



## (X, Y) UTOPIJA MĀRA TRAUMANE

Pārskatot aizvadītā gadsimta beigās notikušo lielo izstāžu tēmas, kuru uzdevums it kā ir tvert laika garu un samērot mākslas norises ar skatītāja sapratnes iespējām, acīmredzams kļūst zināms lietišķs "funkcionārs", kas ļauj katru koncepciju lietot kā karti kādas vēsturiskas, ģeogrāfiskas vai politiskas teritorijas izpratnei. Abstrahējot šīs tēmas droši vien būtu iespējams iezīmēt koordinātu tīklā ar x kā vēstures un socioloģijas kategorijas un y kā teritoriālas mērvienības, kas būtu ērta "kuratora rokasgrāmata". Piemēram: x = mūra krišana, y = Balkāni; x = patērētājsabiedrība, y = masu mediji; x = militāras stratēģijas, y = sakaru tīkli; x = postmodernisms, y = Ziemeļvalstis utt. Šis objektīvais faktoloģiskais tīkls ir ļoti pateicīga augsne dekonstrukcijas un kritikas paņēmieniem, kuru izmantošana kopš 20. gs. 80. gadiem jau ir visai tradicionāla.

Šādu attieksmi varētu nosaukt par ekstravertu - ār pasaules apstākļus pētošu. "Divkāršie deviņdesmitie: katastrofa un hedonisms" - tā saucas mākslas teorētiķes J. Djogotas raksts, kurā viņa pievēršas šī perioda mākslas hedonismam un interesei par "fonu" - apkārtējiem apstākļiem.<sup>1</sup> "Mūsdienu varoņa" tuvošanās ētikas kategorijām galvenokārt notiek ar estētiskās uztveres starpniecību. Protams, arī no vērotāja skatpunkta gribētos, lai līdzīgi multfilmu varonim skaistais ir arī labais, taču lielākajā daļā gadījumu svarīgi, ka skaistais ir skaists, un "labums" ir sašķelts un diskutējams jēdziens. 90. gados šo kanonu viskonsekventāk ir izdevies pārkāpt jau no mediju aktīvistiem, medija tekstuālajā kultūrā atsākot diskusiju par morāli.

"Morāles" un "utopijas" jēdzieni ir radniecīgi jau vārda definējumā, pastāv pat kārdinājums tos samainīt vietām, un 20. gadsimtā šos jēdzienus ir piemeklējis līdzīgs aizmiršanas un pakārtošanas liktenis. Taču tas, ka tie veidojas un tiek definēti diskusijā un dialogā, varbūt ir iemesls, kādēļ vārdu salikums "utopija šodien" vēl var iegūt aktualitāti. Ja ār pasaules fakti un vizualitāte ir sevi izsmēlusi, iespēja pārkāpt to uzskatāmajām robežām pastāv, pievēršoties diskusijai par to, kā nav.

1911. gadā E.M. Forsters uzraksta stāstu "Mašīna apstājas". Komforta pasaulē, tagad jau pazemē, bez kariem dzīvo cilvēki, kurus aprūpē universāla mašīna. Katra cilvēka dzīve norisinās atsevišķā šūnā, no kuras tas var kontaktēties ar tūkstošiem līdzcilvēku un gūt apmierinājumu intelektuālā darbībā. Sižeta kāpinājums notiek, kad viens no varoņiem pievērš uzmanību zvaigznēm un dodas ārpus mašīnas pasaules izpētē. Varonis tiek sodīts, bet stāsts beidzas ar mašīnas apstāšanos un tai pakļautās civilizācijas bojāeju. Forstera sacerējums ietekmējis turpmāko *Science Fiction* žanra attīstību, piedēvējot nākotnei manipulētas bojāejas modeli.

"Labās sabiedrības" idejām literatūrā raksturīgs neizbēgams fatālisms (Fausta nolemtība) - utopija ir vēstures beigas, jo pat radošai apziņai grūti iedomāties laiku pēc vēlmju piepildījuma (Forsters to atrisina ar mašīnas civilizācijas apokalipsi), kad kā civilizācijas dzinulis vairs nekalpotu konflikti un cīņa par varu (vietu zem saules). Iepriekšējo gadsimtu sabiedrības cerības stars - zinātne vai reliģija pēckara gados ir sevi izsmēlusi.

Bet "vēstures beigu" tēma ir bieži pielaikota arī postmodernismam, "informācijas sabiedrībai" (ku-



## (X, Y) UTOPIA MĀRA TRAUMANE

If you revise the subjects of large late-20th-century art exhibitions, whose seeming aim has been to visualise the spirit of the time and to harmonise art developments with comprehension abilities of the spectator, you can easily detect a sort of functional pragmatism that allows to use every of these conceptions as a map of a particular historical, geographic or political territory.

Abstraction of these subjects most likely would allow drawing a grid of coordinates with X for historical and sociological categories and Y for territorial units, compiling a helpful "Curator's Handbook". For instance: X = fall of the Wall / Y = the Balkans; X = consumer society / Y = mass media; X = military strategies / Y = nets of communication, or X = postmodernism / Y = Nordic Countries, etc. This objective system of facts would be a very fertile ground for methods of deconstruction and criticism, which have been widely used ever since the 1980s.

This approach could be described as an outward one, one that explores external conditions. In a publication entitled "The Double Nineties: Catastrophe and Hedonism" the Russian art theorist Ekaterina Diogot wrote about hedonism of contemporary art and the interest it would invest in the "background", in the surrounding situation.<sup>1</sup> The "protagonist of our time" is used to approximate to ethical categories predominantly by means of aesthetic experience. Although the observer, too, would certainly like to associate the beauty with moral goodness as in cartoons, usually the beautiful must be simply beautiful and it is what counts, whereas the "goodness" is a split and disputable notion. During the 1990s, the most decisive break with this tradition has been performed by new media activists, who have taken up the discourse on moral virtues in their "textual culture".

The definitions of moral and utopia are so interrelated that it even seems tempting to replace them one by the other. In the 20th century both of them have been bound to a similar obscurity and subordination. Nevertheless these notions are formed and defined in a discourse and dialogue, and exactly their discursive quality may be the reason why the expression "Contemporary Utopia" still can be reconsidered today. If the outside facts and visuality are exhausted, there is perhaps a possibility to step beyond their evident confines in a discussion on something that does not exist.

In 1911 Edward Morgan Forster wrote his short story "The Machine Stops". It was about people who live in a subterranean world of comfort and ease, operated by an omnipotent machine. They are leading their lives in separate cellular cabins, from where they can contact thousands of fellow people and find satisfaction in intellectual pursuits. The action develops as one of protagonists takes notice of stars and leaves the Machine to explore the outside world. The protagonist is punished, but the story ends with the stop of the Machine and the collapse of the machine-operated civilisation. Forster's story has influenced the further development of science fiction, associating the future with a manipulated annihilation.



ras ideālo modeli apraksta Ž. Liotārs). Tādēļ, pieņemot apstākļu fatālo raksturu, varam iedomāties, ka atrodamies utopijā vai katrā ziņā utopijas sabiedrības priekšvakarā, ko traucē tikai "informācijas sabiedrības" teritoriālā ierobežotība un zināma sabiedrības morāles relativitāte. Bet cilvēks?

Interesanti, ka Forstera anti-utopijas apraksts veidojas no divām utopiju vīzijām, aizgūstot Platona ideju par eigēniku un eitanāziju un Tomasa Mora vienlīdzības un zināšanu papildināšanas ideju, taču līdzīgi kā Bībeles mītā ideālajā kārtībā iejaucas cilvēciskā zinātkāre, kas arī pazudina nevainojamo pasauli. 20. gadsimta sāpīgā pieredze ar "labās sabiedrības" krišanu ir likusi atteikties no pozitīvistu ideālu īstenošanas dzīvē, un vismaz daļa cerību gadsimta beigās tiek pārnesta uz cilvēka subjektīvo pieredzi un redzējumu. Iespējams, cilvēka faktors iegūst arī papildu nozīmi, jo pirmo reizi vēsturē cilvēce ir tuvu iespējai zinātniski attaisnoti ar to pilnībā izrēķināties. Paradoksāli, bet TV un masu mediju teorijas ir stiprinājušas diskusijas par "iztēles telpu" kā pozitīvu alternatīvu fiziskās telpas dimensijām.

Andris Frīdbergs. *Private from Art, Art from Private*. 1997. Foto / photo: Izolde Cēsniece



90. gados relativitātes teorija aizvien biežāk tiek attiecināta nevis uz kosmosa un ātruma vienību pētniecību, bet gan uz cilvēka dvēseles norisēm un pieredzi attiecībā pret reālā laika struktūrām. Sabiedrība līdzīgi kā koka cilvēciņš Pinokio mākslinieka Miķeļa Fišera gleznā mēģina izbēgt no tai sekojošā ugunsgrēka pa "citām" durvīm. Individuālā mitoloģija ar *trendy* bildēm dzīvesstila žurnālos un Jozefu Boisu kā krusttēvu ir atzinusi mākslas žestu par masu pieprasījumu, kas arī tiek apmierināts ar dizaina un izklaides starpniecību.

90. gadu plurālismu (salīdzinājumā kaut vai ar diskriminējošo 80. gadu nogali) un anti-ideoloģiju var raksturot arī kā nespēju iepazīties ar "īsto realitāti" un varbūt apstākļu totalitātes apziņu, jo, lai arī, piemēram, *Ars Electronica* būtu veltīta gēnu inženierijas tēmai, tā pašsaprotami izrādās nespējīga "pasniegt" šo nozari tās īstenajā nopietnībā. Tāpat kā to nespēj arī pati zinātne. Tādēļ tāds populārs seriāls kā "X faili", manuprāt, ilustrē ne tikai skaisto problēmas scenogrāfiju, bet arī "agenta motīvu" laikmetīgajā mākslā. *Looking awry*<sup>2</sup> (citāda, dīvaina skatiena) metodes un darbības šodien ir ne tikai piedodamas sadzīvē, bet kļuvušas arī par mākslas ieroci.

Agentu tēlu, manuprāt, savā darbībā apzinājuši un iemiesojuši vairāki vienas paaudzes mākslinieki, kas mēģinājuši vienlīdz rūpīgi atklāt, izzināt un sasaistīt mākslas un sociālo telpu. Anderss Herms, rakstot par igauņu videomākslu, nosauc to par *medium of a certain interruption*<sup>3</sup>. Šo terminu varētu arī veiksmīgi aizņemt, runājot par Miķeļa Fišera, Ginta Gabrāna un Andra Frīdberga darbību, viņus minot kā mākslas slepenos agentus, kas ar gudru ziņu 90. gadu vidū ir apgriezuši kājām gaisā daļu skatītāja pieņēmumu. Mākslinieku pirmā kopizstāde 1994. gadā saucās "Dzīves kultūra", varbūt viņu turpmākās darbības kontekstā to var skatīt kā – dzīve kultūrā/kultūra dzīvē...

1997. gadā izstādē "Opera" Andris Frīdbergs izstādīja divus diapozitīvus *Private from Art, Art from Private*. Vienā bija redzams viņa draugu (arī izstādes kuratore) un paziņu smaidošs bariņš ar pieslapinātām biksēm. Pretim atradās otrs diapozitīvs (uzņemts no malas), kurā tas pats bariņš uzjautrinādami skatījās uz mākslinieku, kas pūlējās īstenot čurāšanas aktu. Pēdējais foto tika uzņemts dabiskās performances laikā, pirmais – *post factum* apstrādāts ar datoru. Metaforas tie-



The visions of a "better society" in literature are typified by inevitable fatalism (Faustian pre-destination) – utopia means the end of history, as even the creative imagination can hardly picture the time after the fulfilment of desires (Forster found the outcome in the collapse of his machine civilisation), the time when the human history is no longer run by military conflicts or struggle for power (a place under the sun). As rays of light for societies of the previous centuries, the science and religion have become outdated in the post-war period.

Nonetheless the "end of history" has also been frequently fit on postmodernity and the "information society", the ideal model of which is described by Lyotard. Accepting the fatalism of this situation, we can thus picture ourselves as living within a utopia or at least on the eve of a utopian society, the rise of which is only delayed by the territorial limits of the "information society" and certain relativity of public moral. But what about the individual?

It is interesting how Forster composed his anti-utopia of two utopian concepts, combining Plato's eugenics and euthanasia with Thomas More's ideas of equality and learning, but the ideal order, just as in the Biblical creation story, is destroyed by human curiosity that dooms the perfect world to perish. The agonizing downfall of the "better society" in the 20th century has made us abandon attempts to effectuate positivist ideals. At least some hopes in the late 20th century are transposed to human subjectivity – individual's subjective experience and vision. The "human factor" perhaps acquires a new importance, because the human world for the first time in its history has come so close to the possibility to tackle it by scientifically justified means. Curiously enough, the TV and mass media theories have contributed to discussions about the "imaginary space" as a positive alternative to the physical space dimensions.

In the nineties, the theory of relativity has been increasingly often associated, instead of space and velocity research, with movements of human soul in relation to the actual time structures. The society, like the little carved log man Pinocchio in Miķelis Fišers' painting, is looking for another escape from the approaching fire. Individual mythology with trendy pictures in lifestyle magazines and Joseph Beuys as "godfather" has authorised the art gesture as an object of public demand that is being satisfied in design and entertainment strategies.

The pluralism and anti-ideology of the nineties (in contrast, for instance, to the discriminating late eighties) can also speak of the inability to learn the "true reality" and perhaps of the sense of total conditionality, like an *Ars Electronica* festival that is devoted to problems of genetic engineering, but inevitably proves unable to treat this subject in its real seriousness. Similarly unable as the science itself. Therefore I suppose that the popular serial *X-Files* not only illustrates the luxurious "set design" of the problem but also typifies the role of "agent figures" in contemporary art, manifesting methods and actions of "looking awry"<sup>2</sup> that have become permissible in everyday life and furthermore acquired importance as weapons of artistic expression.

The agent figure seems to be studied and visualised by several artists of the same generation, who have made equally serious attempts to explore and connect the realms of art and public life. Anders Härms in his survey of Estonian video art has named it a "medium of a certain interruption"<sup>3</sup>, and this term could be perhaps successfully applied to the practices of Miķelis Fišers, Gints Gabrāns and Andris Frīdbergs, describing them as secret agents who have deliberately challenged much of spectator conventions in the mid-nineties. The title of their first joint exhibition in 1994 was "Culture of Life" that could perhaps also mean life in culture / culture in life in the context of their further activities

At the 5th annual SCCA-Riga exhibition "Opera" in 1997 Andris Frīdbergs showed two slides "Private from Art, Art from Private". One of them demonstrated a smiling group of his friends and acquaintances (including the curator of the event) in wet trousers. Opposite to this another slide was exposed with the same company making fun of the artist who tried to perform a public "act of pissing". The latter picture was taken during the live performance, whereas the first was later modified using computer technologies. The straight-forwardness of the metaphor and the experience of infantile shame drew the spectator in the rhetoric of the artwork. Similar confusing of the public took place in the work "Joseph's Dogs Watching Paik's Ducks" (1995) where sensory voices of invisible dogs behind a park fence barked out melodies of popular waltzes (park music). Frīdbergs' situationism and quotation art are rather typical of his generation that has been described as "confused by life, intoxicated by art and deciphering problems of representation"<sup>4</sup>.

Intoxication with "ready-mades" both as classical objects and processes may be diagnosed in the creativity of Gints Gabrāns, who has lately turned to institutionalised and therefore defenceless forms of addressing the spectator – for instance, the questionnaire in the project "Stairway to Heaven" <<http://home.parks.lv/E-LAB/notikums>>, "The Spheroid Community" <<http://re-lab.net/spheroid>>, or the agency structure for Riga Dating Agency project (with Monika Pormale), and the advertising company "Neostar" for the *Starix* campaign. The pragmatic life, work and time management of the nineties has greatly overrun the previous imaginative and contemplative activities in order to introduce a new type of an artist-editor who keeps setting traps for curious spectators.

Arranged one by one, the titles of Miķelis Fišers' artworks "Sex'n'Spaceships", "Armageddon", "Master of Ceremonies for Independence Day" ("MC 4 ID"), "Salvation Module" (together with Jānis Viņķelis) and "Fucked Rider" clearly show their bond in a specifically intentional narrative. "There's just enough painting here, as is necessary to spot the object being depicted."<sup>5</sup> His messages range from the use of subculture "distinguishing marks", such as aliens or neon signs, to symbolic representation of binary oppositions and generalised coded



šums un infantilā nokaunēšanās ievilkā arī skatītāju darba retorikā. Skatītāja līdzīga mulsināšana notika arī darbā "Jozefa suņi sargā Paika pīles" (1995) kad, skatītājam tuvojoties, aiz kāda pilsētas parka žoga paslēpušās sensorās suņu balsis izrēja populāru valšu (parka mūzikas) melodijas. Frīdberga ģenerētais situacionisms un "citātu māksla" ir visai tipiska šai paaudzei, kas tiek raksturota kā "dzīves apmulsināti, mākslas saindēti un attēlojuma problemātiku šifrējoši"<sup>4</sup>.

Intoksikāciju ar *ready-made* gan klasiskā, priekšmetiskā, gan procesuālā veidā var diagnosticēt Ginta Gabrāna mākslas praksē, kurā pēdējā laikā, varētu teikt, tiek izmantotas institucionālizētas un tāpēc neaizsargātas skatītāja uzrunāšanas formas. Kā piemērus var nosaukt ap-  
tauju projektā "Kāpnes debesīs" <<http://home.parks.lv/E-LAB/notikums/>> vai "Sferoīdu draudze" <<http://re-lab.net/spheroid/>>, aģentūras modeli projektā "Rīgas iepazīšanās birojs" (kopā ar Moniku Pormali), reklāmas kantora *Neostar* izveidi kampaņai *Starix*. Līdzīgi kā vairums sociālo institūtu, projekti ietver izvēles iespējas piedalīties vai vērot. Desmitgades dzīves, darba un laika menedžmenta pragmatika, izstumjot agrāk piekoptās radošās (*sozidatelni*) un apcerošās nodarbes, ir radījusi mākslinieku-redaktoru, kurš izliek lamatas zinātkāriem skatītājiem.

Sarindojot Miķeļa Fišera darbu nosaukumus - *Sex'n'Spaceships*, "Armagedons", "Ceremoniju meistars Neatkarības dienai", "Glābšanās modulis" (kopā ar Jāni Viņķeli), *Fucked Rider* -, kļūst skaidrs to pārdomātais sižetiskais kārtojums. "Glezniecības te ir tieši tik daudz, lai varētu ieraudzīt to, kas attēlots."<sup>5</sup> Viņa darbu vēstījumā parādās gan subkultūru pazīšanās zīmes (svešie, neona emblēmas), gan simboliskas binārās opozīcijas un vispārināts atsvešināšanās un nāves tēmas nolasījums. "Viņš ir legalizējis kosmosu, nonākot tuvāk skandalozai patiesībai nekā jebkurš cits."<sup>6</sup> Laicīga apmierinājuma (seksuāla, drošības, estētiska) motīvu mizanscēnas ievada varas, izbīļa, atsvešināšanās "fonu". Fišera "Glābšanās modulis" (1994) bija divu novērošanas kameru uzraudzīta "privātās drošības" dzīvojamā istaba.

E.M. Forstera grāmatas lappusēs ir tēlota aina, kurā varonis - dumpinieks uzsāk "spēka vingrinājumu" ar soļiem mērot attālumus mašīnas aprūpētajā dzīves šūniņā. Starp atklājumiem par "tuvu" un "tālu" nozīmēm viņš saprot, ka mašīna ir iznīcinājusi izjūtu par telpu. Viņa pirmā mācība šajā procesā un tālāk tekstā moto ir - "cilvēks ir visa mērs".

Šī epizode varētu attiekties arī uz latviešu mākslinieku "fenomenoloģisko spārnu". No subjektīva vai objektīva skatpunkta šie mākslinieki bieži vien ir pievērsušies skatītāja percepcijas pētniecībai, kas varētu īpaši krasi kontrastēt ar Miķeļa Fišera stāstījuma līdzekļiem.

Turpinot subjektivitātes kā universālas utopijas tēmu un arī nevilšus sekojot dažām Forstera tēzēm, jāuzsver, ka telpa ir saistīta ar distanci, un distance ir īpaši svarīga garīga dimensija latviešu mākslā. Bieži tas tiek skaidrots no etnoloģiskā skatpunkta, minot Latvijas ainavu horizontālos apvāršņus vai latviešu kā zemnieku tautas gadsimtos uzkrāto dabas mīlestības un pazemības pieredzi kā ietekmju avotus. Lai kā, bet distancēts vērotāja skatījums ir mitoloģizēta latviešu pašapziņas sastāvdaļa, tādēļ fenomenoloģiska lietu veidola un telpas izzināšana - arī ar video starpniecību - tiek skatīta kā glezniecības tradīciju turpinošs solis.

Glezniecības un videomākslas organiska sintēze vērojama Anitas Zabiļevskas darbos, viņas videoinstalāciju noturīgie motīvi ir ainava, skats, skatījums. Tā, piemēram, "Piecas vienādas ainavas" - pieci aplī izkārtoti videoekrāni, aiz kuriem redzami oranžas krāsas audekli, katrā videoekrāna attēlā "kamera lēni slīd pa apli, ietverot ēkas ķieģeļu sienu, logu, aizloga ainavu un audeklu kā videorealitātes sastāvdaļu, turklāt ainavas parādīšanos pavada skaņa, bet sienas plaknes ir skatāmas klusumā. Noslēgumā arī ainava iekrāsojas oranža."<sup>7</sup> Anitas darbi ir "skats uz...", kurā mākslinieces skatpunkts identificējas ar skatītāja skatpunktu. Empātijas un identificēšanās motīvam var sekot arī "Ceļotāja pastkartēs" - caurspīdīga grafēta papīra lapa vieglā ierāmējumā atkal jau pavērsta uz ainavu, šoreiz - ceļotāja izvēlētu.

Video kā "kustīgas bildes" un kustīgas faktūras vērtība mākslinieces darbos kopumā raksturo video kā izteiksmes līdzekļa ienākšanu latviešu mākslā 90. gadu sākumā. Videotēls bija vairāk poētiska vai ekspresīva "bilde", kas papildināja tradicionālo glezniecību ar fokusēšanas tuvplāna un kopskata maiņas iespējām. Likumsakarīgi, ka šajā posmā videomāksla pārmantoja arī daudzus glezniecības paņēmienus (ja vien tā nespēlējās ar *low tech/raff* estētiku) - kompozicionālo kārtojumu, krāsu laukumu attiecības, krāsas intensitāti. Perfekcionistu projekti tika īstenoti nepateicīgajā video tehnikā.

Anitas Zabiļevskas videomākslas ideālā telpa būtu trīs telpisko dimensiju minimālisms, savukārt Ērika Boža darbi nav iedomājami ārpus kultūras konteksta. Fakts, ka viņa darbiem parasti pelnīti tiek piedēvēta humora deva, norāda uz to kontekstualitāti, *setting* (mākslinieciskā iekārtojuma) un auditorijas klātbūtni. Atgriežoties pie tēmas par cilvēku kā visa mēru, var teikt, ka Ērika Boža projekti ir mērījumi gan fiziskajā, gan intelektuālajā telpā. 1998. gadā Stokholmā *Moderne Museet Projekt* ietvaros pilsētā tika novietota Ērika Boža veidota funkcionējoša telefona kabīne, kas bija proporcionāli par 25% lielāka nekā standarta kabīne, mākslinieks uzsvēra, ka viņam ir svarīgs uztveres process - dažas sekundes, kamēr skatītājs aptver telpas nepareizumu. Telpiskā mēroga relativitāte ir viens no motīviem, ko Božis izmanto, lai pievērstos galvenajai - reālā un ireālā robežas - tēmai. Darbu "Filma bez vārdiem un beigām" izstādei "Mūsdienu utopija" mākslinieks pirmo reizi veido 16 mm kino tehnikā, filmas kompozīcijas pamatā ir nepārtraukti atkārtota epizode. Stāstījuma vienvērtīgais atkārtojums gan parāda norises bezjēdzību, gan arī ritualizē un simbolizē sižetu. Katrā ziņā raksta tapšanas laikā vēl nepabeigtās filmas iecere ļauj spriest, ka līdzīgi kā iepriekšējos projektos darba forma būs tā vadošais satura elements.

Runājot par jaunākās paaudzes mākslinieku darbiem un meklējot to saistību ar personisko utopisko projektu, pirmām kārtām jāmin tehnika, galvenokārt DV (*digital video*), kurā viņi izvēlas strādāt. Atšķirībā no 90. gadu sākuma videobildes nav atklājums, to formālās kvalitātes nespēj pār-



interpretation of alienation and death. "He's legalised the cosmos, coming closer to a scandalous truth than anyone else."<sup>6</sup> Mise-en-scene of mundane satisfaction (sexual, security, aesthetic) introduce the spectator to the background of power, fear and alienation. Fišers' "Salvation Module" showed the living room of "private security", watched by two security cameras.

E.M. Forster's story includes a scene, where the revolting protagonist starts his "physical exercises" - he is measuring distances by his feet, walking up and down in the Machine-operated living cell. Recapturing the meaning of "near" and "far", he comes to realise that the Machine has annihilated the "sense of space". His first lesson in this process and the motto for the later development of the story is that "man is the measure".

This episode could also refer to the "phenomenological wing" of Latvian artists. From a subjective or objective viewpoint, they frequently tend to explore the spectator's perception, that could be a particularly sharp contrast to the method of Miķelis Fišers' narrative.

To continue on subjectivity as a universal utopia with unwitting references to some of Forster's arguments, I should consider the association of space and distance, and distance is a particularly important spiritual dimension in Latvian art. This peculiarity has been often explained from the ethnological viewpoint, speaking of such influences as the horizontality of Latvian landscape or the Latvian peasants' centuries-long experience of nature-boundedness and humility. Be that as it may, the distant, detached observation has become a proverbial element of Latvian self-awareness. The phenomenological investigation of objects and space also in video art is considered as a continuous extension of this specific tradition and the tradition of painting as well.

A coherent synthesis of painting and video art are achieved by Anita Zabiļevska. Permanent motifs of her video installations are: the landscape, the view, and the vision. There are, for instance, "Five Identical Landscapes" with five monitors arranged in a circle and five orange-painted canvases behind them. On every monitor "the camera glides slowly round the circle capturing the building's brick wall, the window, the landscape beyond and the canvas as components of the video reality. In addition, sound accompanies the appearance of the landscape but the planes of the walls are observed in silence and finally, the landscape becomes orange."<sup>7</sup> Anita's works are "views to...", where her viewpoint is identified with that of the spectator. Empathy and identification are also present in her "Traveller's Postcards" with a transparent sheet of graph paper in a light framework that is turned again toward a landscape - this time the one of the traveller's own choice.

The particular role of video as a moving picture and moving texture in Anita Zabiļevska's work recalls the appearance of video in Latvian art in the early 1990s, when the video image was a predominantly poetic or expressive "picture" that expanded the traditional methods of painting by the use of changing close-ups and general views. Consequently, the video art of this period (if it was not playing with the *low tech/ raff* aesthetics) inherited much of painterly expression - compositional arrangements, juxtaposition of colour fields and intensity of colour. These were perfectionist projects, accomplished in the unrewarding medium of video.

The ideal space of Anita Zabiļevska's video art would involve minimised three-dimensionality, whereas the projects of Ēriks Božis are hardly imaginable outside a cultural context. Most of his works are deservedly associated with humorous connotations, that is often a key to their contextuality, emphasising the role of the setting and the spectator. Coming back to the subject of human measure, Ēriks Božis' projects could be described as measurements of both the physical and intellectual space. During a *Moderna Museet Project* in Stockholm (1998) he set up in the city a functional phone cabin that was for 25% bigger than standard ones. The artist claimed that his major interest is the process of perception - those few seconds until spectators realise incorrectness of space. Relativity of spatial dimensions is one of the motifs used by Božis in the interpretations of his predominant subject - the border between reality and unreality. His "Film without Words and End" for the "Contemporary Utopia", which will be the artist's first use of 16 mm film format, consists of a single constantly recurrent episode. The monot-

Ēriks Božis. Bez nosaukuma / Untitled. 1998.  
Manifesta 2, Luksemburga / Luxembourg

Anita Zabiļevska. Ainava / Landscape. 1994.  
Baltic Jubilee '94, Zviedrija / Sweden





steigt, un uzlabotā tehnoloģija ļauj pat neprofesionālim sekot perfektas bildes izveidei. Varbūt tas ir iemesls, kādēļ aizvien lielāka slodze tiek pārnesta uz saturu. Pēc zināma pieklusuma videomākslā 90. gadu vidū, ko veicināja šīs tehnikas amatierisms, datortehnoloģijas ar animācijas un video kvalitātēm ir radījušas jaunu interesei vilni. Otrs iemesls, kas noteicis darbu raksturu – mākslinieki galvenokārt ir LMA Vizuālās komunikācijas nodaļas studenti, un komunikācijas jautājums galvenokārt tiek atrisināts interaktīvos projektos (Anta un Dita Pencs, Dace Džeriņa, F5) un ar vides starpniecību kā klubu video (*club visuals*) (F5, Katrīna Neiburga, projekts "Soja").

Atsaucoties uz J. Djogotas tēzi par totalitātes īpatsvaru mūsdienu mākslas projektos, varam teikt, ka video ir izteiksmes veids, kas visspēcīgāk nosaka "totālās" attiecības starp skatītāju un darbu, absorbējot gan telpas, gan laika neatkarību. Vienlaicīgi video ir arī spēcīgākais personiskās ekspresijas vai pat ideoloģijas medijs, kas spēj izvērst citātu, simbolu un filmētā materiāla stāstījumu laikā. Ja to arī saista ar utopijas ideju, tad drīzāk tā ir iespēja pienācīgi materializēt savas idejas, darbojoties pilnīgi neatkarīgi ar subjektīvi izvēlētu vizuālo vai skaņas materiālu. Topošā Monikas Pormales videoinstalācija "Energijas straume" tiek veidota kā atsauce uz 40. gadu eksperimentālā "filmmeikera" Džima Deivisa darbiem – kā veltījums un abstrakcija par abstrakciju. Ievas Rubezes videofilma ar cirka mākslinieku piedalīšanos – par mākslu "tāpat vien" (kas atkal jau liek atcerēties pēckara mākslas kritikas tēzes). Līdzīgi arī Daces Džeriņas filmas uzmanības centrā ir shematizēta attiecība starp universālo un sadzīvisko. Filmās vēl tikai top, un runāt par tām nozīmē runāt par idejām, tomēr liekas, ka tēmu izvēlē pastāv zināms izolacionisms (atkal jau – distance). Tamdēļ būtiska būtu interpretācija – vai tā ir utopija kā norobežošanās vai norobežošanās no utopijas tēmas. Droši vien pirmais varētu vairāk atbilst individuālam skatpunktam, un pēdējais varētu kalpot kā komentārs par utopiju kā sociālu ideju.

Ar video tēmas starpniecību esmu atgriezies pie raksta sākumā minētā *looking awry* fenomena, kas atšķir radošo darbību mūsdienās no citām dzīves sfērām. Citādību rīcības un uztveres kontekstā, atceroties pēckara gadu neangažētās mākslas izolacionismu un opozicionārismu, varētu pat skatīt kā šīs tradīcijas ietekmi. 90. gados šis individuālais (retāk – sabiedriskais) skats ir manifestējies skatītāja situēšanas, virtuālās un ārpusmākslas telpu projektos.

Izstāde "Mūsdienu utopija", vismaz latviešu mākslinieku līdzdalības ziņā, ir veidota pēc nacionālā principa, varbūt pat gaidot kādu īpašu, reģionālu izstādes tēmas risinājumu. Tādēļ, manuprāt, šī raksta ietvaros tā būtu jāpapildina ar vēl pāris projektiem – mediju laboratorijas *E-lab* darbību un Gintas Vilsones videofilmām, abi projekti attiecas arī uz reģiona izpratnes paplašināšanu.

Atšķirībā no stājmākslinieku prakses, kas šodien lielā mērā atspoguļo servisa un pasūtījuma attiecību popularitāti visās dzīves jomās, mediju mākslinieku aktivitātes var aplūkot kā darbību pašu par sevi – "medijs sevis dēļ"<sup>6</sup>, kā, runājot par *E-lab*, to nosaucis Ēriks Kluitenbergs. Medijs kā darbības telpa pašsaprotami nosaka brīvprātīgas kopienas (*community*) rašanos, panākot lielāku tuvību utopijas sociālai izpratnei. Kā jau minēju, sadarbības prakse, diskusiju forumi, alternatīvie mediji ir līdzekļi, ar kuriem tiek redefinētas morāles kategorijas, un tie veicina diskusijas, kas aizņem nozīmīgu vietu tīkla teorijā. Latvijas jaunajiem medijiem parasti tiek piedēvēts ideālisms vai romantisms, ko lielā mērā nosaka vēlme iefiltrēt un legalizēt radošo darbību sabiedrības infrastruktūrā.

Viena no Francijā dzīvojošās videomākslinieces Gintas Vilsones videofilmām, stāstot par sapņiem, kādus redz neredzīgie, dokumentē šo cilvēku dzīves fragmentus, viņu ikdienišķo realitātes skatījumu. Otra filma – *Mendum* – vēsta par kara baiļu pieredzi, kāda tā saglabājusies 25-30 gadus vecu cilvēku aukstā kara laika bērnības atmiņās. Tā ir tēma, kas izrādījusies kopīga abpus dzelzs priekšvara un ietver gan psiholoģijas, gan socioloģijas kategorijas. Šī universālā aktualitāti zaudējušo baiļu tēma varbūt vislabāk ilustrē reālā kopienas laika un individuālā saskarsmi, ļaujot veselai cilvēku paaudzei uztvert nerealizēto politisko karu kā realitāti.

<sup>1</sup> Hudožestvennij Žurnal.- 2000.- Nr. 28/29.- S.11.

<sup>2</sup> Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.- MIT Press, 1998.

<sup>3</sup> Härm A. Reflections of Media Space in Estonian Video Art // Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s.- Tallinn, 2001.- P. 160.

<sup>4</sup> Demakova H. Misfits // Misfits: 6th Triennial of Young Baltic Art [Katalogs].- Vilnius, 1995.- P. VII.

<sup>5</sup> Šteimane I. Dažreiz viņu saprot jeb Miķeļa Fišera *message-art* // Studija Nr. 6.- 1999.- 28. lpp.

<sup>6</sup> Turpat.- 29. lpp.

<sup>7</sup> Peļše S. Anita Zabiļevska // Stāsti, stāstītāji: Latvijas Republika. Venēcijas biennāle. 48. Starptautiskā mūsdienu mākslas izstāde [Katalogs].- Rīga, 1999.- 45. lpp.

<sup>8</sup> Kluitenberg E. The Sovereign Experience of Media // Nu: The Nordic Art Review.- 1999.- No.1



onous recurrence demonstrates the senselessness of the process and simultaneously ritualises the subject. Anyway, the concept of the still uncompleted film makes me suggest that form will be the dominant element of its message, as it has been in the previous projects of the artist.

Discussing the contribution of younger generation artists and their individual association with the utopia project, I should mention their preferred choice of media – the DV (digital video) technologies. In contrast to the early nineties, video images is no discovery anymore, their formal qualities cannot surprise anyone and the handiness of the latest equipment allow even amateurs approach the production of "perfect pictures". It is perhaps the reason why exactly the content achieves increasing importance now. After some silence in the mid-nineties that could be explained by the amateurism of this medium, the new computer technologies with animation and video effects have brought a new tide of interest. The particularity of these artworks is also defined by the fact that most of their authors are students of the Visual Communication Department at the Latvian Academy of Arts and the question communication usually is dealt with either in interactive projects (Anta and Dita Pence, Dace Džeriņa, F5) or in space interventions like club visuals (F5, Katrīna Neiburga, the project *Soya*).

Reconsidering Ekaterina Diogot's statement about the predominance of totality in contemporary art projects, I could describe video as the medium that involves the most "total" spectator/artwork interrelationship, absorbing the autonomy of space and time alike. Simultaneously, video is the most effective medium of private expression or even ideology, because it can make the sequence of quotations, symbols and the filmed material last in time. If we associate it with the utopian concept, it rather means an opportunity to visualise one's ideas, working quite independently and subjectively with a free selection of video and audio material. As in Monika Pormale's forthcoming video installation "The Flow of Energy" that will be made as a reference to the experimental film maker Jim Davis's work of the 1940s – both a homage and an abstraction of another abstraction. Or in Ieva Rubeze's video with circus artists, referring to "unintentional" art, which would bring to mind the statements of post-war art criticism once again. Dace Džeriņa, too, in her film has focused on the interrelation scheme of the universal and the commonplace. As these films are being made now, one can discuss them only in conceptual terms, still their subject-matter seems to show a certain isolationism (a distance again). Therefore much depends on interpretation – does it mean utopia as isolation of oneself or is it a withdrawal from the subject of utopia? The first version most likely could describe the individual viewpoint, but the second could tell more about utopia as a social idea.

In the discussion of video art I have come back to the initially mentioned phenomenon of "looking awry" that differentiates contemporary artistic creativity from other spheres of human activity. The difference, otherness in the context of activity and perception may be seen even as influenced by the escapism and opposition of the unengaged post-war art. In the nineties, this individual (rarely social) vision has manifested itself by means of positioning projects in the virtual and non-art space.

The exhibition "Contemporary Utopia", at least in the choice of Latvian participants, basically refers to the national principle, perhaps even expecting a specifically "regional" version of the subject. This makes me to expand it in my article by some more projects that effectuate a broader interpretation of the regional. I mean the activities of the E-LAB new media laboratory and Ginta Vilsone's video films.

Unlike traditional art practices, that greatly reflect the importance of consumerist relations in all spheres of contemporary life, new media artists present activity for its own sake, "media for the sake of nothing else", as E-LAB practices were described by Eric Kluitenberg<sup>8</sup>. Media as a field of activity inevitably create a voluntary community, approximating to a societal utopia. As it was already pointed out at the beginning of this article, the communication practice of the alternative media helps to redefine moral values, provoking discussions, which are very important in the net theory. The new media of Latvia are usually associated with idealism and romanticism that is greatly inspired by their striving to infiltrate and legalise their creative activity in the infrastructure of the society.

My second additional reference would be to the projects of the currently France-based Latvian video artist Ginta Vilsone. One of them conveys dreams of blind people, documenting episodes of their lives, their everyday vision of reality. The other film, "Mendum", evokes fears of war in Cold War period childhood memories of the generation that is 25-30 now. This subject unites both sides of the previous Iron Curtain and involves both psychological and sociological categories. The universal problem of outdated fears is perhaps the best illustration to the contact between the community time and the individual time, enabling this generation to experience the unrealised political war as a reality. TRANSLATED FROM LATVIAN BY KRISTIĀNA ĀBELE

<sup>1</sup> Khudozhestvenny Zhurnal.- 2000.- No. 28/29.- P. 11.

<sup>2</sup> Žižek S. Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.- MIT Press, 1998.

<sup>3</sup> Härm A. Reflections of Media Space in Estonian Video Art // Nosy Nineties: Problems,

Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s.- Tallinn, 2001.- P. 160.

<sup>4</sup> Demakova H. Misfits // Misfits: 6th Triennial of Young Baltic Art. [Catalogue].- Vilnius, 1995.- P. VII.

<sup>5</sup> Šteimane I. Dažreiz viņu saprot, jeb Miķeļa Fišera message-art (Sometimes He's Understood or the message-art of Miķelis Fišers) // Studija.- No. 6.- 1999.- P. 28 (34).

<sup>6</sup> Ibid.- P. 29 (34).

<sup>7</sup> Pelše S. Anita Zabijevska // Stories, Storytellers: Republic of Latvia. La Biennale di Venezia. 48th

International Exhibition of Contemporary Art. [Catalogue].- Riga, 1999.- P. 45.

<sup>8</sup> Kluitenberg E. The Sovereign Experience of Media // NU: The Nordic Art Review.- 1999.- No. 1.