jaunajai latviešu mākslai raksturīgas kvalitātes bez ipašas apslēptas trajektorijas vai intelektuālā maršruta un bez ipašas pretenzijas uz šīs kopainas kādas vienas būtiskas izpausmes atainošanu. Reizēm, kaut arī riskanti, ir izdevīgi izmantot māksliniekiem pierakstāmo privilēģiju: palaikam būt mazliet bezatbildīgiem, blēdīgiem un jocīgiem. No otras puses, uz vairāku citu pēdējo gadu lokālo laikmetīgās mākslas izstāžu fona ("Tauki", "Gramatika", "Lietas" u.c.) "Cilpas" kontekstā būtu spekulatīvi runāt par ipašu pētniecisku brīvību, inovāciju vai izaugsmi. Izstāde kalpoja kā vēl viens apliecinājums jauno mākslinieku darbībā un domāšanā vairāk vai mazāk klātesošai atsvešinātības politikai, kas tiecas uz abstraktu ideju ironiskiem inscenējumiem kritikas diskursā par mūsdienu masu mediju modelēto realitāti.

Mūsdienu laikmetīgās mākslas analīzes metodikas plašajā un strikti nedefinētajā klāstā ir bezgalīgi daudz iespēju: no 60. gadu popkultūras, 70. gadu minimālisma,

konceptuālisma vai sirreālisma un vēlāk situacionisma un *fluxus* prakses mērķtiecīgas manipulācijas vajadzīgajā šodienas kontekstā līdz pat gluži pretējām, visu noliedzošām, nereti pat frivolām un izteikti savtīgiem mērķiem būvētām interpretācijām patērētāju populārās kultūrtelpas robežās. "Bet, klau! Modernajai mākslai ir daudz dažādu ietvaru. Jūs esat pieraduši lietot tikai divus vai trīs. Pārmaiņas pēc izmēģiniet taču kaut ko jaunu!"¹² - apmēram tāda isumā ir vēl kāda metodika, ko savā fundamentālajā, bet reizē populistiski ironiskā stilistikā ieturētajā ekskursā modernās mākslas vēsturē piedāvā Metjū Kolingss. Viņš arī raksta, ka "mākslas vēsturei, protams, ir noteikta vieta jaunajā mākslas sistēmā, bet tā gandrīz nekad netiek izmantota. Ja nu vienīgi tad, kad jaunā māksla, šķiet, nespēj pateikt neko par neatliekami aktuālajām laikmetīgajām nozīmēm, - jā, tad gan var piesaukt mākslas vēsturi, lai tā izskaidro, kāpēc māksla vispār pastāv. Līdz ar to šajā kontekstā tā kļūst par savveida teoloģiju. Tā attiecībā uz mākslu darbojas kā pagaidu atbalsta sistēma. Tai nav nekā kopīga ar jaunajām nozīmēm, vienīgi ar gadskaitļiem un ietekmēm, tādēļ tā nespēj dzīvīgi reaģēt uz aktuālajām nozīmēm. Bet šodien sabiedrība visvairāk tiecas pēc mākslas ar spilgtu un tūlītēju triecienu."¹³ Es gribētu domāt, ka turpmāk aplūkoto izstādes "Cilpa" individuālo mākslinieku darbu apraksti vairāk izmantos domraksta estētikai tuvus paņēmienus, t.i., gluži neiztukšos jēdzienu "domraksts". Tāpat arī centīsies izvairīties no tās vai citas metodikas dominantes.

Darbu apraksti

Tikla (interneta) mākslinieks Aleksejs Šulgins skaidri formulējis vienu no visizplatītākajām parādībām, ko var novērot muzejos, izstāžu zālēs un galerijās. Viņš norāda, ka laikmetīgās mākslas izstāžu apmeklētāji vispirms drūzmējas pie darbu anotācijām, norādēm un skaidrojumiem. "Viņi vēlas zināt, kāds ir šī darba konteksts, tāpēc ka neuzticas savām acīm."¹⁴

Ticiet savām acīm!

Arvids Alksnis "Cilpā" piedalījās ar divām lielformāta digitālizdrukām (1,35m x 0,90m), kas attēloja elektroniskā pasta programmas *Eudora* vienu no grafiskā interfeisa šķirklītiem, kurš parādās uz displeja, kad lietotājs, aktivizējot attiecīgo ikonu, "vaicā" datoram: "Vai man ir pienācis pasts?" Vienā variantā dators parāda dialoga logu: "Atvainojiet, jums nav pienācis jauns pasts," - bet otrā variantā: "Jums ir pienācis jauns pasts." Daudzi no mums, iespējams, tieši ar šādu komunikāciju sāk un beidz gandrīz katru nedēļas dienu, tikpat daudzi, iespējams, vispār nesaprot, ko tas nozīmē un kur šeit ir māksla.

Ņemot vērā to, ka Arvids Alksnis nepieder pie pēdējiem, bet gan datoru ar interneta pieslēgumu izmanto ikdienā, strādājot pie *www* lapu veidošanas, būtu jādomā, ka šī darba ironija ne tik vien sakņojas tiešajā parafrāzē par laikmetīgās pasaules balto ekrānu apokaliptiskajiem mitiem, bet gan lielā mērā attiecināma arī uz absurdajiem centieniem jauno mediju mākslas (un īpaši tikla mākslas) kontekstu pārnest laikmetīgās mākslas vidē – šajā gadījumā muzejā. Tik ikdienišķs rituāls kā elektroniskā pasta pārbaudišana diez vai kādam lietotājam liek īpaši aizdomāties par digitālās pasaules datu sistēmu un vairākkārtīgo simultāno komunikāciju tīklu struktūru viltus caurspīdīgumu. Tas spēj adresātu konfrontēt vienīgi ar tiri cilvēciskām emocijām: atkal nevienas vēstules! ak, šie bezgalīgie vēstkopu ziņojumu plūdi! vai arī - cik labi, ka vēl nekas nav pienācis, utt. Šāda kritika, izpildīta minimālistiskā, estētiski "tirā" medijā (digitāldrukā), tomēr gribot negribot stipri atgādina tikla mākslai raksturīgo pašreferencialitāti, proti, to, ka tā tematizē tieši "interneta genuinās īpatnības"¹⁵. Un beigu beigās grafiskie lietotāja interfeisi mums atklāj industriju radītās kultūras pēdas. Jā, tik vienkārši - bez piepūles un liekām metaforām.

Neticiet baumām, ka viss, kas uzgleznots uz audekla, ir glezna!

Pirmajā dienā es uzzīmēju cilpu.

Otrajā - vairākas.

Trešajā dienā tas man kaut ko atgādināja.

Ceturtajā - lasīju.

Piektajā - "Mākslinieks ir atdarinātājs."

Sestajā - "Ja tas tā nebūtu, viņš radītu pats."

Septītajā - metu kauliņus.

(Kristīne Plūksna)

Kristīne Plūksna ir vienīgās "Cilpā" izstādītās gleznas (2 x 3m) autore. "DNS" ārpus tā, ka aplūkojama glezniecības kontekstā, ir arī gluži introverts mākslinieces pētījums par ģenētiskā koda nesējas dezoksiribonukleīnskābes (DNS) makromolekulas un "Pārvērtību grāmatas" (*Idzin*) pamattekstu veidojošo heksagrammu sakarībām. Stilizētās molekulas DNS spirāles un fragmentārās, vizuālās heksagrammu metaforas reducē filozofiski simboliskās "Pārvērtību grāmatas" mitisko telpu līdz komplicētai, samērā abstraktai zīmei. Spilgtās, "dizainiskās" krāsu cilpas un to robežu tehnoloģiskais akurātums (pat pedantiskums) atveido matemātiskas formulas

estetizētu struktūru. Šeit varētu neturpināt apcerēt gleznas saturu un formu, turpretim konteksts gan rosina uz papildu komentāriem.

Tagad, ņemot vērā laika distanci, kas nošķir izstādes faktiskās norises laiku 2000.gada septembrī no tās pašreizējās darbu apceres, par zīmīgu iespējams uzskatīt faktu, ka gandrīz visās recenzijās par šo izstādi, kuras parādījās vietējā presē un specializētos izdevumos par mākslu, šis darbs tika apiets. Es gribētu domāt, ka iemesls slēpjas apstākli, ka šādas laikmetīgas jaunās mākslas kontekstā neviens īsti nezina, no kuras puses pieiet glezniecībai. "DNS" varētu viegli ierindot dekoratīvās glezniecības plauktiņā, taču ar to nekas būtisks netiktu pateikts par šī darba kontekstu vai veidu, kādā tas patiešām attiecas uz glezniecību.

"DNS" - sākotnēji datorprogrammas *Free Hand* vektoros attīstītais embrijs, kas pēc tam "izkrāsots" ar akrila krāsām, - vairāk gan šķiet kā modernisma glezniecības vai pat vēlino 80. un agrīno 90. gadu latviešu laikmetīgās glezniecības apzināta imitācija, kura līdz ar to neapzināti deklarē savu neatkarību vai vienaldzību arī pret dekoratīvo glezniecību. "DNS" formālā estētika izsaka jaunas, populārajai kultūrai tuvākas nozīmes, kam maz sakara ar glezniecību kā tādu. Tomēr nekad nav iespējams pilnīgi atbrīvoties no gadu tūkstošiem pastāvošās tradīcijas - apgleznota audekla

gleznieciskās kvalitātes. Mēs piedzimstam ar pārlicību, ka jebkurš apgleznots audekls ir glezna. Šis darbs, manuprāt, ir tieša tukšas formālās estētikas konfrontācija ar zimi, šajā gadījumā - DNS molekulas simbolu.

Raporti – abstraktas autobiogrāfijas

Dzīvokļa plāns – shēma kā dažādu apstākļu (dabas, sabiedriskās iekārtas, vispārpieņemtu standartu u.c.) noteikts vispārējs modelis. Zināmu loku veido no cilvēka izvēles neatkarīgi "aktīvie punkti". Zīmes grīdas segumā, radot ilūziju par reālu vidi, dzīves telpu, liecina par kādām zināmām norisēm šo laukumu robežās. Ne tikai dabas noteiktās vajadzības iezīmē cilvēka "dzīves ceļu". Arī cilvēka izraudzītas lietas ietekmē viņa kustību telpā. Līdzīgi noberzumiem grīdas segumā, kas izveidojas laika gaitā, arī cilvēks iegūst noteiktu ritmu, cikliskumu un rutīnu.

(Dita Pence)

"Raporti" – vispārinātu privāto ikdienas dzīves rituālu izpētes institūts. Apstrādājot filca audumu (mākslīgi nolietojot vai krāsojot), iegūts "gobelēns". Viens no izstādes "viscaurspidīgākajiem" darbiem, kas vizualizē kādas iedomātas personas privātajā

telpā – mājās - ikdienā izkoptu rituālu. Tas, no vienas puses, norāda uz cilvēka nolemtību mūža nepārraujamā pragmatiskā lokā: nakts – diena, brokastis – virtuve, vannasistaba – duša, tualete, televizors, gulta, skapis utt., bet, no otras puses, tā teikt, parāda, kā iekārtota pasaule.

Neeksistējošās attēlojamo objektu zīmes šeit kļuvušas vien par nospiedumiem uz paklāja. Skatītājs pat nepiepūloties varētu noteikt, kur šajā sērijveida "tukšajā dzīvokli" stāvējis televizors vai kur, piemēram, tualetes pods. Kādam, kas laikmetīgajā mākslā meklē skaistumu, šoku vai kaut ko enigmātisku, varētu likties, ka tas nav nopietni, jo pārāk tieši un burtiski norāda uz laika plūduma nemainīgo neatgriezeniskumu. To iespējams pamanīt tikai nesteidzoties.

Atgriešanās izstādē "Cilpa", šķiet, notiek, visus izstādes autorus (kopā 12) neapzināti grupējot divās daļās: tie, kas par pamatmediju ilgstoši izmanto video, un tie, kas tomēr pastāvīgi strādā ar citiem medijiem. Ditu Penci tik nepārprotami nepieskaitīsi ne vieniem, ne otriem. Viņas izmantoto mediju arsenāls ir viss plašs: no video līdz koka dēļiem.

Sezam, atveries!

Darbs sastāv no pieciem atsevišķiem objektiem (1000 x 400 x 150 cm).

1. *Objekts funkcionē, līdzdarbojoties skatītājam.*
2. *Lai "Sezams" atvērtos, jāatrod atbilstošs kods (viena no 10 pogām ir istā).*
3. *Katram no pieciem objektiem darbojas cita šifra atslēgas poga, kas jāatklāj pašam skatītājam.*
4. *Nospiežot isto pogu, cilvēka portretā virs šifra atslēgas parādās krāsaina projekcija.*
5. *Projekcija ir simbolisks "dvēseles spogulis", kas, kontrastējot ar iepriekšējo tēlu, izmaina skatītāja attieksmi pret preti esošo "X" personu.*
6. *Projekcija redzama īsu brīdi.*
7. *Process var sākties no gala.*

(Anta Pence)

Objekts "Sezam, atveries!" būvēts no organiskā stikla un metāla konstrukcijām, elektrības vadiem, spuldzēm un izstādes apmeklētāju lietošanai domātām interaktivizējamām pogām. Tas ir skaists objekts vārda vistiešākā nozīmē. Nevis ironiski skaists, vulgāri skaists, nepareizi skaists (kas visbiežāk tiek uzskatīts par

pozitīvu laikmetīgās mākslas kvalitāti), bet gan neko nokonfrontējoši skaists.

Precizitāte, detaļu savstarpējā atbilstība pēc stila, nozīmes un funkcijas padara šo darbu par istena rokdarba labu paraugu. Tas vēl vairāk, šķiet, neatbilst modernisma tradīcijai (ko tagad turpina laikmetīgā māksla): postulēt vienīgi idejas, prāta spējas, nevis kādas specifiskas praktiskā darba prasmes un iemaņas.

Nospiežot pareizo podziņu – šifra kodu, aiz organiskā stikla novietotā melnbaltā tās vai citas personas portretā izgaismojas kāds simbols. "Pareizais kods šifra atslēgā atklāj kādu fotogrāfijā redzamā cilvēka niansi, kas, iespējams, pilnībā izmaina sākotnēji radušos iespaidu par šo personu. Darbs paredzēts kā modelis, kas shematiski atspoguļo cilvēka patiesās būtības un ārējā tēla saistību, liekot domāt par stereotipisko, formālo un vienkāršo pieeju šai lietai. Ikvienu cilvēka atslēgšanai nepieciešams kods, un, kamēr neesam to atklājuši, varam tikai minēt, kas slēpjas aiz skaistā, aizdomīgā, jaunā, trulā, labsirdīgā, jautrā, drūmā u.tml. ārējā tēla, un turpināt maldīties savos iluzorajos priekšstatos," raksta Anta Pence projekta pieteikumā.

Ir taču podziņas, ko nospiež, - kāpēc šī darba kontekstā netiek runāts par interaktivitāti? Tāpēc, ka - ja visas iespējamās interaktivitātes definīcijas reducējam uz vienu: "interaktivitāte ir vienkārša un uzskatāma metode, lai manipulētu ar

cilvēkiem”¹⁶, - tad “Sezam, atveries!” nav ļaunprātīgs manipulācijas mehānisms. Tas vairāk līdzinās pasakai, kas ne tikai nevainīgi konfrontē skatītāju ar pirmā iespaida iespējamo maldīgumu, bet arī neapzināti norāda, ka zīmes un simboli arī melo! Vēl nobeigumā gribētu atsaukt atmiņā kāda vietējā mākslinieka (zinātājiem – Pētera Ķimeļa) komentāru par izstādi kopumā: “Te ir kā Disnejlendā!”

Āķiši

Jūs pelnat tik cik esat pelnījuši?

Jā gribat pelnīt – griezieties.

Jā gribat piestrādāt – griezieties

un tā arī darbs priekš bezdarbniekiem.

(Teksts no privātiem reklāmas sludinājumiem)

Ineta Sipunova - darba “Āķiši” autore - pirms kāda laika dzīvoja mazpilsētā Ogrē. Bieži izmantojot sabiedrisko transportlīdzekli - vilcienu, kā jau uzmanīgam, uz savādām lietām orientētam radoša cilvēka garam pienākas, māksliniece nespēja vienaldzīgi paiet garām dažādām skrejlapīņām, kuras vilcienu stacijās vai pazemes

pāreju tuneļos piedāvā to izplatītāji vai kuras var atrast piespraustas pie nodarvotiem koka stabiem vai vienkārši mētājoties stacijas uzgaidāmajās telpās uz gridas. Šādu skrejlapīņu saturs var būt visai atšķirīgs: piedāvājumi isā laikā novērst liekā svara problēmas, ātri iemilēt sevi tādu, kāds nu tu esi, vai arī žigli un bez piepūles nopelnīt lielas naudas summas. Māksliniece sāka krāt šos reklāmas piedāvājumus.

Tam gan ar “Āķišiem” nav tieša sakara, tomēr tieši šajā kontekstā es atsaucu atmiņā vasaras saulē nežēlīgi sakarsētas vilcienu sliedes, kuras smaržo pēc uzsilušas darvas un putekļiem. Staciju un uzgaidāmo telpu poētikas burvība ir īpaša tēma, kas visai tieši saistīta ar padomju laika skaidri nedefinējamām, nedaudz nostalgijas iekrāsotām pieredzēm. Tādā sakarā gan šai atkāpei ir saistība ar skrejlapīņās atrodamajiem tekstiem, kas lauzītā latviešu valodā apcer labākas dzīves iespējas.

Ši darba kontekstā gan nevarētu gluži apgalvot, ka māksliniece izmantojusi istās dzīves reālijas un pārvērtusi tās mākslas objektā, tomēr par to, ka māksla arvien vairāk un vairāk atslābst vispārējā kontekstā un integrējas jebkādas citās sfērās, un par īpaši 90. gadu mākslai kopumā raksturīgo “ārpusmākslas ideju aizgūšanas praksi”¹⁷ ir jādomā. “Jaunas idejas šobrīd ir jebkura cilvēka, ne tikai mākslinieka darbības lauks.”¹⁸

Nobeigumā kāds "monumentāls" komentārs: "Nepareizu vārdu un teikuma formu lietošana un divaino iespēju amplitūdas sintēzes eksponēšana izstāžu telpā uz Latvijas Nacionālās operas nošu pultim ieguva uzsvērti monumentālu efektu."¹⁹

Pamazām tuvojoties robežai, aiz kuras sāksies viens vienīgs video, ir pienākusi kārtā Pēterburgā dzīvojošo krievu mākslinieču Natālijas Peršinas un Olgas Jegorovas projektam "Baltie", kas ir ilgstošs ceļojums laika un telpas dimensijās un kas dažādu performanču veidā apceļojis vairākas izstādes gan Krievijā, gan citās valstīs.

Uzreiz būtu jāizdara neliela atkāpe un jāpaskaidro, ka "Cilpā" bez jaunajiem latviešu māksliniekiem piedalījās arī abas iepriekšminētās krievu mākslinieces un atraktīvais terorists – igauņu mākslinieks Kiwa. Likās, ka viņu trajektorijas laikmetīgās mākslas telpā varētu vajadzīgās devās atšķaidīt "Cilpā" klātesošo latviski iedomīgo estētiskumu. Manuprāt, postpānciskā garā izturētas sabotāžas (Kiwass darbs) un ekskurss nesteidzīgi literāri poētiskajā Pēterburgas "jaunās laikmetīgās mākslas telpā" tikai atsvaidzināja izpratni par laikmetīgās mākslas iespējamo daudzpusību jaunu cilvēku apziņā.

Baltie

Baltie iet pa ceļu. Koki apsniguši. Bet putnu dziesmas ir saklausāmas. Baltajiem tuvojoties, putnu dziesmas kļūst arvien skaļākas, līdz tās gluži vai apdullina, kad tie pienāk klāt un apstājas. Bez tam ir dzirdami arī smieklī. Tie ir skanīgi vai nu bērna, vai meitenes smieklī. Šādi smieklī bieži pavada Baltos. Viņi ierauga divainu konstrukciju un steidzas pie tās. Tā ir gandrīz pilnībā no stikla. Šķiet, ka ir jau vasara.
(Natālija Peršina)

Divu televizoru ekrānos var izsekot paralēlām divu baltos tērpos ģērbtu cilvēku tēlu šķietami bezmērķīgām kustībām. Vienā ekrānā Baltie brauc caurspīdīga stikla liftā, kas līdz ar to ļauj redzēt garām slidošo stāvu monotono bezgalību. Otrā ekrānā tie paši Baltie klist pa miglā titu dārzu. Fonā skan tāda kā radiopasaka, un uz pretējās sienas diapozitīvu aparāts "Etide" nomainīgi projicē vienu un to pašu diapozitīvu, kur savukārt Baltie redzami, rokoties pa jēlām zivīm (izstādes atklāšanā tās patiešām tur bija - naturālā veidā izbērtas uz gridas).

Šis darbs nav nedz par pagātņi nedz nākotņi. Tas ignorē laikmetīgajai mākslai tik raksturīgo popularitāti "kaut ko" kritizēt. Tam nav ne sākuma, ne beigu. To var

skatīties no jebkuras vietas, un jebkurā brīdī var pārtraukt skatīšanos. Nekas būtisks no tā nemainīsies. Nav nekādu metaforu loģiskas attīstības. Pēkšņi tas var nozīmēt ļoti daudz ko, bet jau nākamajā mirklī neizteikt absolūti neko. Šis darbs zināmā mērā ir atpūtas stūritis, kur patverties no mūsdienu mākslā klātesošās, nogurdinošās antijaukuma, antimīlestības retorikas un atsvešinātības. No otras puses, Baltie ir mākslinieču iedomu tēli, kas jūtas ne mazāk atsvešināti no apkārtējās pasaules un kas vairāk "pēta" laika dimensijas nekā pārvietojas telpā. Tos var sastapt bibliotēkā, šķirstot biezus sējumus, kuros stāstīts par raganām, vai ziedošā puķu dārzā, sarunājoties ar, piemēram, Skaisto Muitnieci caurspidīgā ķiverē. Baltie atrodas nemitīgā absurdā kustībā bez steigas un bez mērķa, radot haosu.

Da girl is rocking!

Igauņu mākslas zinātnieks, kurators un kritiķis Hanno Soanss šajā nodaļā rakstā "Skaidras lietas, anomālas kategorijas" jau nedaudz pievērsīsies igauņu mākslinieka Kiwa darbam *Da girl is rocking!* ("Meitene dejo!"). Tas iznāk labs ievads (skat. 30.lpp.), tāpēc neatkārtošos. Šis darbs reflektē sabiedrībā pastāvošās stereotipiem pārsātinātās vērtību un domāšanas sistēmas. Kā rakstīja kulturologs Kaspars Vanags:

"Ilgstoša depresija var sabojāt redzes optiku, liekot skatīšanai pamanīt samaitātību pat tur, kur var atrast vienīgi pretējo. To izstādē prasmīgi ilustrē igauņu mākslinieks Kiwa un viņa videokameras fiksētais meitēns, kurš, starp citu, tagad esot nāvīgi apvainojies un vairāk ar Kiwu nerunāšot. Tieši tāpēc es iesākumā minēju to bērnišķīgās metafizikas pilno piramīdas celtniecības ieceri. Kaut kā taču no tās cilpas ārā ir jātiek."²⁰

Pat ņemot vērā to, ka Kiwa visai bieži savos darbos (performancēs, akcijās u.c.) izmantojis provokāciju un šoku kā apzinātu stratēģiju, es tomēr domāju, ka šis darbs vairāk spēlējas ar abiem nekā patiešām centās konfrontēt skatītāju ar neželības pilno bērnu pornogrāfijas problemātiku. Tomēr, no otras puses, tiem, kas nezina darba veidošanās apstākļus, zināmā mērā varbūt ir tiesības uz tradicionālo vērtējumu: cik šausmīgi! Vai tiešām nekā cita vairs nav, par ko runāt! Cik ciniski! Un šajā darbā ieprogrammētais jūtīgums, kas automātiski paredz ļoti personīgu (un ne jau uz sociālo tematiku vērstu!) asociāciju izraisošās nekomfortablās izjūtas, daļēji darbam (un arī autoram) liek nonākt pretrunā pašam ar sevi, jo tas nav godīgi pret vienkāršu izstādes apmeklētāju. Tādēļ lai runā skatītāju (šajā gadījumā žurnālistu un profesionālu mākslas zinātnieku) viedokļi, kas parādījās vietējā presē pēc izstādes atklāšanas:

"Igauņa Kivas videoprojekts piedāvā noskatīties, kā maza meitene kameras priekšā mētā dupsī, tēlojot pornozvaigzni."²¹

"*Da girl is rocking* arī izmanto bērnu, bet, šķiet, šī ideja ir ciniska - starp citu, vienīgā šajā izstādē. Nav nekāda liela māka ieslēgt kasešu maģi, videokameru un demagoģiski interpretēt bērna psiholoģiju un fizioloģiju. Vienkārši stulbi, ka mūsdienu mākslas praksē - tas tiek lietots. Cerams, ka tā, un šis video ir tāds pašsaprotams atavisms."²²

"... visi izstādē skatāmie darbi saistāmi ar jaunajām digitālajām tehnikām raksturīgo cilpveidīgo atkārtošanos. Lieliska šis domas ilustrācija ir izstādē redzamā igauņu mākslinieka un DJ videolente ar nosaukumu "*Da Girl is Rocking*". Tajā aplūkojama visai skaudra interpretācija par pārsteidzošu bērna reakciju pret kameras klātesamību telpā... māksliniekam izdevies panākt filmētās meitenes uzvedības asociatīvu saistību ar pornogrāfiju. Šis darbs ir nežēlīgs ar savu nepārprotamo interpretāciju. Lai gan mākslinieks nav devis tiešas norādes minētajam apgalvojumam, viņš liek domāt par šādas ievirzes filmu pieejamības ipatsvaru visu vecumu auditorijām."²³

Video

Atskatoties vēsturē, var apgalvot, ka videomāksla nekad nav bijusi īpaši populāra. Kā viena no minimālisma un konceptuālisma atvasēm starp performanču, *body art*, un *land art* agrinajām izpausmēm 70. gados tā vēl joprojām atrodas kaut kur "pa vidu". Šodien – kaut kur pa vidu tikla mākslai, kino, reklāmas klipu estētikai, multimedialām instalācijām, interaktīvai mākslai, digitālo tehnoloģiju stimulētai mūsdienīga dokumentālā kino popularitātei un klubu kultūras vides vizuālajiem noformējumiem. Kino ļaudis par filmu debijām, kas vairāk atgādina videomākslu nekā kinematogrāfu, vilušies sarauc pieri: apnikuši tie "projekti"! Apmeklētāji izstādēs, kuras galvenokārt veidotas no videodarbiem, dalās divās grupās: tie, kas garlaikoti klist gar ekrāniem un ciešot no nepacietības, nespēj noskatīties ne 20, ne piecu minūšu garus video, (īpaši, ja tajos nav sižetiskās attīstības dinamikas un kaut kā šokējoša). Otrie, kurus varētu saukt par profesionāļiem, vairāk pievērš uzmanību darbu scenogrāfijai nekā saturam un nereti arī ir vilušies, ka nekas labāks par jau gadu desmitiem izmantotajiem televizoriem uz podestiem un vienkāršām videoprojeksijām vēl nav izdomāts. Bet mākslinieki neatlaidīgi turpina ekspluatēt šo mediju. Ārpus katra dziļi subjektīvās motivācijas un mīlestības pret to, ir pamats runāt arī par kādu vispārēju

video kvalitāti – spēju adekvāti strukturēt saturu un formu atbilstoši gadsimtu mijas laika garam. (Neaizmirsīsim, ka šim medijam ir arī zināms partizāna statuss.)

Jaunāko latviešu mākslinieku izmantoto mediju apritē video pēdējo sešu gadu laikā ieņēma pavisam stabilu vietu, zināmā mērā pat kļūstot par tādu kā kulta mediju. Kopš 90. gadu otrās puses, kad Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas studentiem tapa pieejama pirmā DV tehnika, parādījās vairāki jaunie mākslinieki, kas sāka praksē pētīt DV piedāvātās jaunās iespējas kustīgu attēlu ģenerēšanā. Neviens no viņiem, šķiet, īpaši necentās vispirms izjaukt vai "traucēt" šo mediju, kas ir visai bieža parādība (ne tikai laikmetīgās mākslas praksē), kad mākslinieki, kas sev kā jaunus medijus atklājuši televīziju un video, vispirms cenšas tos zināmā mērā dekonstruēt. Tomēr tika "iztraucēts" konteksts, kādā vietējā mērogā bija ierasts uztvert un analizēt videomākslu.

Kā viens no spilgtākajiem piemēriem šajā kontekstā jāmin grupa *F5 (Famous Five)*, kas sastāv no visai atšķirīgiem māksliniekiem (Ervinš Broks, Mārtiņš Ratniks un Ieva Rubeze, (sākotnēji arī Līga Marcinkeviča un Renārs Krūmiņš)), kā to var redzēt kataloga nākamajā daļā *rewind*, kur publicēti mākslinieku vizuālie dosjē. Tomēr viņu kā grupas *F5* veidotajiem kopdarbiem piemīt noteiktas atpazīstamības koeficients,

kas vispirms jau raksturo klubu kultūras vides vidēju estētikai tuvu *no message* dinamikas un sintētiskās datoranimācijas kvalitāšu sintēzi. (Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze un Ervinš Broks pazīstami arī kā vidēji, kas regulāri sadarbojas ar didžejiem klubu kultūras vidē.)

Asins pirts

"Cilpā" izstādītais grupas *F5* darbs *Bloody TV 2* ir datoranimācija, kas veidota datorprogrammā *Morph*, apstrādājot fotogrāfijas – mākslinieku portretus, kuri "pēc vienas šnites" sagērbti, saķemmēti un nokrāsoti tā, lai līdzinātos kārtību, precizitāti un korektumu izstarojošam TV ziņu diktoram, kā arī izmantojot datorprogrammas *Flash* un *Photoshop*. *Bloody TV 2* ir variācija par šī darba oriģinālversiju, kas bija iekļauta *Open* organizētajā projektā "Slaidlugas", kuras laikā no 2000.gada februāra līdz aprīlim tika pārraidītas LNT reklāmas pauzēs. Kā rakstīja mākslas zinātniece Māra Traumane: "*F5* datoranimācija *Bloody TV* ir tieša norāde uz vardarbības ipatsvaru mediju ziņās un "viltus nāves" kultu gadsimta beigu izklaidē. Darbība "ciņas laukā", kas veidojas starp masu mediju ziņām un informācijas patērētāju."²⁴

Bloody TV 2 tika veidota kā interaktīva videoprojeksija, kurā uz muzeja sienas projicētais attēls kalpoja par "TV ekrānu", bet izstādes apmeklētājs līdz ar to kļuva par "TV skatītāju". Ar īpaši sagatavotas (ieprogrammētas) televīzora pults - ieroča palīdzību TV skatītājam bija iespēja "mainīt programmas" - šajā gadījumā projekcijā redzamos diktorus nošaujot. Tomēr ik pa brīdim, iepriekš pilnīgi neparedzami, TV skatītājs pēkšņi zaudēja kontroli pār ekrānā redzamo saturu, jo pults vairs neklausīja viņa rokai. Tad savukārt varas lomas tika mainītas un diktors pēkšņi sāka šaut uz skatītāju: projekcijā bija redzams vien milzīgs uz skatītāju vērsts pistoles stobrs un diktora nirdzīgais vieplis. Fonā, ignorējot istu šāvieni trokšņus, apātiskā mierā skanēja E. Dārziņa "Melanholiskais valsis".

Tas daudzus izraisīja šoku: ".. vairākas videoprojekcijas demonstrē nožēlojamu ētikas trūkumu. Ir diezgan šausminoši, ka izstāžu zālē Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze un Ervins Broks iesaista skatītājus milzīgā datorspēlē "Bloody TV", kuras galarezultātā uz ekrāna tiek nošauts TV diktors."²⁵ Līdz ar to tikai vēlreiz tiek apliecināta masu mediju manipulācijas izraisītā neatgriezeniskā masu informācijas patērētāja domāšanas deformācija. Savādi, ka šo rindu autorei nelikās šausminoši tas, ka diktors šāva uz viņu. Acīmredzot ieaudzinātā pietāte pret TV diktoru nozīmē daudz vairāk par personīgās gara dzīves apdraudēto eksistenci.

Nepārprotamā kritika, ar kuru šis darbs vēršas pret spēkiem, kas ietekmē un nosaka mūsu ikdienas informācijas vidi, darba isā apraksta nobeigumā liek citēt Brūsu Mau, kurš TV industriju kritizē ne mazāk tieši: "Televīzija pircējiem piegādā sivēnus. Tā reklāmas devējiem piegādā auditoriju. Tā paveic to pašu, ko mārketingš, vienīgā atšķirība, ka tā dara to ar gaismas ātrumu. Tagad līdz ar digitālo konvergenci mēs driz iekļūsim piecsimt kanālu universā. Piecsimt iepirkšanās kanāli: pasivitāte, kas nomaskējusies kā interaktivitāte."²⁶

Nabaga Rungas cilvēks – sapists līdz nepazīšanai!

Ne mazāk uz sociālo kritiku virzīts darbs ir Fēliksa Zidera "PR, S.L.N. (sapists līdz nepazīšanai), divkārši". Uz diviem televīzora ekrāniem ar precīzi izmēritu laika intervālu (pēc principa - kad viens beidzas, otrs sākas un līdz ar to turpinās bez pārtraukuma) attēlots viens un tas pats Betmens, kas, sakāpināta iekšējā pārdzīvojuma triekts, metas pēc iespējas destruktīvāk sagraut no balta kartona uzbūvētu pieauguša cilvēka mērogam atbilstošu pieminekli - alfabēta burtus "P" un "R", sitot tos ar beisbola nūju. Šo vandalisma aktu pavada videodarba sižeta dinamiskai atbilstošs, skatītāja emocijas uzjundījošs skaņdarbs.

"Izstādē dominē problēmu māksla, apņēmības pilna sagraut jebkurus *public relations* pilārus, uz kuriem balstās "lidz nepazīšanai sap..ās" pasaules tēls. Fēliksa Zidera videoinstalācijā gan to dara pats sātans, līdz ar to norādot, ka mākslai te ir tikai vienmēr un visur klātesošo mediju pārstāvja statuss, kam gribot negribot nākas visu šo neķītro padarišanu nodot atklātībai,"²⁷ - tā par šo darbu recenzijā izteicās Kaspars Vanags. "PR, S.L.N., divkārši" samērā naivā formā atspoguļo pret agresīvu manipulāciju vērstu agresīvu saturu - sišanu, izjaukšanu, sagraušanu, kliegšanu. Bez ļoti burtiskās norādes uz PR kritiku darbs arī labsirdīgi ironizē vēl kādā līmenī, proti, Betmens, kas tik daudziem izstādē "Cilpa" nezin kāpēc (tomēr zīmīgi) asociējies ar sātanu, latviski faktiski būtu tulkojams kā Rungas cilvēks (no angļu valodas vārda *bat* - runga un *man* - cilvēks), līdz ar to vēl vienā līmenī it kā nojaucot pat tik spēcīgu PR uzbūvēto mediju tēlu, kāds ir ASV 20.gadsimta urbānās folkloras varonis Betmens: "Videosižets ir veidots, paļaujoties uz kultūras kodu atpazīstamību, taču tajā ir izmantots arī jau visai klasisks modernās mākslas paņēmieni - situācijas absurds, masu kultūras tēlam, komiksu varonim un filmu zvaigznei cinoties ar *public-relations*."²⁸

Ši darba ierosinātā problemātika par cilvēka piesārņoto priekšstatu arsenālu, varas manipulāciju ar informāciju sabiedriskā telpā liek aizdomāties arī par sabiedriskās

telpas (kaut arī informācijas ziņā ekoloģiski netīras) kā tādas globālo sarūkšanu. Video, tikla mākslinieks un pēdējā laikā arī aktīvs interneta vides kā sabiedriskās telpas aizstāvis Pols Garrins intervijā žurnālistam Tilmanam Baumgartelam saka: "Es uzlūkoju internetu kā sabiedrisko telpu - līdzīgi ielām. ASV tagad tiek privatizēts arvien lielāks daudzums ielu. Ja iziet uz ielas, ko kāds nopircis, vai iepirkšanās centrā vai pat pilsētas sociālo dzīvokļu kvartālā, jāsaskaras ar privāto īpašumu, un cilvēkam vairs pat nav viņa konstitūcijas sargāto tiesību brīvi izteikt savu viedokli. Jo vairāk vietu tiek privatizētas, jo mazāk kļūst sabiedrisko vietu, kurās varētu teikt, ko grib."²⁹ Šādā kontekstā patiešām šķiet, ka uz destrukciju vērstas atbrivošanās stratēģijas ir vienīgais adekvātais solis šīs problēmas risināšanā. Kā teicis kāds cits tikla un grafiti mākslinieks Hiss Bantings: "Ar to, ka iziet uz ielas un tur kaut ko publiski dara, šo telpu atkal pa mazam gabaliņam atkaro atpakaļ."³⁰

We don't need no heroes!

Līgas Marcinkevičas videodarba nosaukums gan skan pavisam citādāk - "Sapņu varonis", tomēr tas neizbēgami liek domāt par gluži pretējo: nevis par varoņiem, bet

gan par pelēko ikdienas masu, nevis par sapņiem, bet gan par bezmiega murgos pavadītām naktīm.

Vienā no divu televizoru ekrāniem bija iespēja izsekot intervijām ar pamatskolas vecuma jauniešiem, kas atbildēja uz jautājumu "Kas tu vēlies būt, kad izaugsi liels?". Pusaudžu atbildes bija visdažādākās: no popmūzikas elkiem, hokeja paraugpiemēriem līdz pat tineidžeru maksimālistiskajai pašapziņai raksturīgajai nostājai. "Es nevēlos līdzināties nevienam. Gribu būt es pati/pats." Pa vidu šīm divām izteikti dominējošajām tendencēm līdzināties masu kultūras radītajiem istajiem varoņiem (*real heroes*) varēja atrast gluži novecojušas, bērnišķīgas neapdomības pilnus "kompleksus": "Es? Es vēlos būt putniņš tur debesis!" Bet tas, jāatzīmē uzreiz, bija tikai viens precedents.

Otra televizora ekrānā bija redzams process, kā iespējams sasniegt šos mērķus, piemēram, skolas fizikultūras zālē, nodarbojoties ar sportu.

Motivācijas, kas jauniešiem liek vēlēties līdzināties, piemēram, mega popzvaigznei Britnijai Spīrsai vai kādam izcilam sportistam, galvenokārt aprobežojās ar šādu tekstu: jo viņi ir slaveni, skaisti, veiksmīgi u.tml. Īsāk sakot: mēs visi vēlamies būt

laimīgi! Tikai... tikai mūsu priekšstati par laimi tiek pilnībā būvēti no masu mediju kultivētajiem pareizas dzīves modeļiem, ko masveidā ikdienā saņemam pa TV, radio kanāliem un no preses. Tik tiešā un naivā veidā (bērnam uzdots jautājums, kam seko atbilde) nav pierasts problematizēt par masu mediju ražotajiem dzīves modeļiem. "Sapņu varoņa" caurspīdīgajam saturam nepiemīt kādas sabiedrības vadošo intelektuāļu nopietnas polemikas izraisītā plašā sabiedriskā rezonanse vai šokējošās laikmetīgās mākslas slava un vara. Tie ir reālas provinces lauku skolas bērnu reāli sapņi, kas stāv ārpus "lielajām interesēm", tāpat kā jebkura vienkārša cilvēka reālā dzīve, vēlams, lai notiek ārpus tām. Bet patiesībā kā vieni, tā otri neizbēgami ir apdraudēti. (Un ne jau dēļ pieaugošās globalizācijas, bet gan dēļ pieaugošās nekritiskās attieksmes pret to.)

Epidēmija

Daces Džeriņas videodarbs "Epidēmija" rada noteiktu atmosfēru telpā un laikā, kur nozīme ir ne tikai pašā darbā izmantotajai vienotajai stilistikai, bet arī tam, cik ērti jūs varat iekārtoties, to skatoties, vai arī tam, piemēram, kādā krāsā ir sienas un cik ambienta ir skaņas (Braiens Īno) kvalitāte. Baltā ģērbti skaisti jauni cilvēki laiski un

bezrupīgi pavada savu laiku, zvilnot uz baltiem spilveniem un matračiem, kas izmēti uz balta paklāja. Vieni ir pavisam četri kādas savrupmājas viesistabā, eiz kuras plašajiem stikla logiem pavirsa perfekta enora ainava. Maršiet vna, saules un abstrakti komentāri par pasaulējam pludmales smiltīm vai jūru. Šajiet, viss notiekotais izdzinās kādas takšas, baržaučiskas svētdienas nekā nedarbānāi. Nekur nav jāstāstos, nekā nenodarbina prātu. Skatītājs var ērti iekārtoties uz baltes, mīkstas sofas un ļauties relaksācijas terapijai nomierinošas mūzikas pavadijamā. Mēs visi taču tik ļoti gēc tā āgajamies!

Tomēr pēc kāda laika šāda vienkārša sēdēšana izstādes apmeklētāju gribēt negribot dāra galvācīgu un uzmanīgu vienlēcīgu: kāds tam sakars ar epidēmiju? Uz to atbildi driz vien sniedz ne tikai nemanāmi izbāzīgi filmas varoju Jāvēlānāis, kas pakāpeniski, tikpat nemanot pārņem arī "mākslas patērētāju", bet arī pašas autoras skaidrojums, ka "mana darba mērķis ir provocēt infekcijas perēkli, kur mākslas darbs (videofīlma) kļūst par infekcijas avotu, bet izstādes apmeklētājs – par infekcijas nēsātāju". No tā gandrīz nav iespējams izvairīties, ja nu vienīgi jūsu organisms (lāja gadījumā – gribu un raksturs) ir īpaši nāfīns un neuzņēmīgs pret slimībām. Tamēr cilvēka dabā ir iekārtēt ērtības, komfortu un harmoniju. Ja patiešām ir iespēja nekā nedarīt, tad kāpēc gan darīt? Ne tā pasargāts nav neviena no mums. Lādz ar tā laika

kļūst jāstāstos: ar ko gan tiek inficēts skatītājs – vai tikai ar Jāvēlānāi?

Pareizi veidotie filmas varoju sejas vaibsti, "normālais" auguma proporcijas aprindē rādē kāds parasta vidējais iekārtības un skaistuma stereotips, kas jau labu laiku tiek ekspluatēts arī reklāmas estētikā: sen jau ne vairs supermodeles ir tas, kas piesaista patērētāju uzmanību (un naudausmakus), bet gan iedienājs, katram apazīstams cilvēks iz dzīves. "Epidēmija" nekā nepārdaē, tomēr tā pierit reklāmas kļūpes producētā dzīves stila gītums un gaumīgums.

I love you!

Lai nokļūtu Valsts Mākslas muzeja izstāžu zālē "Arsenāls", jāma vispirms bīja jāiet caur atvērtajām zāles durvīm, uz kurām katrā pusē tika projicēts ideāls cilvēka attēls: vienā pusē – skandāla meitene pilnā augumā, otrā – jauns, skaists vīriņis. Katrs no viņiem skatījās tieši uz jums un tieši jums ritiniski atkātoja: *I love you!*

Ivan Bļevinsas videodarbā *I love you!* ("Es tevī mīlu!") šie it kā mīlestību apliecinošie vārdi kļūst par savveida saukli (verbālu zīmī), kas patiešībā nerunā realitātes uz to,

ko tie apzīmē, proti – mīlestību. Tie melo! Tā vietā, lai riņķi apkārt runātu par mīlestību, māksliniece piemeklējusi tādu darba izteiksmes formu, kas, gluži burtiski, gandrīz vai agresīvi uzbrūkot, nemitīgi atkārto: "Es tevi milu. Es tevi milu. Es tevi milu." Tas vairāk izskan nevis kā mīlestības apliecinājums, ko šajā gadījumā iespējams saņemt no skaistas blondīnes un pareizi veidota seksapila jaunekļa ("bežpersoniskumu rosinošie popkultūras elki"³¹), bet gan kā paša uzdots jautājums, kas paliek bez atbildes. Šajā reālismā slēpjas kaut kas tiši samākslots. Aiz "istās" ārienes, šķiet, nav nekā "isti" iekšēja.

Ir vēl arī citas versija par šo darbu, kas tik personīgās alkās necenšas visur saskatīt cinismu un ironiju: "Šis ir pozitīvo programmu laikmets, un to ievērojusi arī izstāde, pie ieejas uzstādot nepārprotamu piederības zīmi šai stratēģijai – Ilvas Kļaviņas instalāciju *I love you*."³² Vai arī: "Vienlīdz sterila, skaisto komerciekārtu stilistiku izmantojoša bija arī I.Kļaviņas dubultā videoprojekcija uz izstādes zāles durvīm. Šeit kristīgās "Ievas un Ādama" ikonogrāfijas izmantošanai tika piešķirta ne vien romantiska kauna (tomēr ne nožēlas), bet arī izstādi simboliski ievadoša, jauno mākslinieku attieksmi kopumā raksturojoša poētiska *I love you* noskaņa."³³

Lai vai kā, šis darbs pārliecinoši tematizē mūsdienu atsvešinātību no dabiskām,

tiešām un tieši uztveramām lietām kā zināmā mērā jau vēsturisku 90. gadu domāšanas kvalitāti.

Karma

Renāra Krūmiņa videodarba "Karma" - pie tā likumsakarīgi esmu nonākusi nobeigumā - struktūra ir ļoti vienkārša un minimāla. Filmu pavada viena un tā pati izjūta un noskaņa. Nekas neattīstās. Ja jūs uz brīdi aizietu, un tad atgrieztos, neko būtisku nebūtu zaudējuši: ekrānā redzamais meža primāts turpat vien būs - ēnaina egļu meža brikšņos, smagi elpodams un lauždams zarus, brienot kādā vien viņam zināmā virzienā. Primāts, kas vairāk atgādina mērkaķi nekā cilvēku, filmēts no aizmugures, līdz ar to nostādot skatītāju it kā izsekotāja pozīcijā, kas "caur krūmiem un egļu zariem" klusībā vēro, kur primāts iet.

Jau darba nosaukums šajā gadījumā nepārprotami norāda, ka runa ir par likteņa neparedzamo, mums nolemto loku bezgalību. Tā teikt, jo vairāk dzīvē ir problēmu, ar kurām spēj tikt galā vai kuras var novērst, jo lielākas izredzes pārdzimt kādā augstākā kārtā. Tani pašā laikā "karma" ir pietiekami plašu sakrālu un dziļi personisku

priekšstatu un pārdzīvojumu slodzi nesošs jēdziens, kas nepakļaujas kādai vispārīgai interpretācijas formulai, kur nu vēl mākslas kontekstā.

Šis darbs izmanto (nebūtu svarīgi - apzināti vai neapzināti) vairākas nozīmīgas aktuālo laiku un mūsdienu mākslu raksturojošas kvalitātes, kuru attīstība meklējama jau gadsimta sākuma kultūras parādībās un modernās mākslas vēsturē. Uz divām no tām gribētu īpaši vērst lasītāja uzmanību.

Kā jau šī darba apraksta sākumā minēju, nav būtiski, kurā brīdī jūs sāktu skatīties videodarbu "Karma". Līdz ar to šis apstāklis vairāk nekā citos izstādē redzamajos videodarbos liek aizdomāties par filmai kā tādai raksturīgo "ilgstošās tagadnes" fenomenu, kas saistījis gan māksliniekus, gan kultūras pētniekus. Pols Virilio raksta par medijiem raksturīgo "tagadnes nogalināšanu ar laika palīdzību" vai skatītāja pozīciju kurā "šībrīža pieredze nomaina patieso pieredzi."³⁴ Mākslinieks, kas pats iemiesojies primāta tēlā, it kā kļūst par ideālu "performeri", jo vispirms "uzstājas" pats sev, tādējādi vispirms atverot mentālo telpu, un tikai pēc tam tajā aicina plašāku auditoriju. (To pašu var attiecināt arī uz iepriekšaplūkoto Fēliksa Zidera darbu "PR, S.L.N., divkārši".)

Otra kvalitāte, kā to nosaucis jau vairākkārt citētais Metjū Kolingss, ir - "nekam nav nozīmes". Vienā no saviem ironiskajiem apcerējumiem par moderno mākslu viņš šai kvalitātei pat veltījis veselu nodaļu. Viņš raksta: " "Nekas" kā princips modernajā mākslā vispirms parādījās vienlaicīgi ar tiro abstrakciju, kas bija tūlīt pēc 1910. gada, īpaši krievu mākslinieka Kazimira Maļeviča darbos. Kopš tā laika prombūtne (*absence*) ir bijusi konstanti klātesoša modernajā mākslā un mēs esam bijuši aculiecinieki nomainīgai radikālu tukšumu, "nekā" un "neesošā" plūsmai. Tie neatstājās, un kādreiz tieši šīs kvalitātes kļuva par noteicošo modernās mākslas nepopularitātes iemeslu. Protams, nav neviena iemesla, kāpēc modernajai mākslai būtu jābūt populārai. Pietiekami daudz citu lietu jau ir populāras. Kāpēc gan neļaut popularitātei šad un tad atvilkt elpu?"³⁵

¹ *Collings M. This is Modern Art.* - London, 1999. - P.94.

² Turpat - P.93.

³ "Lietas" - laikmetīgās mākslas izstāde, ko organizēja kuratore Māra Traumane 2000.gadā galerijā "NOASS". Tajā piedalījās ne tikai jaunie latviešu mākslinieki, bet arī didžeji, dzejnieki un citu radošo alternatīvo projektu pārstāvji.

⁴ Ārtists - no angļu *artist* - mākslinieks. 90. gadu nogalē īpaši jaunākās paaudzes mākslinieku profesionālajā slengā iegājis apzīmējums ar ironisku, zobgalīgu un nereti arī negatīvu pieskaņu.

⁵ *Collings M. This is Modern Art.* - P.244.

⁶ *Open* - mākslas birojs, ko vada kulturologs Kaspars Vanags. *Open* kopš 90. gadu vidus nodarbojas ar dažāda mēroga un profila kultūras projektiem, kas vērsti pret masu patērētāju kultūras masu mediju ražotās informācijas negācijām. <http://open.x-i.net>

⁷ *Orbita* - vairāku jaunu krievu dzejnieku grupa, kas, eksperimentējot ar runāto tekstu, cenšas integrēt dzeju mūsdienu kultūras neviennozīmīgajā ainavā, izmantojot gan laikmetīgo mūziku, gan attēlu (video, slaidus, fotogrāfiju).

⁸ *e-lab* - elektroniskās mākslas un mediju laboratorija. <http://re-lab.net>

⁹ Jauno mediju kultūras centrs "RIXC" - 2000.gadā dibināta sabiedriska organizācija, kas nodarbojas ar jauniešu subkultūru, jauno mediju un dažādu citu inovatīvu radošu projektu īstenošanu un atbalstu Rīgā un Baltijas un Ziemeļvalstu reģionā.

¹⁰ *Collings M. This is Modern Art.* - P.112.

¹¹ Turpat. - P.123.

¹² Turpat. - P.184.

¹³ Turpat. - P. 34.

¹⁴ *Baumgartel.T. net.art.* - Nürnberg, 1999. - S.121.

¹⁵ Turpat. - S.12.

¹⁶ *Traumane M.* Referāts "Mākslas darbs un kultūras komentārs" konferencē "Mākslas darbs un komentārs" Rīgā 2000.gada janvārī. 1.lpp.

¹⁷ Turpat.

¹⁸ *Collings M. This is Modern Art.* - P.241.

¹⁹ *Kalniņa I.* Cilpas valdzinājums // *Studija.* - 2000. - Nr.14. - 36.lpp.

²⁰ *Vanags K.* Izkāp no cilpas, aizcilpo uz izstādi // *Diena.* - 2000. - 7.sept.

²¹ Jaunie izmet neētiskas cilpas // *Rīgas Balss.* - 2000. - 4.sept.

²² *Šteimane I.* Konceptuālisma cilpas // *Neatkarīgā Rita Avīze.* - 2000. - 8.sept.

²³ *Kalniņa I.* Mākslas izmestās cilpas // *Jaunā Avīze.* - 2000. - 13.sept.

²⁴ *Traumane M.* *Open* mediji // *Studija.* - 2000.Nr.11. - 34.lpp.

²⁵ Jaunie izmet neētiskas cilpas.

²⁶ *Bruce Mau.* *Lifestyles.* - New York, 2000. - P.367.

²⁷ *Vanags K.* Izkāp no cilpas, aizcilpo uz izstādi.

²⁸ *Traumane M.* Mākslas darbs un kultūras komentārs. - 1.lpp.

²⁸ Baumgartel T. net.art. - Nürnberg, 1999. - S.92.

²⁹ Turpat. - S.111.

³¹ Vanags K. Izkāp no cilpas, aizcilpo uz izstādi.

³² Šteimane I. Konceptuālisma cilpas.

³³ Kalniņa I. Cilpas valdzinājums - 34.lpp.

³⁴ Traumane M. Mākslas darbs un kultūras komentārs. - 1.lpp.

³⁵ Collings M. This is Modern Art. - P.144.