

Maigo svārstību atveziens

THE SWING OF THE GENTLE FLUCTUATIONS

Ieva Kalniņa

Glezniecība kā konceptuālās mākslas medijs

XX gadsimta mākslas teorijas attīstība veicinājusi strauju mākslas telpas (t. sk. tās izpratnes) paplašināšanos, par prevalējošo padarot viedokli par mākslas darbu ne kā objektu, bet vairāk kā zīmju konfigurācijas sistēmu, kas turklāt neizbēgami skatāma plaši interpretējamā «nozīmes» laukā. Tāpēc šādā kontekstā mākslas darba «nozīme» raksturojama kā labila dažādu faktoru un funkciju asimilācija, ietverot ne vien tradicionālos kritērijus – vēsturiskus un mākslinieciskus aspektus (tehnika, žanrs), bet arī specifiskus mākslas darba radītāja raksturojošus lielumus (rase, šķira, seksualitāte utt.). Plašākā kontekstā šis viedoklis saistāms ar populāro franču domātāju Rolāna Barta, Žaka Lakāna, Mišela Fuko un Žaka Deridā darbiem. Taču mākslas teorijā šī pieeja pārliecinoši apliecina mākslas kritiķu vēlmi (kas sakņota šķietami objektīvā nepieciešamībā) ratificēt noteiktas konceptuālās mākslas prakses formas, kas izšķiroši būtisko mākslā saskata tās attiecībās ar viena vai otra veida idejām. No tā izriet, ka «nozīmi» mākslā iespējams identificēt vienīgi caur tās attiecībām ar specifisku radīšanas un uztveres kontekstu un šai ziņā sarežģītu diskusīvu prakses tīklu.

Tas nozīmē, ka attiecības starp mākslas darbu un idejām vispirms raksturojamas kā ārēji konstruētas – proti, mākslas darbam, pateicoties tā specifiskajam radīšanas un lietošanas kontekstam, piemīt tam piešķirtā nozīme. Taču pēdējā frāze – «piešķirtā nozīme» – ir arī saite ar nākamā līmeņa konceptualizētās mākslas problemātiku – mākslas teorētiku parānāko XX gs. mākslas izpratnes un mākslas vēstures kolonizāciju un no tā izrietošo mākslas vēstumieku, kuratoru un teorētiku pieaugošo monopolstatusu, kas šobrīd ļauj tos interpretēt arī kā «īstenos» mākslas «nozīmes» menedžerus. Varētu šķist, ka šī kolonizācija ir progresīva un, sublimējot oriģinālo darba radīšanu un mākslinieka paša teoriju, garantē noteiktu mākslas uztveres autonomiju. Tomēr jāpiekrīt mākslas teorētiķa Pola Kroutera viedoklim, ka «XX gs. mākslas pakārtošana tās nozīmes ārējo attiecību modeļiem patiesībā sagroza tās lielāko sasniegumu. Veidojot nozīmi at-



Edgars Vērpe. *** 1995, koks, metāls, autortehnika, 205 cm x 49 cm/
*** 1995, wood, metal, author's media, 205 cm x 49 cm

Painting as a medium of conceptual art

Development of the XX century theory of art has promoted rapid expansion of the space of art (as well as its understanding) and has created the prevalent view that a work of art is not as an object but much more of a configuration of signs that inevitably are to be viewed in a widely interpretative field of «signification». Hence the «significance» of a work of art in such a context is to be seen as a labile assimilation of diverse factors and functions including not only the traditional criteria – historical and artistic (technique, genre), but also specific features of the creator of the work of art (race, class, sexuality etc.). In a wider context this view is to be linked with the works of the French scholars Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault and Jacques Derrida.

And yet such an approach in the theory of art testifies about the desire of critics (rooted in the seemingly objective necessity) to ratify those forms of practice of conceptual art that see as crucial elements in art its relationship with certain ideas. Hence the «significance» in art can be identified only through its relationship with specific context of creation and perception, and in this sense with a complex discursive network of practice.

It means that the relationships between the work of art and ideas primarily are to be characterized as externally constructed – that is, the work of art, owing to its specific context of creation and application, possesses a significance allocated to it. But the latter phrase «significance allocated to it» is also a link with the problem area of the next level of conceptual art: the colonization of interpretation of art and history of art accomplished by the art theorists of the XX century and arising from it the monopoly status of the art historians, curators and theoreticians which allows to interpret them today as the «true» managers of «significance» of art. It might seem that this colonization is progressive and by sublimating the original creation of the work and the artist's own theory, guarantees a certain autonomy of perception of the work of art. And yet one should agree to the view of art theorist Paul



Edgars Vērpe. *** 1995, koks, autortehnika, 156 cm x 43 cm/**/
1995, wood, author's media, 156 cm x 43 cm



Edgars Vērpe. *Zivs ar nimbu*, 1991, koks, autortehnika, 100 cm x 75 cm / *A Fish With a Nimbus*, 1991, wood, author's media, 100 cm x 75 cm



Edgars Vērpe. *Zivs*, 1993, koks, autortehnika, 75 cm x 50 cm / *A Fish*, 1993, wood, author's media, 75 cm x 50 cm

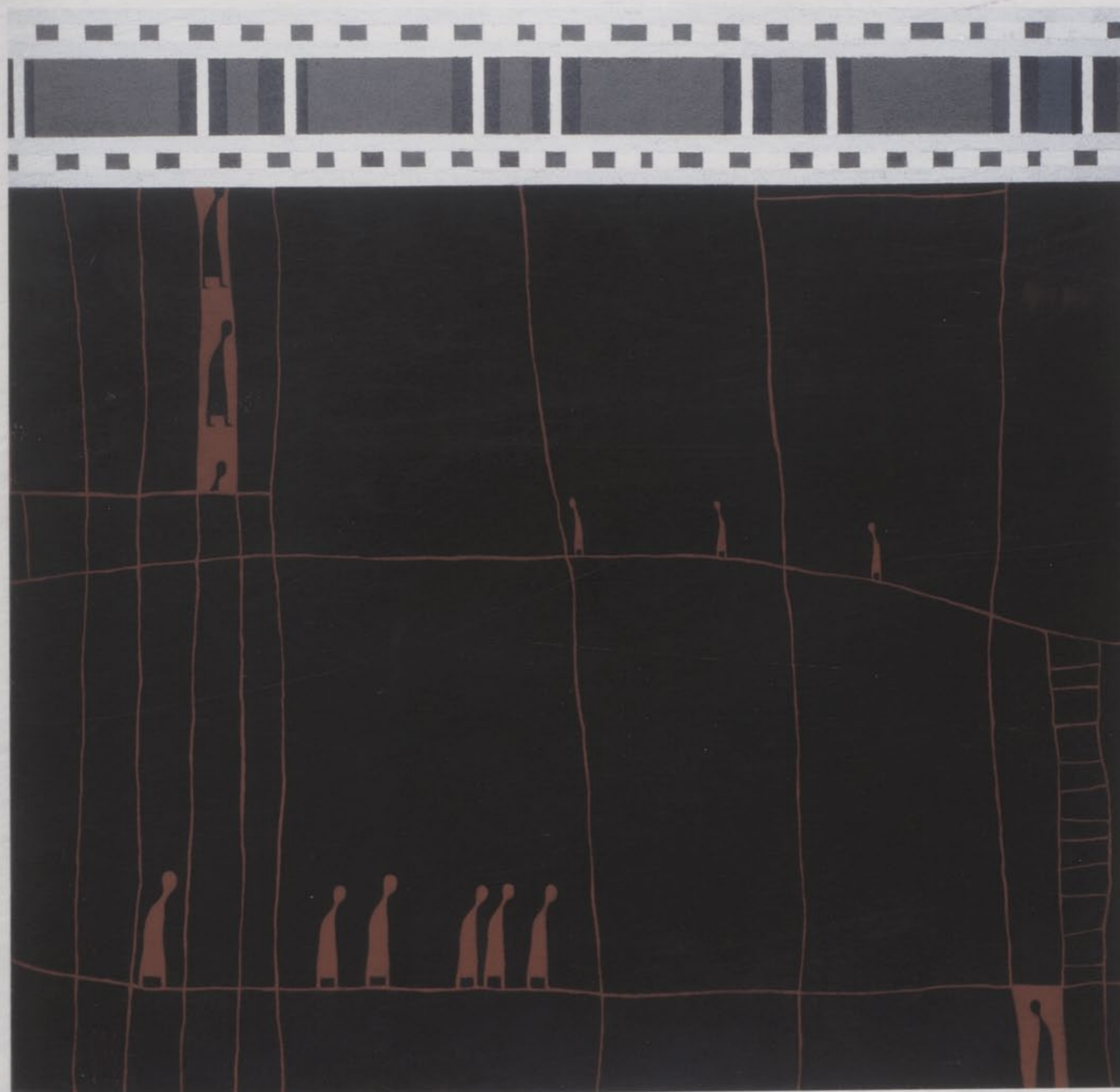
karībā no konteksta, netiek piedāvāti kritēriji, lai mākslas prakse varētu tikt saprasta ar nezūdošu «transhistorisku, transkulturālu» nozīmi».

Šīs situācijas kopraksturojums vajadzīgs, lai ieskicētu par tradicionālu mākslas mediju uzskatītās glezniecības šī brīža sarežģīto situāciju tā dēvētās laikmetīgās mākslas kontekstā, ko metaforas veidā iespējams raksturot arī kā atrašanos starp diviem dzimakmeņiem – glezniecības iekšējām problēmām (estētiskā kvalitāte) un jauno tehnoloģiju attīstībā bāzēto ideoloģisko pienesumu (ētiskā kvalitāte).

Un lai arī tādu autoru kā Klementa Grinberga un Mišela Frīda darbos vēsturiski rodami mēģinājumi aizstāvēt un teorētiski nopamatot estētiskās kvalitātes prioritāti, jāatzīst, ka šie mēģinājumi (līdzīgi iepriekš aprakstītajai konceptuālisma doktrīnai) raksturojami kā tenden-

ciem, kas nozīmē, ka «subordinācija XX gadsimta mākslai ārējiem modeļiem tās nozīmi faktiski izkropina. Radot nozīmi, kas ir atkarīga no konteksta, netiek piedāvāti kritēriji, lai mākslas prakse varētu tikt saprasta ar nezūdošu «transhistorisku, transkulturālu» nozīmi».

The general characterization of this situation is necessary in order to outline the present complex state of affairs in painting (that is viewed as a traditional medium of art) in the context of the so-called contemporary art, that can be metaphorically also described as being between two millstones – internal problems of painting (aesthetic quality) and the ideological contributions based in the development of the new technologies (ethical quality). And although in the works of



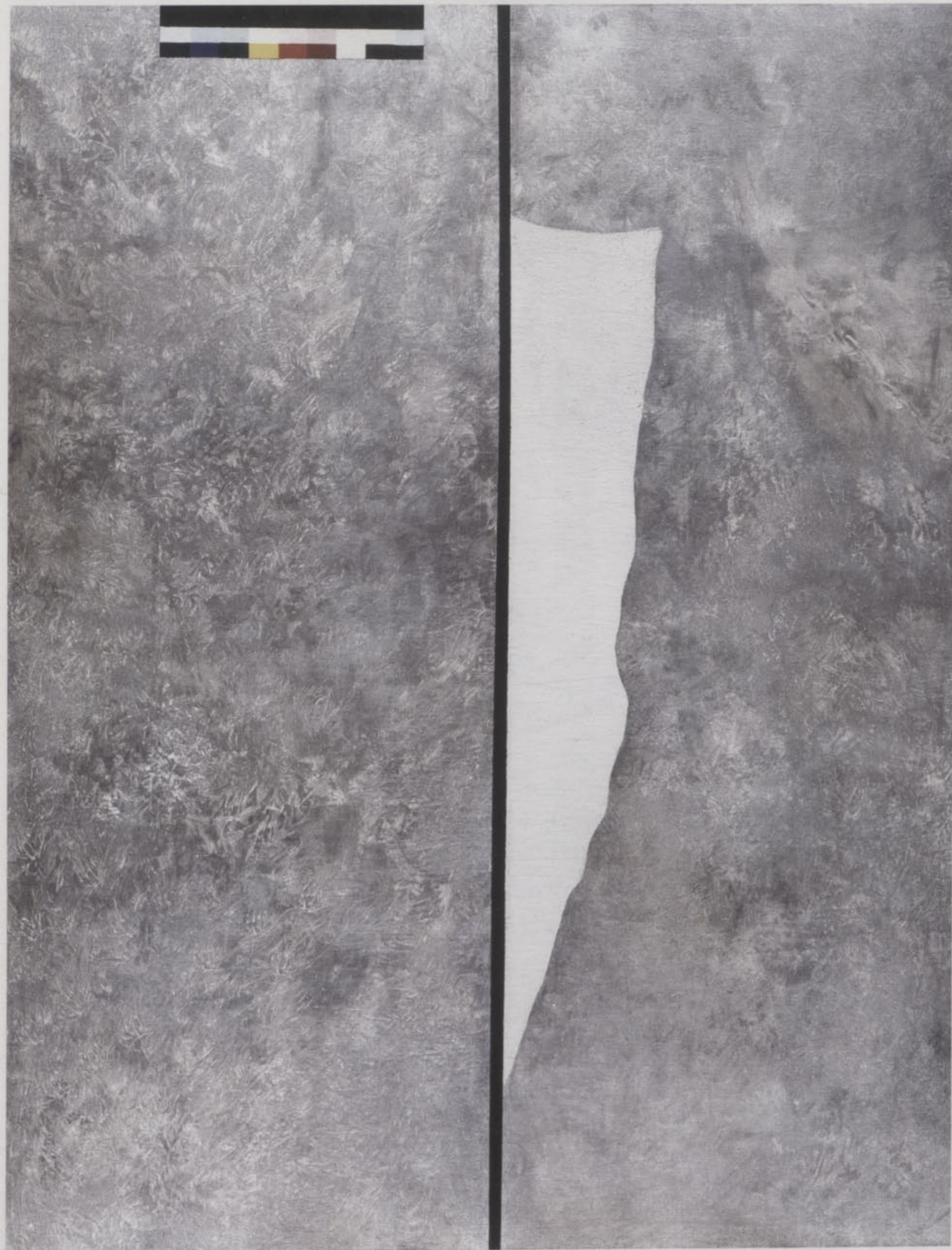
Sandra Krastiņa. *Rotaļu laukums*, 2002, a., e., akrils, 170 cm x 174 cm / *A Playground*, 2002, oil and acrylic on canvas, 170 cm x 174 cm

ciozi un nepārliecinoši. Piemēram, Grinberga postulētā «mākslas tīrība», kas glezniecībā, viņaprāt, sakņojas plaknes plakanumā – tās paraugu viņš saredzēja modernisma perioda glezniecībā –, šķietami novērš iespējamo mākslas asimilāciju caur nemākslinieciskām funkcijām, taču neatbildēts paliek jautājums – kāpēc viņa izvirzītajai «tīrajai mākslai» jābūt tik nozīmīgai gan mākslas radītāju, gan patērētāju kopienās? Abās iepriekš aprakstītajās galējībās arī sakņojas objektīvā, vēsturiski izveidojusies, XX gadsimta mākslas teorijas iezīme – vizuālās mākslas estētiskās kvalitātes neizpratne un nepamatotā noniecināšanas tendence, kas savā ziņā sekmē visa «vizuālā» devalvāciju kā tādu. Šai ziņā par lielisku reālās situācijas ilustrāciju var kalpot krievu izcelsmes mākslinieku Vitālija Komara un Aleksandra Melamida plašais ironiskās ievirzes projekts «Tautas izvēle», kas ar socioloģiskas aptaujas palīdzību identificē dažādu valstu iedzīvotājiem pieņemamāko – «vidējo aritmētisko» – glezņas modeli, vienlaikus arī sniedzot statistisku informāciju par konkrētās sabiedrības mākslinieciskās izglītības līmeni.

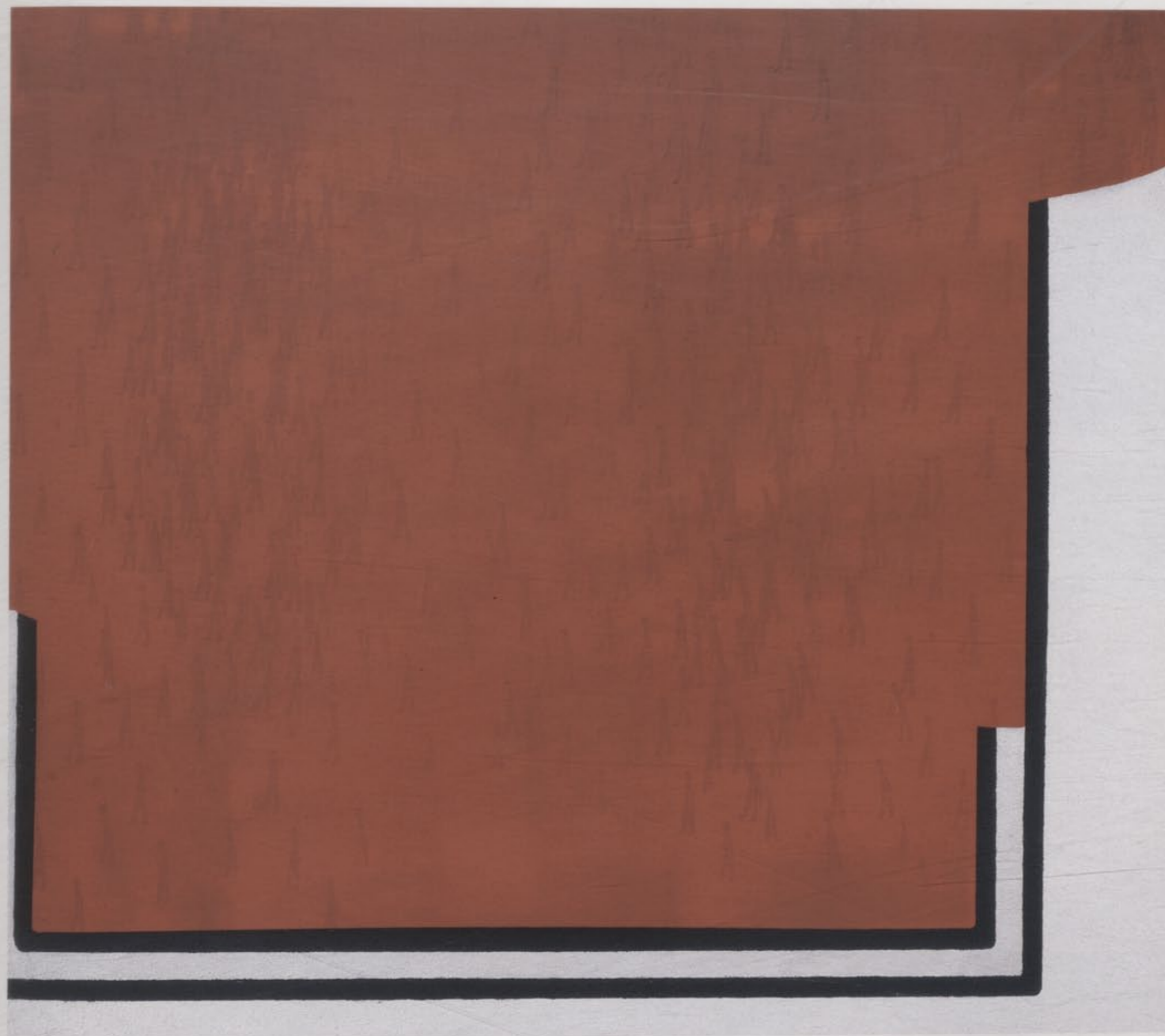
Viss iepriekš sacītais labi raksturo arī to formāli teorētisko kontekstu, kurā 1990. gada nogalē intuitīvi iekļāvās sešu latviešu gleznotāju – Ievas Iltneres, Sandras Krastiņas, Jāņa Mitrēvica, Ģirta Muižnieka, Edgara Vērpes un Aijas Zariņas – grupas izstāde «Maigās svārstības». Izstāde formāli raksturojama kā «atvērta» darbnīca – tā tika atklāta ar tukšu izstāžu zāles «Latvija» telpu, ko mēneša laikā kā savu darbnīcu izmantoja mākslinieki un kas tika slēgta tajā brīdī, kad formāli bija gatava. Tātad tā aptvēra amplitūdu no glezniecības kā mākslas medija *per se* līdz pat konceptuālam glezniecības procesualitātes jēdziena izvērsumam. Tādējādi šī izstāde arī precīzi iezīmēja sasaisti starp glezniecības iekšējo prioritāšu uzstādījumu (glezniecisko uzdevumu) un mākslas jēdziena paplašināto izpratni. Šis iespējamās «nozīmes» svārstības amplitūda arī ļauj mums runāt par glezniecības kā konceptuālās mākslas medija (viena no tās iespējamām funkcijām) diapazonu. Jāatzīmē, ka vairākumā XX gs. mākslas apcerējumos ar glezniecības konceptualitāti lielākoties tiek saprastas sešdesmito un septiņdesmito gadu minimālisma stilistikā bāzētas abstraktas geometriskas krāsu kompozīcijas, ko iespējams interpretēt arī kā krāsu laukumu konceptuālu lietojumu. Taču pēdējos gados sašaurinātās konceptuālās glezniecības izpratnes vietā stājusies tendence rast plašāku, reālajā mākslas praksē bāzētu raksturojošu kategoriju definējumu – piemēram, «glezniecība kā prāta spēle».

Nenoliedzams ir arī fakts, ka gan 1990. gada, gan šis, 2002. gadā notiekošais «Maigo svārstību» projekts iezīmē noteiktus glezniecības medijam raksturīgus kopīgus iekšējus un ārējus teorētisko jautājumu blokus, kas nepārprotami saistāmi ar glezniecības (līdzīgi kā jebkura cita mākslas medija) mākslas darba autonomo raksturu, kā arī mākslinieka un mākslas telpas attiecību problemātiku. 1990. gada izstādē par būtisku kļuva mākslas kontekstualitātes atklāšana – pat ignorējot politiskās aktualitātes, tā kalpoja par mākslas jēdziena nozīmes meklētāju un skaidrotāju, kā arī tobrīd Latvijā kanonizētās glezniecības aktualizēšanas pasākumu. Izstāde piedāvāja skatītājam «pētīt» mākslas veidošanos, tapšanas procesu – no idejas tās realizācijā līdz pat skatītāja viedoklim. Pat tad, ja formāli glezniecība demonstrēta kā tradicionāls mākslas medijs, nestandarta apstākļi par būtisku šīs izstādes aspektu izgaismoja gleznotājas/gleznotāja kā domājošas būtmes parādīšanos.

1990. gada izstāde manifestēja arī faktu, ka māksla vairs nesakņojas mākslas darbā kā fiziskā objektā, bet tā lietojumā, paredzot arī plašo spektru mākslinieciskai pārstrādei un pārveidošanas iespējamībai. Un vēl viens, manuprāt, būtisks aspekts šīs izstādes kontekstā saistāms ar to, ko Boriss Groiss nodēvējis par elitārā statusa pārbīdi no mākslas darba uz autoru, ar to saprotot mākslinieka «skatījuma stratēģijas» dominējošo nozīmi XX gs. beigu mākslas kontekstā. Tas ļauj mums prognozēt, ka arī šī – otrā, šķietami tradicionālākā «Maigo svārstību» izstāde gan iluzori noslēgs pirmo «Maigo svārstību» projektu ar tam pietrūkušo statisko izstādi, gan ļaus autoriem, izsakoties biznesa terminoloģijā, aktualizēt individuālo mārketinga PR kampaņu un uzspodrināt kopējo *trade mark*.



Sandra Krastiņa. *Krāsū laukums. Sienas laukums*, 2002, a., akrils, 170 cm x 130 cm/*Piece of Colour. Piece of Wall*, 2002, acrylic on canvas, 170 cm x 130 cm



Sandra Krastiņa. *Sienas laukums*, 2002, a., akrils, e., 130 cm x 150 cm / *Piece of Wall*, 2002, oil and acrylic on canvas, 130 cm x 150 cm

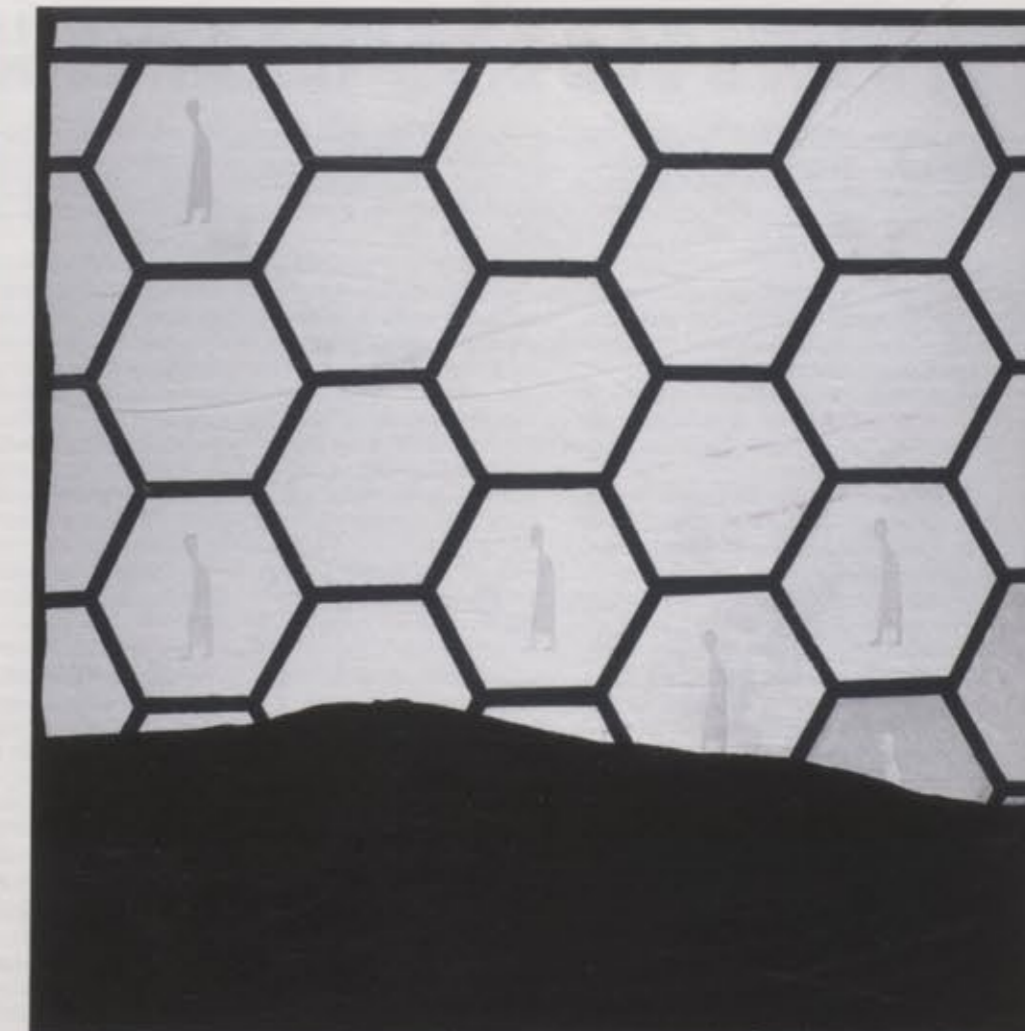
such authors as Clement Greenberg and Michel Fried there can be found historical attempts to defend and theoretically to substantiate the priority of aesthetic quality, one should admit that these attempts (similarly to the previously written doctrine of conceptualism) are to be described as biased and unconvincing. For instance, the «purity of art» propagated by Greenberg, that according to him in painting is rooted in the flatness of the plane (he saw the example for that in Modernist painting) – seemingly prevents the possible assimilation of art through non-artistic functions of art, yet the question still remains unanswered: why should the «pure art» promoted by him be so significant in the community both of creators of art and its consumers?

An objective, historically formed feature of XX century theory of art is rooted in both extremes described above: non-understanding of the aesthetic quality of visual art and the groundless denigration tendency that in a sense promotes devaluation of visuality as such. In this sense a wonderful example might be the ironic project by the artists of Russian extraction Vitaly Komar and Alexander Melamid *The Choice of*

Nation which through a sociological poll identifies the «arithmetical mean» model of a painting most acceptable to inhabitants of various countries, at the same time providing statistical information about the rate of artistic education of society. All the above said characterizes also the formally theoretical context in which at the end of 1990s the exhibition by six Latvian painters – Ieva Iltnere, Sandra Krastina, Janis Mitrevics, Ģirts Muiznieks, Edgars Verpe and Aija Zarina *Gentle Fluctuations* was intuitively placed. The exhibition can be formally described as an «open» workshop – it was opened with an empty exhibition hall which was used in the subsequent month by the artists as a studio for creating their works and it was closed at the time when the exhibition was formally completed. Thus it embraced the whole scope of the painting as an artistic medium per se and the notion of conceptual durability of painting. Thus the exhibition marked a distinct link between the internal priorities of painting (the task of painting) and an extended understanding of art. The scale of fluctuations of this possible significance provides for us an opportunity to talk about the



Sandra Krastiņa. *Ēnas laukums*, 2002, a., e., 170 cm x 130 cm/*Area of Shadow*, 2002, oil on canvas, 170 cm x 130 cm



Sandra Krastiņa. *Sienas laukums*, 2002, a., e., akrils, 190 cm x 170 cm/
Piece of Wall, 2002, oil and acrylic on canvas, 190 cm x 170 cm

range of painting as a media of conceptual art (one of its possible functions). One should note that in most studies of XX century art conceptuality of painting is basically perceived as abstract geometrical colour compositions based on the stylistics of minimalism of 1960s and 1970s, that can be also interpreted as a conceptual use of colour patches. But during the last years instead of this narrowed down understanding of conceptual painting a broader tendency has been established: to find the basis of defining the category in the real practice of art, for example, «painting as a game of mind».

It is also undeniable that the *Gentle Fluctuations* projects of 1990 and now in the year of 2002 outline sets of common internal and external theoretical issues characteristic for painting medium that undeniably are to be linked with the autonomous character of painting (similarly to any medium of art) as well as with the features of relationship between the artist and artistic space. An essential discovery in 1990 exhibition was contextuality of art – in a sense even by ignoring political topical features, it served as a search engine and interpreter of significance of art itself, and it was also an event that put into the focus of attention the painting canonized then in Latvia. The exhibition offered to the spectator «to study» the whole process of creation of art – from the moment of conceiving the idea, till its materialization and perception by the audience. And even if formally painting was presented as a traditional medium of art, non-standard conditions of the exhibition set the focus upon the artist as a thinking being.

1990 exhibition manifested also the fact that art is not rooted any more in the work of art as a physical object but in its application envisaging also a wide scope for artistic reworking and transformation. And yet another significant aspect that is essential in the context of this exhibition is to be associated with what has been defined by Boris Grois the shift of elitist status from the work of art to the author by that meaning the dominant role of the artist's «vantage point strategy» in the context of art of art of the end of XX century. It enables us to make a forecast that this – seemingly more traditional exhibition of «Gentle Fluctuations» will provide an illusory finishing touch to the first «Gentle Fluctuations» project with a static exhibition it lacked, and will enable its authors, referring to business terminology, to promote individual marketing PR campaign and to polish the common trade mark.