

Maigās 1990-2002

svārstības

GENTLE
FLUCTUATIONS
1990 – 2002

Inga Šteimane

«Sirds nobūvēš, pūslis nestrādā, smiltis birst pa abiem galiem, un Latvijas Republikas Augstākās padomes deputātam piezīmēts dzimumorgāns. Voi, tev, svārstības!»¹

Šis ir divpadsmit gadu vecs vietējas izcelsmes citāts no 1990. gada «Maigo svārstību» projekta avīzes, un pēdējā laikā nav bijis modē tik artistiski rakstīt par mākslu – vadošo globālo kontekstu sholastika taču neko tamlīdzīgu nepiedāvā. Citāta tapšanas un tātad arī pirmo «Maigo svārstību» norises brīdis ir kādas sešas nedēļas pirms 1991. gada 2. janvāra, kad PSRS bruņotās specvienības OMON ieņem Preses namu – lai it kā pasargātu Komunistiskās partijas īpašumu, divus mēnešus pirms 14. janvāra, kad Latvijas Tautas frontes vadībā Rīgā sāk būvēt barikādes un cilvēki organizējas brīvprātīgās aizsargvienībās un deviņus mēnešus pirms 1991. gada 19. augusta, kad PSRS valsts apvērsums Maskavā negūst uzvaru, tā rezultātā PSRS sabrūk un 1991. gada 21. augustā Latvijas Republikas Augstākā padome 132 deputātu sastāvā pieņem konstitucionālo likumu par Latvijas Republikas valstisko statusu, pasludinot Latviju par neatkarīgu, demokrātisku republiku. 23. augustā Liepājā un Valkā, 25. augustā Rīgā demontē Ļeņina pieminekļus.

2002. gada «Maigās svārstības» notiek sešus mēnešus pirms Latvijas Republikas 8. Saeimas vēlēšanām, bet par to man pagaidām nekas daudz nav sakāms, varbūt vienīgi jāpiebilst, ka šī ir «Maigo svārstību» grupas mākslinieku kopīgā izstāde Latvijas valstī.

Patlaban jāsecina, ka sešu mākslinieku – Ievas Iltneres (1957), Sandras Krastiņas (1957), Jāņa Mitrēvica (1957), Ģirta Muiznieka (1956), Edgara Vērpes (1958) un Aijas Zariņas (1954) – vārdi neizbēgami asociējas ar virsrakstu «Maigās svārstības», ar 1990. gadā Rīgā, izstāžu zālē «Latvija», notikušās izstādes-akcijas nosaukumu, kuras laikā viņi veselu mēnesi publiski radīja mākslu (atsauci par datumu). Uzreiz gan jāatzīst, ka virsraksts «Maigās svārstības» nevis radīja šo mākslinieku grupu, bet eleganti vainagoja visu kompleksu – jau astoņdesmitajos gados par harismātiskiem kļuvušos mākslinieku vārdus, viņu darbus un arī vietu mākslas dzīvē².

Viņu vieta Latvijas mākslā. Bez smaids šo raksturojumu grūti izrunāt: ļoti nozīmīga. Tomēr smaids te ir stila figūra, kas nemaina būtību – vieta ir fundamentāla. Kā rakstījis Aleksis Osmanis, viņi uzrādīja jaunu ēru gleznu izmēros un izstāžu aktivitātē³ – laikā no 1983. līdz 1990. gadam grupa rīkojusi vai piedalījusies vairāk nekā desmit izstāžu projektos, deviņdesmitajos gados aktivitātes kļuva individuālas, nereti «neglezniskas», taču ne mazāk aktīvas. Tomēr svarīgākais – viņi kopš astoņdesmito gadu pirmās puses pievērsušies mākslas – glezniecības – tradicionālās struktūras būtisko elementu iztirzāšanai un attīstīšanai

«The heart thumps, the bladder does not function, the dust sifting from all the flesh and the deputies of the Supreme Council of the Republic of Latvia have private parts drawn. There's fluctuations for you!»¹

This is a twelve year old local quote from the 1990 *Tender Fluctuations* newspaper, lately it has not been in vogue to write about art so artistically – the scholastics of the leading global contexts does not offer anything of the kind, does it? The quote was composed and *Gentle Fluctuations* took place about six weeks before the special commando of the USSR army stormed the Press House – in order as if to protect the property of the Communist Party, two months before January 14 when under the leadership of the Popular Front barricades were started to be built in Riga and people began joining voluntary defence groups, and nine months before August 19, 1991 when the coup in Moscow failed, as a result the Soviet Union collapsed and the 132 deputies of Supreme Council of the Republic of Latvia passed the constitutional law on the statehood of the Republic of Latvia declaring it to be an independent, democratic republic. On August 23 in Liepāja and Valka, but on August 25 in Riga they started dismounting Lenin monuments.

Gentle Fluctuations of 2002 take place six months before the 8th parliamentary elections of the Republic of Latvia, but there are very few things I can say about those, perhaps it should only be noted that this is the first joint exhibition of the *Tender Fluctuations* artist group in the state of Latvia.

At the moment one should conclude that the names of Ieva Iltnere (1957), Sandra Krastina (1957), Janis Mitrevics (1957), Ģirts Muiznieks (1956), Edgars Verpe (1958) un Aija Zarina (1954) are inevitably associated with the name of *Gentle Fluctuations* which was the exhibition held in Riga at the exhibition hall *Latvia*, during which for the whole month they publicly demonstrated art. It has to immediately be admitted that the name *Gentle Fluctuations* did not create this group of artists but elegantly crowned the whole complex – the names of the artists that had become charismatic in 1980s, their works and their place in art.²

Their place in Latvian art. This cannot be described without a smile: it was very significant. Yet the smile is a stylistic feature here that does not change the essence – their place is fundamental. As was written by Aleksis Osmanis they demonstrated a new era in the scale of painting in 1980s³: from 1983 till 1990 the group organized or took part in more than ten exhibition projects, in 1990s their activities grew individual, quite frequently «non-painting-like», but no less active for that matter. But the most important thing is that since the first half of 1990s they have turned to analysis and development of the essential elements of painting in the context of the 20th



Jānis Mitrēvics. *Engelis*. 2001, a., e., sietspiede, 80 cm x 100 cm / *Angel*. 2001, oil on canvas, screen print, 80 cm x 100 cm

20. gadsimta formālistiskās un konceptuālās pieredzes kontekstā. Visi «Maigo svārstību» mākslinieki ir strādājuši arī citos medijos – veidojuši instalācijas, objektus, procesuālus projektus, taču par viņu būtiskāko radošās izteiksmes tehniku, manuprāt, var uzskatīt tieši glezniecisko plastiku un savā ziņā par centrālo problematizējamo tēmu mākslā – pašu gleznu. Glezna kā medijs un arī tēma (ideja) nekad vēl nav izjautāta tik fundamentāli latviešu mākslā, kā lielākās daļas «Maigo svārstību» grupas mākslinieku daiļradēs.

Tieši tāpēc šis 2002. gada «Maigās svārstības» var saukt par izaicinājumu drīzāk mūsu mākslas pasaulei, mūsu mākslas pasaules kvalitātei, spektrālajai kompetencei šobrīd, nevis «Maigajām svārstībām». «Mākslas pasaulei» šajā teikumā būtu jāsaprot kā jēdzienu, kas tiek lietots parasti visai abstrakti formulētajās mākslas definīcijās, piemēram, šādā: «Mākslas darbs klasifikācijas nozīmē ir (1) artefakts un (2) tādu aspektu kopums, kas vienam vai vairākiem cilvēkiem, kuri darbojas noteikta sociāla institūta (mākslas pasaule) vārdā, ļāvuši darbam piešķirt tiesības kandidēt uz vērtības statusu».

Šī definīcija tekstā gan ieviesta vairāk ilustratīvu, nevis teorētisku mērķu dēļ. Mums te, Latvijā, viss ir veidošanas un būvēša-

century formalist and conceptual experience. All the *Gentle Fluctuations* artists have also worked in other media – making installations, objects, procedural projects and yet as the most significant technique of their expression, I believe, can be considered the painting plasticity and in a sense painting as the central problematized area in art. Painting as a medium and theme (idea) has never been so fundamentally questioned in Latvian painting as in the creative activity of artists of the *Gentle Fluctuations*.

It is exactly for that reason that 2002 *Gentle Fluctuations* can be called a challenge rather to our art world, to the quality of our art world, to the speculated competence at present but not to *Gentle Fluctuations*. «The art world» in this sentence should be considered as a notion that is usually used in fairly abstract definitions of art, for instance of the following kind: a work of art in classification sense is (1) an artefact and (2) a set of such aspects that for one or more people who work on behalf of a certain social institution (world of art) have enabled the work to be nominated to a value status».

This definition has been introduced more for illustrative but not for theoretical purposes. Everything here in Latvia is in a sort of formative and building stage, is it not?



Jānis Mitrēvics. *Cīņa ar pūķi*, 2001, a.,e., sietspiede, 200 cm x 150 cm / *Fight with Dragon*, 2001, oil on canvas, screen print, 200 cm x 150 cm

nas stadijā, vai ne? Tieši tāpēc izteikumi par institucionālām bāzēm – par mākslas pasauli kā sociālās sakārtotības elementu – varētu tikt uztverti lietišķi un pozitīvi, un ļoti tieši. Tomēr – ne daudzi par mākslas pasauli. Runa «Maigo svārstību» izstādes kontekstā ir par mūsdienu mākslu – par mākslu, ko rada konkrētā laika sabiedrības loceklis, kuru sociālajā žargonā sauc par «dzīvo mākslinieku».

Dzīvā mākslinieka radītajai mākslai kopš 19. gadsimta piemīt arvien aktīvāka tendence pašdefinēties, kļūt pamanāmai. Te liela ietekme bijusi arī izstāžu dzīvei, kas tolaik veidojusies kā viena no galvenajiem sabiedrības un mākslas komunikācijas veidiem un kas 20. gadsimta gaitā iemantojusi zināmus industrijas vaibstus. Sabiedrības interešu vārdā veidotas un sabiedrības uzturētas mūsdienu mākslas institūcijas – muzeja vai centra, vai kādas citas struktūras – centrālais produkts ir atraktīva mākslas publikācija – projekts, kura mākslas kontekstu praktiski nodrošina pats institūcijas ar mākslu saistītais nosaukums. Ko es ar to gribu teikt? To, ka mūsdienu mākslas institūcijas, protams, ir šodienas Rietumu kultūras dzīves normāla parādība, deviņdesmito gadu laikā arī Latvijā tādās veidojušās un tām deleģētas «istas» mūsdienu mākslas pazišanas tiesības. Taču industriālam raksturam ir īpatnības. Māksla pēc savas būtības nav industriāli izgatavojama, tā ir metafiziska. Bet mūsdienu mākslas institūciju produkts, kā jau minēju, ir izstāde. Kā jebkura industrija, tā gluži dabiski ir tendēta uz efektivitāti. Un, protams, sevis uzturēšanu. Un tā nu jāsecina – pat ja mākslas daudzums gleznā un, teiksim, kādas efektīgākas un laikmetīgākas tehnoloģijas darbā ir vienāds (es atvainojos par šo «aritmētiku»), tad drošāk ir apmaksāt kādu, no mūsdienu viedokļa, efektīgu un populāru tehnoloģiju, izejmateriālu daudzumu, efektīvu PR kampaņu, jo tā nav metafiziska. Un tā nu izstāžu industrijai, kam rūp sava produkta «progressīvums», gleznas nepatīk – faktiski tam arī veltīta šī pagārā pasāža. Tāpēc arī Latvijā labāko mūsdienu mākslu aizstāvošās institūcijas labprātāk «uzticas» nevis gleznām, bet citiem mākslas tehniskajiem risinājumiem. Vismaz tāds ir viens no skaidrojumiem.

Taču tas nebūt nenozīmē, ka sabiedrībai būtu liegts kritiski (domājoši, vērtējoši) izturēties pret šīs institucionalizētās mākslas pasaules piedāvājumu un paust savu viedokli attieksmē pret mākslu, un galu galā arī rīkoties saskaņā ar šo viedokli, jo, kā pierādīja kaut vai šīs īsās pārdomas, – mākslu jau institucionalizēt nemaz nevar (var – tehniku, publikācijas veidu utt.). Ko tas nozīmē? Tikai to, ka mēs varam piešķirt vērtību mākslai, kas nav institūciju uzmanības lokā. Turklāt institūciju viedoklis nav nekāda metafizika, bet gan konkrētu indivīdu viedoklis.

Kāpēc šī izstāde ir tieši tāda. Apgalvojuma formā tas skan šādi: 2002. gada «Maigo svārstību» izstāde sešus spilgtos gleznotājus pulcējusi, lai pievērstu mākslas pasaules uzmanību kādai viņu daiļrades īpatnībai – tradicionālas gudrās rokas un jutīgās acs glezniecības sakausējumam ar laikmetīgu gudrās galvas mākslu jeb – gleznieciskās plastikas sakausējumam ar konceptuālu pieeju mākslai.

Pirms deviņpadsmit gadiem viņi sarīkoja pirmo kopīgo gleznu izstādi⁵, kas, pēc aculiecinieku domām, fiksēja «alternatīvo enerģiju». Kā atzīmē kritiķis Aleksis Osmanis, visu to, ko iepriekšējos desmit gados – runa ir par Latviju – pārmeta gleznieciskajai izteiksmei (struktūras sadrumstalošanos, stilistisku eksaltāciju, plastikas robustumu), šī grupa esot iekļāvusi savā pozitīvajā programmā⁶. Bet pirms gandrīz divpadsmit gadiem notikušais projekts «Maigās svārstības» šo konkrētā priekšmetiskā mākslas darbā fiksējamo «alternatīvo enerģiju» papildināja ar dzīves mākslas paraugstundu, publicējot ne vien mākslu, bet arī mākslas tapšanas procesu. Pieļauju, ka tieši gleznotāju realitātes šovs pirms divpadsmit gadiem radīja domu par izmīsušajiem nācariem, kuri, šķiet, pārāk saspringti nes savas mākslas morālīzējošo misiju, lai pilnīgi atdotos savam talantam⁷.

For that sheer reason references to institutional basis as an element of social order could be perceived in a matter-of-fact way and very directly. And still, a few things should be noted about the world of art.

Gentle Fluctuations create a context for discussion about contemporary art – about art that is created by a specific member of contemporary society who in the social jargon is called «the living artist».

The art created by the «living artist» since 19th century has an increasingly active tendency to self-definition, to become noticeable. The exhibition tradition played a great significance, and at the time it was forming as one of the major means of communication of society and art, art that has acquired certain features of industry in the course of the 20th century. A project of contemporary art institutions founded and sustained on behalf of the interests of society (the central product of a museum or a centre or some other structure is a more attractive publicizing of art) whose artistic context can practically be insured by the very name of institution linked with art. What do I mean by it? That contemporary art institutions are a normal feature of the contemporary western cultural life, in 1990s such institutions were formed also in Latvia and they have been delegated the «authentic» right of recognizing contemporary art. Yet industrial features have their specificity. Art cannot by its essence be industrially produced, besides there is only sheer metaphysics therefore the product of contemporary art, as I have mentioned, is the exhibition.

As any industry it quite naturally tends towards efficiency. And, certainly, to self-sustainability. Thus one has to conclude – even if the amount of art in a painting or, for example, in a work of some more contemporary technology is equal (I apologize for this «arithmetic»), then it is safer to finance some technology that is effective and popular from the modern perspective, a certain amount of raw materials, an effective PR campaign because that is not metaphysics. And thus the exhibition industry that takes much care of the «progressiveness» of its product does not love paintings – this is the meaning of the fairly long passage. For that reason the institutions defending the best art have a bigger trust not in paintings but other technical solutions of art. At least that is one of the explanations.

But that does not mean that society would be forbidden to treat critically (thinking and evaluating) this offer of the institutionalised world of art and express its own opinion about art, and eventually act according to this opinion, since, as these brief contemplations have proved it, art cannot be institutionalised at all (while technique and the form of publication etc. can be). What does that mean? Only that we can give significance to art that is not in the scope of attention of institutions. Besides, the views of institutions are no metaphysics but an opinion of specific individuals.

Why is this exhibition as it is? In the affirmative it runs as follows: the 2002 *Gentle Fluctuations* exhibition has brought together six strongly individual artists to draw attention of the world of art to a specific feature of their creative activities – the convergence of the traditional clever hand and the sensitive eye with the up-to-date art of the clever head or – to the convergence of plasticity of painting with a conceptual approach to art.

Nineteen years ago they organized the first joint painting exhibition⁸ that, according to the eye-witnesses, registered «alternative energy». As the critic Aleksis Osmanis remarks, everything for which the previous decade – we are talking about Latvia here – reproached the representation in painting (fragmentation of structure, stylistic exaltation, robustness of plasticity) this group had included in its positive programme⁹. But the project *Gentle Fluctuations* that was implemented almost 12 years ago, supplemented this «alternative energy» that is captured in a specific



Jānis Mitrēvics. *Bolderājas jūrmala*, 1998, a., e., sietspiede, 198 cm x 250 cm / *View of the Beach in Bolderāja*, 1998, oil on canvas, screen print, 198 cm x 250 cm

Jāatzīst, citētās domas klasiskais diskurss tomēr nav pietiekams «Maigo svārstību» analizēšanai. Ne mākslas struktūras problēmu, ne mākslas sociālo aspektu kontekstā. Pirmkārt, par «dzīves mākslas» aspektu pirmajās «Maigajās svārstībās». Nepieciešamību apliecināt un panākt atzīni konkrētās mākslas – glezniecības – intelektuālajai būtībai var uzskatīt par 1990. gada projekta mērķi, tātad koncepciju, un kā tādu to provocēja gan mākslas prakses aktuālā situācija, gan sociālā realitāte. Laikmeta diktēta nepieciešamība legalizēties kā māksliniekam–domātājam, turklāt sociāli aktīvam domātājam uzskatāma par uzdevumu, ko, no «dzīves mākslas» viedokļa, risināja 1990. gada «Maigās svārstības». Kā zināms, tieši ķermenisku klātbūtni var uzlūkot par sociālās aktivitātes pamatkritēriju (klātbūtne demonstrācijā, mītiņā), un tas «Maigajās svārstībās» bija – mākslinieku klātbūtne. Un faktiski šī konceptuālā klātbūtne uzlūkojama par sociālās aktivitātes metaforu, kas tolaik, 1990. gadā, Latvijā bija ļoti svarīga. Savukārt nedaudz cits sociālā aspekta līmenis pirmajās «Maigajās svārstībās» ir saistīts ar astoņdesmito gadu otrās puses medijisko un paradigmatisko apvērsumu Latvijas mākslas praksē, kas determinēja glezniecības aktualitāti – glezniecība zaudēja bezierunu svarīgumu, uzplauka instalācija, performances – medijiski un strukturāli citāda māksla, kuru sabiedrība intuitīvi izjuta kā daļu no gaidāmās brīvības un tāpēc ļoti aktīvi «lietoja» (gan mākslinieki, gan skatītāji). Glezniecībai vai, pareizāk sakot, gleznotājam, gribot konkurēt ar šo gaidāmās brīvības mākslu, bija jādemonstrē savi brīvības aspekti.

Lai gan pati izstādes vide uz brīdi atgādināja priekšnesumu, mākslinieki 1990. gada «Maigajās svārstībās» atradās nevis performances režīmā, kur process ir māksla, bet strādāja kā studijā – ar mērķi radīt māksliniecisku artefaktu. Tomēr konceptuāla pieeja nav attiecināma tikai uz izstādes pasniegšanas veidu, konceptuālu pieeju vairāk vai mazāk par savas mākslas strukturālo elementu izraudzījuši visi «Maigo svārstību» mākslinieki.

«Maigo svārstību» mākslinieku darbi skatāmi plašā 20. gadsimta modernisma un postmoderno strāvojumu, klasisku tradīciju, mākslas avangarda ideju, kā arī padomju kultūras ideoloģisko doktrīnu kontekstā, taču, komentējot šo «Maigo svārstību» grupas mākslinieku kopīgo izstādi 2002. gadā, tieši konceptuālās pieejas sakausējums ar tradicionālas gleznieciskās plastikas izmantošanu šķita uzmanības vērta tēma. Pirmkārt, jau konceptuālās prakses popularitātes dēļ mūsdienu mākslā un vispār konceptuālās pieejas paradigmatiskās nozīmes dēļ 20. gadsimta mākslā. Otrkārt – «alternatīvā enerģija» jeb glezniecības mazināšanās tendences, dažādi «kompromisi ar glezniecību» sešu minēto latviešu mākslinieku daiļradē ir fiksēti, taču nav artikulēti, nav precizēti. Tas, kā glezniecība absorbējusi konceptuālu pieeju mākslai – no daudziem viedokļiem pret sevi vērsto ideju –, tas nav vēl bijis mūsdienu mākslas jautājums Latvijā. Turklāt to varētu skatīt daudz plašākā latviešu 20. gadsimta beigu mākslas kontekstā, ne tikai šo sešu mākslinieku daiļradē. Un iemesls šādam akcentam, šādam skatu punktam, kurš nekādā gadījumā nav vienīgais attiecībā uz šiem māksliniekiem, ir arī, manuprāt, pārāk šaurais, reizēm sholastiskais konceptuālās pieejas uzlūkojums Latvijas mākslas dzīvē.

Runājot par konceptuālisma teoriju vēsturiski, veltīgi būtu iedomāties, ka populārākais izpaudums – Jozefa Košuta pietiekami atraktīvi definētais konceptuālās mākslas modelis, kurš ieguvis apzīmējumu «lingvistiskais konceptuālisms»⁸ un ir zīmīgs ar mākslas kā funkcijas problēmas definējumu iepretī mākslai kā morfoloģijas jautājumam – ir vienīgais. Košuta trīsdaļīgā eseja *Māksla pēc filozofijas – Art After Philosophy* (1969) tiek uzskatīta par ietekmīgāko konceptuālisma teorētisko pamatojumu, taču, runājot par «Maigo svārstību» grupas mākslinieku pieeju, uz to var atsaukties daļēji, izmantojot Košuta tēzi, ka mākslas jēga ir spriedumā par mākslu un mākslu var izteikt tikai ar mākslu. To varētu saukt arī par mākslas komentēšanu katrā savā darbā



Jānis Mitrēvics. *Irbe*, 1999, a., e., sietspiede, 140 cm x 190 cm / *Irbe*, 1999, oil on canvas, screen print, 140 cm x 190 cm

work of art, with the master lesson of the art of life, publicizing not only art but also the process of making art. I can assume that it was the artists' reality show that twelve years ago created the thought about the separate Nazarenes who seemingly too tensely carried the moralizing mission of their art in order to completely surrender to their talent⁷.

It has to be admitted the classical discourse of quoted thought is insufficient for the analysis of *Gentle Fluctuations*. Neither in the context of structure of art, nor its social aspects. First about the «art of life» in the first *Gentle Fluctuations*. The need to assert and achieve the recognition of the intellectual essence of the specific art – painting – can be considered as the aim of the first 1990 project, i.e. the conception, and as such it was provoked both by the topical situation of art practice and the social reality. Necessity dictated by the epoch to get legalized as artist – thinker, a socially active thinker into the bargain, can be seen as a task that was solved from the vantage point of the school of life by the 1990 *Gentle Fluctuations*. As we know it is corporeal presence that can be viewed as the basic criterion of social activity (presence at a demonstration, at a rally), and in the *Gentle Fluctuations* it was the presence of the artists. In fact this conceptual presence should be seen as a metaphor of social activity, which was very important in 1990s. Somewhat different level of the social aspect in the first *Gentle Fluctuations* is linked with media and paradigmatic overturn in the practice of Latvian art that determined topicality of painting – painting lost its unconditional significance, installation, performances flourished – it was art of a different medium and a structure that society sensed to be part of the expected freedom and therefore «used» it actively. When the painting, or to be more precise, the painter wanted to compete with this art of the expected freedom, he/she had to demonstrate their aspects of freedom.

Although the very medium of the exhibition resembled a performance, the artists at the *Gentle Fluctuations* were not in the performance regime where a process is art, but worked as if in a studio – with the aim to create an artistic artefact. Yet a conceptual approach cannot be applied only to the manner of presentation of the exhibition, conceptual approach has been more or less chosen as a structural element by all the artists of *Gentle Fluctuations*.

The works of the *Gentle Fluctuations* artists are to be viewed in the wide context 20 century Modernism and postmodern tendencies, classical traditions, ideas of avantgarde of art, as well as the doctrines of the soviet culture, but commenting this year's exhibition of the *Gentle Fluctuations* artists, it is convergence of a conceptual approach with the use of traditional plasticity of painting seemed to be a theme worth attention. First of all because of popularity of conceptual practice in conceptual art because of the paradigmatic significance of conceptual approach in the art of 20 century. Secondly, «alternative energy» or tendencies of reduction of painting, various «compromises with painting» have been implied but not articulated or precisely specified in the works of the six mentioned Latvian artists. The way painting has absorbed a conceptual approach to art – which from many aspects is an idea directed towards painting – has no precedent in contemporary art of Latvia. Besides it can be viewed in much wider context of the Latvian art of the end of 20th century, not only in the creative activity of the six artists. The reason for such an emphasis, for such a vantage point, that by no means does not only concern the six artists, is also the too narrow, sometimes scholastic attitude to the conceptual approach in the life of Latvian art. Speaking about theory of conceptualism historically, it would be wrong to assume that the most popular model and the sufficiently attractive model of conceptual art as presented by Jozef Kosuth that has acquired the name of «linguistic conceptualism»⁸.

And is significant with the definition of art as function problem, unlike art as a morphological question, would be the

(piemēram, Aijas Zariņas glezna kā Petrova–Vodkina gleznas citāts, Jāņa Mitrēvica komentārs par klasiska zīmējuma un gleznas tēmas ideju darbā «Cīņa ar pūķi» šajā izstādē). Konceptuāla pieeja paredz arī tradicionālu mākslas elementu problematizēšanu un demontāžu, tradicionālās struktūras elementu reducēšanu, hierarhijas nojaukšanu (Ievas Iltneres nevis gleznotās, bet zīmētās gleznas, Edgara Vērpes gleznieciskuma vizuāla simulēšana no citiem materiāliem darinātos darbos, Sandras Krastiņas gleznu «aklie» (negleznītie) laukumi, Ģirta Muižnieka apzinātie kompozīcijas loģikas likumu pārkāpumi).

Bet svarīgi uzreiz norādīt, ka Košuts droši vien nesamierinātos ar «Maigo svārstību» mākslinieku pārāk uzkrītošo aizraušanos ar formālismu – ar estētiku, ar jau minētajiem gleznieciskās plastikas uzdevumiem. No tāda viedokļa raugoties, uz «Maigo svārstību» māksliniekiem droši vien atbilstošāk attiecināt Sola Levita vairāk intuitīvo konceptuālisma definīciju, kas balstās uz domu, ka ideja ir mašīna, kas rada mākslu, neparedzot striktus tradicionālās estētiskas aizliegumus.

Taču, lai lietas neiekārtotu pārāk teorētiski, piebilstīšu, ka Košuta traktāts savukārt neiztur filozofisku kritiku un Aldis Bērziņš savu polemiku ar Košuta konceptuālisma dogmu beidz visai uzjautrināti: «Izteikums «ja kāds to sauc par mākslu, tad tā arī ir māksla» ir pareizs galvenokārt no mārketinga viedokļa. Proti, to, ko «kāds sauc par mākslu», šim «kādam» ir iespējams pārdot «par mākslu». Ņemot vērā, ka Košuts, pat analizējot paša un citu «konceptuālistu» mākslu, tā arī skaidri neparāda, ko tieši «konceptuālisms» pievienojis mākslas koncepcijai, rodas iespaids, ka galvenais, ko viņš ir gribējis pateikt, ir: «konceptuālisms ir māksla». Bet Kants, Vitgenšteins, Eiers un citi Košuta minētie un citētie autori galvenokārt nepieciešami, lai radītu šķietamību, ka arī viņi to, ar ko nodarbojas Košuts, sauktu par mākslu.»⁹ Tātad garlaicībai vietas nav – un tas ir viens no stabilākajiem mākslas pasaules definējumiem.

Visi «Maigo svārstību» mākslinieki bija «dusmīgie zēni» astoņdesmito gadu glezniecībā Latvijā. Deviņdesmitajos gados – laikā, kad Latvijā institucionalizējusies konceptuālā pieeja mākslas praksei –, viņi ir pabijuši dažādās frakcijās – daļa vairāk tikusi iekļauta tā dēvētajā laikmetīgajā pulkā (Zariņa, Mitrēvics, Iltner), daļa – tradicionālistos (Krastiņa, Muižnieks, Verpe). Šajā izstādē, šķiet, viņi visi kaut kā spēcīgi un izteiksmīgi atkal var manifestēties kā «sliktie» – nepiekrītot pārāk uzcītīgajai mākslas avangarda nobružāto koncepciju gaisotnei. Un tieši tāpēc šī izstāde Latvijā pašlaik ir interesanta.

¹ Lācis N. *Maigās svārstības III. Avīze Maigās svārstības*, 1990.

² Visi grupas mākslinieki beiguši Latvijas Mākslas akadēmiju 1982. gadā. Grupas pirmā izstāde notika 1983. gadā Madonā, bet lielāku vērību izpelnījās tajā pašā gadā notikusi grupas izstāde Mākslinieku namā Rīgā; sākotnēji grupas izstādēs piedalījās arī Valdis Rubulis.

³ Osmanis A. *Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu latviešu glezniecībā // Doma [rakstu krājums]*, 2. laidniens, 1994, Rīga, 132. lpp.

⁴ Matravers D. *Mākslas jēdziens un vērtība // Homo Aestheticus: No mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*, sastādītāja M. Rubene, 2001, Rīga, 33. lpp.

⁵ Domāta 1983. gada izstāde Mākslinieku namā Rīgā.

⁶ Osmanis A. *Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu latviešu glezniecībā // Doma [rakstu krājums]*, 2. laidniens, 1994, Rīga, 130. lpp.

⁷ Osmanis A. *Par dažām tendencēm XX gadsimta 80. gadu latviešu glezniecībā // Doma [rakstu krājums]*, 2. laidniens, 1994, Rīga, 131. lpp.

⁸ Alberro A. *Reconsidering Conceptual Art, 1966 – 1977 // Conceptual Art: a Critical Anthology*, 1999, Massachusetts Institute of Tehnology, XVII lpp.

⁹ Bērziņš A. *Māksla pēc filozofijas jeb Tukšas kopas mārketinga programma*. Raksts sagatavots iespiešanai kādā no turpmākajiem *Neatkarīgās Rīta Avīzes* Forumiem.

only one. Kosuth's essay *Art After Philosophy* (1969) is considered to be the most influential theoretical basis of conceptualism, but speaking about the *Gentle Fluctuations* artists' approach, it can be referred to only partly, by using Kosuth's thesis that the significance of art is in its judgement about art, and art can be expressed only through art. It can be also called commenting of art in each of their work (for example, Aija Zarina's painting as a quotation of Petrov-Vodkin, Janis Mitrevics' comment about the idea of a classical drawing and painting in his work *Fight With a Dragon* at this exhibition). Conceptual approach envisages also problematizing and deconstruction of traditional elements of art, reduction of elements of traditional structure, undermining of hierarchy (Ieva Iltner's paintings that are drawn, not painted, simulation of painting technique in Edgars Verpe's works made of other materials, the «blind» (non-painted) patches in Sandra Krastina's paintings, deliberate violations of compositional logic in Ģirts Muiznieks' works).

But it is important to indicate that Kosuth probably would not have put up with the *Gentle Fluctuations* artists too conspicuous preoccupation with formalism – with aesthetics, with the already mentioned tasks of plasticity of painting. Looking at the *Gentle Fluctuations* from such a vantage point, Sol Lewitt's more intuitive definition of conceptualism could be more applicable, that is based on the thought that the idea is a machine creating art not imposing strict aesthetic prohibitions.

Not to portray everything too theoretical, I would like to add that Kosuth's tractatus does not stand the test of philosophical criticism, and Aldis Berzins finishes his polemics with Kosuth's dogma quite amazingly: «The expression «if someone calls it art then it is art» is correct mainly from the marketing point of view. Namely, that which «is called by somebody art, this somebody can sell as art». Given that even analysing his own art and art of other *conceptualists* does not indicate clearly what exactly *conceptualism* has added to the concept of art, an impression is created that the major thing that he has wanted to say is «conceptualism is art.» But Kant, Wittgenstein, Ayer and other authors mentioned and quoted by Kosuth are mainly necessary to create the illusion that they would also define as art that which Kosuth is preoccupied with.⁹ Hence there is no room for boredom – and that is one of the most stable definitions of the world of art.

All the *Gentle Fluctuations* artists were «angry guys» in painting of Latvia in 1980s. In 1990s – at the time when conceptual approach to practice of art becomes institutionalized, they have been in various factions – some have been included in the so-called contemporary group (Zarina, Mitrevics, Iltner), some – in the traditionalists (Krastina, Muiznieks, Verpe). At this exhibition they can seemingly be manifested again as the «bad ones» – disagreeing to the all too industrious air of the worn out conceptions of avantgardists. This is the very reason why this exhibition in Latvia is interesting now.

¹ Lācis N. *Gentle Fluctuations III. Newspaper Gentle Fluctuations*, 1990

² The first exhibition of the group took place in 1983 in Madona, but larger attention was attracted by the exhibition of the group held in the same year in Riga; initially also Valdis Rubulis took part in the exhibitions.

³ Osmanis A. About some tendencies in Latvian painting of 1980. // *Doma* [transactions], 2nd edition, 1994, Riga, 132 pp.

⁴ Matravers D. The notion of Art and Value // *Homo Aestheticus: From Art Philosophy to Daily Aesthetics*, ed. by M. Rubene, 2001, Riga, 33 pp.

⁵ 1983. exhibition at the Artists' House, Riga

⁶ Osmanis A. About some tendencies in Latvian painting of 1980. // *Doma* [transactions], 2nd edition, 1994, Riga, p. 130.

⁷ Osmanis A. About some tendencies in Latvian painting of 1980. // *Doma* [transactions], 2nd edition, 1994, Riga, p. 132 pp.

⁸ Alberro A. *Reconsidering Conceptual Art, 1966 – 1977 // Conceptual Art: a Critical Anthology*, 1999, Massachusetts Institute of Tehnology, XVII lpp.

⁹ Bērziņš A. *Art After Philosophy or Marketing Programme of Empty Set*. The article prepared for one of the future Forums of the newspaper *Neatkarīgā Rīta Avīze*.