

HELĒNA DEMAKOVA

## Latvijas jaunās mākslas trešais vilnis

### I. Izstādes iecere

Šajā katalogā redzami un aprakstīti mākslas darbi tapuši izstādei *2 SHOW* Viļņas laikmetīgās mākslas centrā. Tā ir kopējā Latvijas un Lietuvas jauno mākslinieku skate, kurā piedalās jauni cilvēki līdz 30 gadu vecumam. Izstāde tapusi pēc Latvijas Republikas ārkārtējās un pilnvarotās vēstnieces Lietuvā Mairas Moras ierosmes, atzīmējot Latvijas valsts dibināšanas 85. gadadienu. Viļņas laikmetīgās mākslas centra direktors Kēstutis Kuizins, kurš vada visādā ziņā labāko, dinamiskāko un profesionālāko laikmetīgās mākslas iestādi Baltijas valstīs un vienu no labākajām Baltijas–Ziemeļvalstu reģionā, jau 2001. gadā nekavējoties piekrita šim izaicinājumam. Kēstutis Kuizins vairākkārt solidarizējies ar kaimiņu centieniem pārvarēt latviešu mākslas institucionālās vides provinciālo gaisotni, kuras bēdīgais stāvoklis īpaši saasinājies 2003. gadā. Šogad Kultūras ministrija nolēma nepiedalīties 2003. gada Venēcijas mākslas biennālē, kas svin savu 50. gadskārtu, bet jau 2004. gadā laikmetīgās mākslas izstādēm nebūs pieejama neviena valsts izstāžu zāle: vienīgā līdz šim puslīdz piemērotā vieta – Valsts Mākslas muzeja izstāžu zāle "Arsenāls" – top par padomju laika mākslas kolekcijas pastāvīgās atrāšanās vietu. Strādājot pie šī projekta, kļuvis skaidrs, ka tik profesionālu mūsdienu mākslas izstāžu uzbūvi un pavadošo tirgzinību Baltijas valstīs var nodrošināt tikai Viļņas laikmetīgās mākslas centrs. Tādējādi izstāde *2 SHOW* Viļņā nav vienkārši "reprezentatīva" skate, kurā izstādīts noteikts latviešu un lietuviešu jaunās mākslas daudzums. Izstāde dialogā ar līdzīgas mentalitātes, taču atšķirīgā tradīcijā augušiem māksliniekiem dod pārskatu par interesantākajām jaunās mākslas norisēm Latvijā un Lietuvā. Bija iecerēts liels, vērienīgs un nopietns projekts, kurā pārsvarā top darbi tieši šai izstādei un kura

apjoms nodrošina pietiekami lielu pārstāvniecību visiem mūsdienu mākslā lietotiem medijiem (glezniecība, zīmējums, tēlniecība, instalācija, foto, video, datori, skaņa).

Izstādes mērķis – dot pārskatu par divām inovatīvām mākslas kopainām kaimiņvalstīs, kuras, kā izrādījās sagatavošanas laikā, nesaskaras. Lai arī padomju laikā notika Latvijas, Lietuvas un Igaunijas sociālistisko republiku kopējas skates – Viļņas glezniecības un Tallinas grafikas triennāles un Rīgas tēlniecības kvadriennāles, kā arī citi kopēji mākslas pasākumi –, līdz ar neatkarības atgūšanu mākslas vides attīstījās bez īpašiem saskares punktiem. Tikšanās profesionāļu starpā noritējušas pārsvarā Ziemeļvalstu un Rietumu kolēģu rīkotos pasākumos un izstādēs.

Protams, 90. gados šo rindu autorei ir bijusi iespēja strādāt ar atsevišķiem lietuviešu māksliniekiem starptautiskos projektos, un man ir jānosauc tādi vārdi kā Mindaugs Navaks, Darjus Girčus, Egļe Rakauskaite, Gintauts Trimaks. Arī Kēstuša Kuizina un viņa domubiedru rosinātā Viļņas triennāles atjaunošana jaunā mākslinieciskā pakāpē ir veidojusi kontaktus ar Lietuvu, taču tam visam nav bijis izvērstas apjoms. Igaunijā ir notikušas daudzas samērā vērienīgas latviešu jaunās mākslas izstādes, Viļņā šis ir pirmais lielais laikmetīgās latviešu mākslas projekts pēc neatkarības atjaunošanas.

Gandrīz visi latviešu darbi tapuši tieši šai izstādei. Tos radījuši mākslinieki, kuri sākuši piedalīties izstādēs 90. gadu otrajā pusē. Viņus var apzīmēt kā latviešu laikmetīgās mākslas trešo vilni, kurš nācis pēc pirmās konceptuālistu paaudzes (Andris Breže, Ojārs Pētersons, Oļegs Tillbergs, Kristaps Ģelzis un citi), kuras izpausmes raksturoja gan apjomīgas tēlainas instalācijas, gan lielformāta serigrāfijas, gan precīzi nostrādāti procesuāli darbi.

Otro konceptuālistu paaudzi (Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Andris Fridbergs, Ēriks Božis, Armins



Ozoliņš, Anita Zabijevska un citi) raksturojusi daudz lielāka formālā un saturiskā sasaiste ar līdzīgām parādībām Rietumos, īpaši ar apropriaciju mākslu. Dekonstrukcija, ironija, uztveres pētniecība un ikdienas, mākslas un citu kontekstu apvienojums vienā radošā darbā ir bijis daudz uzskatāmāks šo mākslinieku nekā viņu priekšgājēju darbos.

Šajā izstādē redzamā trešā paaudze jeb trešais vilnis veidojies citos sabiedriskajos apstākļos, kad vairs nevar runāt par īpašu pārejas periodu no sociālisma uz kapitālismu. Kapitālisms – lietojot kādreizējo sociālistisko retoriku – šķiet, uzvarējis "pilnīgi un galīgi", un 2004. gadā Latvija un Lietuva pievienosies Eiropas savienībai un NATO.

Savukārt jaunie mākslinieki ir pilnībā iekļāvušies Rietumu mākslas praksē, un viņu studiju gadi pagājuši, regulāri aplūkojot nozīmīgākās laikmetīgās mākslas izstādes Eiropā. Viņu mācības pagājušas vai vēl turpinās laikā, kad Latvijā milzīgā ātrumā tiek ieviestas visu veidu jaunās tehnoloģijas, ieskaitot šajā paaudzē tik populāro digitālo video.

Lieki bilst, ka visas šīs trīs paaudzes vieno refleksijas pārsvars pār intūciju un mākslas nekomerciāla ievirze. Gan latviešu laikmetīgās mākslas četrdesmitpiecgadnieki, gan jaunākie izstādes latviešu daļas dalībnieki Edgars Jurjāns, Kaspars Podnieks un Evelīna Deičmane savā mākslā izmanto paradoksus un dokumentālas sagataves foto, video vai vienkārši jebkuras īpaši apzinātas informācijas veidā. Viņu acis starptautiskās laikmetīgās mākslas prakse ir daudz nozīmīgāka par pašmāju autoritāšu hierarhiju.

Izstādes tapšanas gaitā tika precizēts tās nosaukums, un kopīgi nonācām līdz apzīmējumam *2 SHOW*. Tam ir vismaz divējādas nozīmes. Pirmkārt, tas attiecas uz divu izstāžu apvienošanu vienā, par nosaukumu izmantojot anglicismu, kas Viļņas laikmetīgās mākslas centra gadījumā norāda arī uz tā piederību starptautiskajai mākslas kopainai. Otrkārt, kopīgi nonācām pie secinājuma, ka šoreiz būtu interesanti strādāt ar jauniešiem, kuri ir tikko noformējušies kā paaudze. Treškārt, izstādes nosaukums norāda uz šo jauno mākslinieku interešu sfērām, kuras ir izprotamas plašākā Rietumu kultūras un civilizācijas kontekstā. Māksliniekiem ir iespējams parādīt – *to show* – dažādas tās vides šķautnes, kurā viņi ir veidojušies par personībām, kuras rada mākslas darbus. Taču tā nav vienkārši atrādišana. Lūk, ko par Latvijas jauno mākslu 2003. gada rudens pēcpusdienā personīgā sarunā ar

2 *SHOW* Latvijas daļas kuratori sacīja filozofs Jānis Taurens:

"Mākslas darbs ir kā Vilhelma Tella bulta, kura no mērķēta uz puisēnam – skatītājam, kuram jāsaprot bultas lidojuma virziens, – blakus nokritušo ābolu. Tā būtu metafora. Citiem vārdiem sakot, jaunās mākslas – kura kā savu materiālu var izmantot attēlu, zīmi, priekšmetu, tekstu, darbību, skaņu utt. – valodas nozīmēs ietverta nobide no apkārtējās pasaules jēgveidojumiem. Šai nobidei raksturīgi, ka tā ir neliela, neuzkritoša, bet trāpīga (tā pavēsta mums kaut ko būtisku, kas pasakāms tikai ar mākslu)."

## II. Trešā viļņa tapšanas laika cilpas

1998. gada rudenī Viļņas laikmetīgās mākslas centrā notika mūsu reģionā pamanāma un grūti aizmirstama izstāde – *Cool Places*. Tā pieminama tādēļ, ka tajā ar digitālo animāciju piedalījās arī mūsu izstādes *2 SHOW* dalībnieks Mārtiņš



F5. "Baudi jauko nakti!". 2003, videoinstalācija  
"Have a Nice Night!". 2003, videoinstallation

RIXC Mediju telpa, Rīga  
RIXC Media space, Rīga

Ratniks kopā ar Pēteri Ķimeli, Arvidu Alksni un Dzintaru Līci, togad tikai 23 gadus jauns. Vēl pēc gada viņa un citu jauno mākslinieku kopējais projekts bija redzams Stokholmas Modernās mākslas muzejā izstādē *Art after the Wall*.



Tagad, rīkojot šo jauno mākslinieku izstādi Viļņā, nākas secināt, ka lielākajai daļai no gados jaunajiem latvijas dalībniekiem ir vērā ņemama starptautisku izstāžu pieredze, kurā cita starpā ietilpst sadarbība ar redzamām mākslas institūcijām. To var dēvēt par konjunktūru, taču mūsdienās tai ir tikai viena, jau divus gadsimtus sena alternatīva – salons.

Savukārt jaunā laikmetīgās mākslas vide piedāvā citu alternatīvu, kura atšķiras no orientēšanās uz patēriņu, ko piedāvā salons. Laikmetīgā māksla uztverama tikai tad, ja līdzdomājam mākslinieka piedāvātajā intensitātes pakāpē. Tikai tā rodas nojausma par citām iespējamām pasaulēm, kuru parādīšanai diemžēl (?) bijis nepieciešams arī institucionālais ierāmējums, par kuru būs runa turpmākajās rindkopās.

Jau minētais jaunais mākslinieks Mārtiņš Ratniks kopā ar Rīgas elektroniskās mākslas apvienību *e-lab* ir saņēmis godalgu jauno mediju festivālā *ARS Electronica* Lincā 1998. gadā, gadu iepriekš jau piedalījies Sorosa Mūsdienu mākslas centra–Rīga (SMMC) rīkotajā gadskārtējā izstādē "Opera", kopā ar četriem citiem Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas studentiem izveidojis neformālu grupu un leiblu *F5* jeb *Famous Five*, kuras sastāvā pārstāvēja Latviju Sanpaulu biennālē 2002. gadā. Daudzi projekti notikuši kopā ar radošajām "elektroniskajām šūniņām" *e-lab* un *RIXC*, to skaitā *ArtGenda* Helsinkos (2000) un *net.congestion* Amsterdamā (2000).

2001. gadā Eiropas kultūras mēneša ietvaros Ratniks kopā ar levu Rubezi darbojās kā vidzeji multimedialajā pasākumā *HIP.TEK.LV* Rīgas pieostas spīķeros, kamēr cita *F5* dalībniece Līga Marcinkeviča, starptautiskās kuratoru komandas izvēlēta, gatavojās 2002. gada Eiropas biennālei *Manifesta*, kas notika Frankfurtē pie Mainas.

Šādu uzskaitījumu varētu turpināt, attiecinot to vai uz visiem 2 *SHOW* latviešu daļas dalībniekiem. Lūk, Martinam Virbulim 2003. gadā bijušas izstādes Atēnās un Stokholmā, māsas Dita un Anta Pencas piedalījušās dažādās radošās darbnīcās un projektos no Itālijas līdz Austrijai un Norvēģijai. Māsas kopā ar Daci Džeriņu īstenojušas pārsteidzoši inovatīvus projektus arī Rīgā (Kara muzejā, uz peldošās galerijas "Noass" un citur).

Daļa no 2 *SHOW* māksliniekiem šogad ir bijuši dalībnieki latviešu jaunās mākslas izstādē *la Rīga* Milānā vai Latvijas laikmetīgās mākslas centra starptautiskajā projektā "Re:publika", bet Katrīna Neiburga pati ir bijusi divu vērienīgu multimed-

ālu projektu iniciatore – "Tējas sēne" (2000, kopā ar Pēteri Ķimeli) un "Sestais elements" (2002, kopā ar Moniku Pormali).

Mūsu izstādes dalībnieks Kaspars Goba, izstudējis bioloģiju, tagad ir viena no pētnieciskās žurnālistikas jaunajām "zvaigznēm", kurš raksta, fotografē un veido dokumentālas filmas. Bet divu jaunu, ekonomiku izstudējušu autoru tandēms *pureculture* ar saviem alternatīvās modes projektiem piedalījies daudzos starptautiskos pasākumos un izdevis jau otro katalogu.

Savukārt ar divām gleznām mūsu izstādē pārstāvētais Ernests Kļaviņš, vēl būdams students (2001. gadā), rīkojis Latvijā vienu no skandalozākajām izstādēm ar nosaukumu "Ulmanis mūsu sirdis". Kā zināms, Kārlis Ulmanis bija viens no Latvijas valsts dibinātājiem 1918. gadā, taču reizē autoritārisma ieviesējs 1934. gadā. 1940. gada jūlijā padomju okupanti viņu izsūtīja uz Ziemeļkaukāzu, kur viņš kara laikā mira. Viņa neviennozīmīgā personība iedvesmoja daudzu jauno mākslinieku darbus, par ko bija sašutuši radikālie nacionālisti un daudzi vecākās paaudzes ļaudis.

Iepriekšminētais jauno mākslinieku darbības uzskaitījums ir ļoti būtisks, lai saprastu šīs jaunās mākslas sava veida "projektu" raksturu. Protams, tā ir tikai aisberga redzamā daļa, viņu domas un ieceres ir viņu autonomā zona, kam mazs sakars ar atbalsta medijos un katalogu rakstos. Tomēr pieredze "solidos" pasākumos un izstādēs ir noteikusi šīs mākslas raksturu, kuru tās profesionalitātes dēļ tīri formāli vairs nevar nosaukt par "eksperimentālu".

Tik strauju iesaistīšanos starptautiskajā apritē noteikuši vairāki objektīvi apstākļi, ne tikai pašu mākslinieku spējas un ieinteresētība. Pirmais objektīvais apstākļis un palīdzība bija SMMC izveide 1993. gadā, kuru vadīja ļoti atvērta un erudīta personība Jānis Borgs.

Gadskārtējām "Sorosa izstādēm" bija liela ietekme vietējās mākslas dzīves aktivizēšanā, un tajās jau 1996. un 1997. gadā sāka piedalīties – izturot nopietnu konkursu – vairāki no mūsu izstādes dalībniekiem.

1996. gadā SMMC projektā "Geo-Geo", kas notika Pedvāles brīvdabas mākslas parkā, gluži jauniņā leva Rubeze veidoja savus zemes objektus, dodot darbam nosaukumu "Salas". Antas Pencas asprātīgais "netradicionālo" putnu būru kārtojums izpelniņās starptautiskās žūrijas godalgu. Gadu vēlāk uz Dailes teātra jumta Sorosa fonda projekta ietvaros Mārtiņš Ratniks veidoja tikai no debesīm redzamu zīmi, bet leva Rubeze, ietinot sarkanā plīša audumā latviešu klasiķa Raiņa krū-



šutēlu, izpelņijās skaļu Dailes teātra aktiera kritiku. Tad, kad tā saucamo Sorosa izstāžu potenciāls bija daļēji izsmelts un iezīmējās sava veida krīze, 90. gadu otrajā pusē tika dibinātas vairākas citas jaunās mākslas atbalsta vienības, tādas kā jauno mediju centrs *e-lab* (iniciatori Rasa un Raitis Šmiti, Jānis Garančs un Alise Tifentāle) un mākslas menedžmenta vienība *Open* (iniciatori Ilze Strazdiņa un Kaspars Vanags). Jaunā līmenī sāka darboties Rīgas Restaurācijas biroja atbalstītā nekomerciālās mākslas galerija "M6", kuras turpat pieguļošajā kafējnicā pulcējās vai visa Rīgas "scēna", bet klubā "Slepenais eksperiments" vairāku gadu garumā notika nelielas mūsdienu mākslas izstādes un alternatīvās mūzikas pasākumi.

90. gadu beigās pēc Oļega Tillberga un Dzintara Zilgalvja ierosmes tika izveidota sabiedriska organizācija "Kultūras un mākslas projekts Noass". Tas ir neliels kuģis, Daugavā Rīgas centrā peldoša galerija, kurā līdzās izstādēm notiek dzejas un prozas lasījumi, nelieli koncerti un videomākslas festivāli.

No minētajām šūniņām 2003. gadā aktīvi darbojas vien *e-lab*, jau pārtapis lielākā vairāku radošu grupu apvienībā *RIXC*, un "Noass". 2003. gadā *RIXC* jau sesto reizi pulcēja daudzus viesus un Latvijas māksliniekus uz festivālu "Māksla + Komunikācijas", kurā lekcijas un elektroniskās mākslas prezentācijas mijās ar koncertiem un performancēm. Savukārt uz "Noasa" pēc mākslinieka Jura Boiko ierosmes, veidojas nopietna videomākslas kolekcija.

Tagadējos apstākļos mākslas dzīves sazarošanās katru gadu rada jaunas organizācijas, kuras aprakstītas Māras Traumanes rakstā mūsu katalogā. Arī sabiedriskā organizācija "Kultūras pilotprojekti", kas īstenojusi Latvijas daļas līdzdalību Viļņas izstādē, dibināta tikai 2003. gadā.

Tomēr, lai arī vairāku organizāciju un galeriju darbība ir izsikususi, savulaik tām bija ļoti svarīga loma. Piemēram, Ilzes Strazdiņas un Kaspara Vanaga rīkoti pasākumi *Open* (1995) Miesnieku ielas 13 ēkā Vecrīgā un "Biosports" (1997) bijušajās rūpnīcās "Dzintars" telpās lāčplēša ielā piedāvāja jauniešu subkultūru, ieskaitot reivu, saplūšanu vienā projektā ar mūsdienu mākslu, savukārt mākslai bija izteikti kontekstuāls, konkrētai vietai piemērots raksturs.

Arī vēlākie *Open* projekti bija samērā pamanāmi Rīgas un Latvijas vidē. Noteikti jāatminas "Tējas sēne" (2000), ko *Open* īstenoja pēc mūsu izstādes dalībnieces Katrīnas Neiburgas un Pētera Ķi-

meļa (grupa *Primitive*) koncepcijas, kad tika radīts ne vien veikaliņš, lai izplatītu padomju un pirmspadomju laikā trislitru burkāšos mītošās tējas sēnes, bet arī kā procesuāls darbs veidota liela mārketinga kampaņa – izdodot savu "Tējas sēnes" avīzi un izrādot šo projektu televīzijā. Savas aktīvās darbības beigu posmā *Open* ar Kultūras ministrijas atbalstu 2001. gadā Eiropas kultūras mēneša ietvaros Rīgā veidoja projektu "Subversija pilsētvidē". Sabiedriskā transporta pieturvietās bija izvietoti mākslinieku darināti plakāti, kas, izmantojot reklāmas valodu, atrādīja pasaules populāro zīmolu kritiku. Projekta moto, vēršoties pret globalizāciju, bija – "Tagad karos uzvaru izcīna ar firmas zīmēm, nevis ieročiem", bet kon-



F5. "Lūriki". 2003, videoinstalācija  
"Peepers". 2003, videoinstallation

Valsts Mākslas muzejs, Rīga  
State Museum of Art, Riga

ceptuālais pamats – citāti no Žana Bodrijāra "Patērētāju sabiedrības", Gija Debora "Izrāžu sabiedrības" un Naomi Kleinas *No Logo*. Izvērtējot "Subversiju pilsētvidē", mākslas zinātniece Stella Pelše rakstīja: "Tiek arī pašsaprotami apgalvots, ka "iepirkumu saraksts ir kā scenārijs turpmākai dzīvei". Tātad galvenā loma te būtu reklāmas stimulējošai un pavēlošai iedarbībai? Taču uz kādiem argumentiem balstās pieņēmums, ka cilvēki Latvijā ir preču zīmju hipnozes varā? Vismaz publiskotajās aptaujās par reklāmas lomu vairākums atzīst, ka vai nu nepievērš tām uzmanību, vai arī tās drīzāk uzjautrina un kaitina nekā piedāvā dzīves scenārijus."<sup>1</sup>

Visu nelielo mākslas menedžmenta vienību aktivitātes nemazināja tā finansējuma nozīmi, kuru 90. gados saviem projektiem konkursa kārtībā atsevišķi mākslinieki saņēma Sorosa fondā, bet vēlāk uz



SMMC bāzes izveidotā Latvijas Laikmetīgās mākslas centra lielajos projektos. Arī SMMC datu bāze ir bijis nozīmīgs avots Latvijā ieceļojošiem ārzemju kuratoriem.

2000. gadā Laikmetīgās mākslas centru dibināja Sorosa fonds, Rīgas Dome un Kultūras ministrija. Pats Soross, apmeklējot Rīgu, neprognozēja



F5. "Bloody TV". 2000

Mākslas biroja Open projekts – slaidšovs LNT kanālā  
Project of the Art Bureau Open on the Latvian Independent TV channel

centram ilgu mūžu, jo tiešs valsts iespaids neko labu nesola.

Sorosam izrādījās taisnība. Laikmetīgās mākslas centrs, lai arī īstenojis Latvijas apstākļiem lielus un nopietnus projektus – Berlīnes kuratora Franka Vāgnera kūrēto starptautisko izstādi "Mūsdienu utopija" (2001), līdzdalību Venēcijas biennālēs 1999. un 2001. gadā, pasaules fotogrāfu apvienības *Magnum* izstādi (2001) un Eiropas Savienības fondu atbalstīto starptautisko projektu Rīgas nomalēs "re:publika" (2003), šogad beidz pastāvēt tā pašreizējā veidolā. Pārāk liela ir bijusi politiskās maiņas ietekme.

Saturiskus pārmetumus izpelnījies gan Ginta Gabrāna darbs par "bomzi" Starixu, gan Andra Frīdberga mākslas darbs – ligums par pašnāvību, gan mākslinieku grupas *Ma1z3* (mūsu projektā daļa no viņiem ir grupas *pureculture* sastāvā) jauņieši, kuriem nav mākslinieciskas izglītības! Interesanti, ko par to teiktu visu pēdējo lielo pasaules

starptautisko izstāžu dalībnieks Karstens Hellers, kurš pēc izglītības ir biologs...

Tikai 1998. gadā līdz ar Kultūrkapitāla fonda izveidi pirmo reizi parādījās valsts atbalsts mūsdienu mākslai – neatkarīgas padomes tabakas un alkohola akcīzes nodokļa nelielu daļu vairākas reizes gadā piešķir arī laikmetīgās mākslas projektiem. Protams, arī agrāk bijuši valsts piešķirumi, taču tā bija vienreizēja un niecīga nauda. Visupirms jāmin Kultūras ministrijas iesaistīšanās *ARS BALTICA* projektos kopš pašu 90. gadu sākuma, kurus vizuālajā mākslā vienmēr raksturojis augsts profesionāls līmenis. Otrkārt, 1996. gadā, kad pēc Varšavas mūsdienu mākslas galerijas Zachęta direktores Andas Rotenbergas aicinājuma kopā ar Sirju Helmi un Ramintu Jurenaiti rīkojām izstādi "Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996", mākslas darbu transporta un apdrošināšanas izdevumus piešķir Kultūras ministrijas konkursa komisija.

Tajā izstādē vēl neviens *2 SHOW* dalībnieks nepiedalījās, viņi tikko bija sākuši studēt. Aplūkojot "Personīgā laika" un *2 SHOW* katalogus, kļūst skaidrs, kā izmainījusies latviešu māksla šo nepilno desmit gadu laikā.

Mākslas izvērtējuma attīstībā liela loma bijusi vizuālo mākslu žurnāla "Studija" izveidei 1997. gadā, kurš piecu gadu laikā kopš tā pastāvēšanas, pateicoties redkolēģijas tālredzībai, arvien konsekventāk izgaismojis tieši laikmetīgās mākslas norises.

90. gadu vidū par nopietnām laikmetīgās mākslas sekmētājām izveidojās divas mācību iestādes – Latvijas Mākslas akadēmija ar tās Vizuālās komunikācijas nodaļu un Jaņa Rozentāla Rīgas mākslas vidusskola ar tās jauno mediju apmācību programmu. Jau tradicionāli mūsdienu mākslas sekmētājs vairāku gadu desmitu garumā bijusi Rīgas Dizaina un mākslas vidusskola.

Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļā studējuši vai studē lielākā daļa no šīs izstādes dalībniekiem. Kā paaudze viņi ir atklājušies vairākos nopietnos projektos – "Tauki" (1999) Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā un "Cilpa" (2000) izstāžu zālē "Arsenāls". Ar šīm pamatīgi nostrādātajām mākslas skatēm un citiem "vizkomeišu" darbiem digitālais video Latvijā nostiprinājies kā viens no populārākajiem jaunās mākslas medijiem, bet paralēli kritikā un kuratora darbā sevi pārliecinoši pieteikušas Māra Traumane un Ieva Auziņa.



### III. Trešā viļņa “-lietas” un “+lietas”

2000. gadā Rīgas jaunās literatūras, vizuālās mākslas un mūzikas vidē parādījās zīmīga A4 formāta lapiņa ar radošo procesu apliecināšu tekstu. Tas bija kuratores Māras Traumanes aicinājums piedalīties izstādē ar nosaukumu “-lietas” uz peļdošās galerijas “Noass”. Iesākumā Māra rakstīja: “-lietas” ir iecere apvienot vienā izstādē Rīgā aktīvo Dj, mākslinieku, fotogrāfu un literātu darbus. Izstāde veidosies kā “-lietu” – ierakstu, fotogrāfiju, rakstu un priekšmetu – kolekcija; kā pamatkritērijs priekšmetu atlasē ir eksperimentālitate un varbūt “nepareizs formāts” vai kvalitāte, kas neļauj iekļaut šos darbus nopietnā izstādē, albumā vai rakstu krājumā. (...) Viens no izstādes mērķiem – apvienot nelielos individuālos eksperimentus skaņas, fotogrāfijas un *hand made objects* jomā...”<sup>2</sup>

Māras Traumanes “-lietu” projekts jau bija notikuša fakta konstatācija; jaunā Latvijas māksla – tā, kuras sakarā var runāt par procesa attīstību, – ir starpdisciplināra, tās veidols ir Mākslas akadēmijas beidzēju un studentu darinājumu saplūdnājums ar Rīgas latviešu un krievu dzejnieku partiem, elektronisko un citu mūziku un dažāda veida jauniešu subkultūras izpausmēm. Šis saplūdnājums ir noticis ne tikai kopdarbībā, ko var nosaukt par “eksperimentālu”. Piemēram, *e-lab* rīkotajos festivālos “Māksla + Komunikācijas” skatītājiem redzamais produkts bieži ir pabeigts, profesionāls, kaut arī starpdisciplināri aprakstāms dotums.

Tiklošanās notiek ne tikai starp līdzīgām interešu jomām starptautiskajā aprītē, kā tas ir *e-lab* gadījumā ar dažādu zemju nekomerciālo interneta aktivitāšu adeptiem.

Pēdējos gados tiklošanās Latvijā ir vairāku radošu jomu saplūšana vienā notikumā, piedevām tā vairs nav tikai Rīgas privilēģija. Festivāls *Down the Tunnelz* iesākās gadu tūkstošu mijā Liepājā. Liepājā aizsākās arī Kalles Bjoršmarka un Kristīnes Briedes utopiskā darbošanās postpadomju laikā pilnīgi nolaistajā Karostā, kurā abi filmdari strādājuši gan paši pie saviem darbiem (zināmākais ir projekts *Borderland*), gan rīkojuši dažādus starpdisciplinārus pasākumus. Pat viņu radītā raibā āra kafejnīca ar nosaukumu “K.Māksla?” ir lielisks procesuālā radošā projekta paraugs.

Ventspīlī 1998. gadā aizsākās *bio.codes* kustība, kura pārtapa sabiedriskā organizācijā, un “piecu gadu laikā tapuši ap 60 dažādi pasākumi ar

mūziku (*dj, mc, grupas*), video, gaismu, tekstu un instalāciju eksperimentiem”<sup>3</sup>.

Piemērus varētu sameklēt ļoti daudz. Arī mākslas menedžmenta birojs *Open* savos pasākumos apvienojis visdažādāko izglītību ieguvušus jaunus cilvēkus. Kad *Open* 2000. gadā rīkoja projektu “Slaidšovs” LNT kanālā, televīzijas virtuālajā telpā savus acumirkliņos isos stāstus kustīgās bildēs citu starpā parādīja modes māksliniece Beta (stāsts par aklām meitenēm modelēm), bet fotogrāfs un režisors Mārtiņš Grauds radīja projektu “Old skūl”, kurā jauniešu fetiši iz masu kultūras kontrastēja ar lauku skolu trūcīgo vidi. (Rakstošie mediji to visu skaidroja kā vizuālo mākslu izpausmi, kā tas arī faktiski bija.) “Slaidlugu” sakarā Māra Traumane apgalvoja, ka “kopš 1995. gada pirmajām *Open* akcijām – izstādes un reiva pārtiju sērijas – šī projekta ietvaros māksla un populārā kultūra ir skatītas kā parādības ar vienu auditoriju un līdzīgiem uzdevumiem”<sup>4</sup>.

Klūbu (sub)kultūras attīstība ir bijis stimuls šajā vidē iekļauties arī jaunajiem māksliniekiem, jo galu galā tā ir daļa no viņu (sa)dzīves. Rīgas klubi “Metro” un “Pulkvedim neviens neraksta” (tagad arī “Depo”) ap gadu tūkstošu miju bijušas populārākās vietas, kur jaunie autori varējuši vidzejot un veidot citus projektus. Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļā iegūtās iemaņas jau ar pirmo kursu talantīgākajiem paver samērā plašas iespējas tikt pamanītiem šajā klūbu “scēnā”.

Mūsu izstādes dalībniekam Ģirtam Korpam viens no pirmajiem viņa digitālo projekciju apvienojumiem ar elektronisko mūziku noticis klubā “Metro” (projekta [www.semema.org](http://www.semema.org) prezentācija), savukārt Katrīna Neiburga un vairāki citi 2 *SHOW* dalībnieki ilgāku laiku reizi nedēļā uzturējuši dzīvu digitālā video un elektroniskās mūzikas projektu *Soya* klubā “Pulkvedim neviens neraksta”.

Tomēr nevajadzētu jaukt projektu norises vietu un auditoriju ar to īpašo cilvēka darbības jomu, kuru noteiktos apstākļos var nosaukt arī par mākslu un kuras radīšanai un uztverei ir vajadzīgas noteiktas apgūtas iemaņas. Šīs iemaņas nekādi neizriet no kopības ar populāro kultūru. Pat ja pasākumu rīkotāji, kā lasījām iepriekšējā Māras Traumanes citātā, mākslu un populāro kultūru skata kā parādības ar vienu auditoriju un līdzīgiem uzdevumiem, tas nenozīmē, ka “kopībai ar populāro kultūru” ir vēlīts nopietna jauna mākslinieka laiks. Cits jautājums, kas ir pārāk



apjomīgs, lai to iztirzātu tieši latviešu jaunajai mākslai veltītā katalogā, attiecas uz parādību, cik lielā mērā mūsdienu māksla ir ietekmējusi populārās kultūras veidolu. Taču runa var būt tikai par ietekmēšanas rezultātā radušos veidolu, nevis par būtību.

Mākslai ir savi uzdevumi, kurus ikreiz sev izvirza katrs mākslinieks. Populārā kultūra ir vērsta tikai uz izklaidi un patēriņu. Tas neizslēdz, ka arī māksla var izklaidēt, taču tās tapšanai par mākslu šim aspektam ir pakārtota nozīme.

Tāpat mūsdienu mākslas darba būtībai un veidolam pakārtotas vai gluži nesvarīgas ir tradicionālās estētikas kategorijas – mākslas darbs šodien var būt gan skaists (tradicionālās 19. gadsimta uzveres mērauklās, kurās par "skaistu" var uzlūkot



Dace Džeriņa. "Stabilitāte". 1999, objekti pilsētvidē  
"Stability". 1999, objects in the city space

Izstāde "Ventspils Tranzīts Termināls", Ventspils  
Exhibition "Ventspils Transit Terminal", Ventspils, Latvia

grupas F5 projektu mūsu izstādē), bet tas var būt arī neglīts ( kaut gan vai "glita" ir bijusi Albrehta Dīrera zīmētā NĀVE?); mākslas darbs var būt pūkaini patikams kā daži Džefa Kūnsa suniņi, un

tas var būt griezīgi nepatīkams kā viena otra skaņa *noise* kolekcionāru darbos. Tas var būt arī salds kādi savulaik, iepriekšējā dekadē, bija lietuviešu mākslinieces Egles Rakauskaites darinātie šokolādes krucifiksi.

Labā mūsdienu māksla nodarbojas ar pētniecību, un mūsu izstādes dalībnieki nav izņēmums. Tās izpētes segments ikreiz var būt ļoti mazs, taču liela talanta gadījumā darbam vai procesam piemīt papildu nozīmes, kuras paplašina gan mūsu pieredzi, gan uztveri. Laikmetīgās mākslas vispārīgās tendences pirms četriem gadiem intervijā trāpīgi aprakstījis mūsu izstādes dalībnieks Mārtiņš Ratniks: "Zūd robežas starp mākslu un to, kas ir cits. Pašreiz procesā valdošā ir resamplēšanas metode. Svarīga ir sadarbība ar citu sfēru darbiniekiem – izgudrotājiem/politiķiem/politiciem u.c. Mākslu taisīt var mikroķirurgs/programmētājs vai hakeris/bibliotekārs u.c."<sup>3</sup> Tajā pašā intervijā Mārtiņa Ratnika skolotājs Ojārs Pētersons apmierināts apgalvo, ka māksla beidzot ir atjēgusies no apjukuma un atradusi vietu reālajā dzīvē.

Tomēr ne realitāte, ne fikcija nav pamatarguments kaut kā nosaukšanai par mākslu. Labs mākslinieks rada jaunas nozīmes, daudzas paralēlas stīgas ap vienu apjomīgu stumbru, kurš izaudzēts rūpīgi aprēķinātā emocionālā virzienā, bet izglītoti un jūtīgi skatītāji šīs stīgas un stumbru kopumā spēj uztvert un interpretēt vēsturiski noteiktā laikā. Soli pa solim "nointerpretētais" lauks rada jaunāko laiku mākslas vēsturi...

Diemžēl visi mēģinājumi piesaistīt laikmetīgajai mākslai "lielāku auditoriju" ir izgāzušies Tie, kas patērē popkultūru un piedalās pasākumos, kuros ir arī māksla, vairumā gadījumā mākslu nemaz nepamana. Par to nebūtu īpaši jāskumst, bet gan jāievieš 20. gadsimta mākslas (īpaši tās pēckara posma) apmācība vispārīgajās skolās.

Ja runājam par jauno mākslinieku attiecībām ar popkultūru un masu kultūras sadzīvīgo, ikdienišķo veidolu, tad daudzus māksliniekus visupirms interesē tās pastāvēšanas fakts. "Sterilas" dzīves gadījumā to var izslēgt no redzesloka, taču to var arī pēfīt kā reālu sabiedrisku dotumu. Mākslā to var pēfīt, izmantojot pašas popkultūras un masu sabiedrības instrumentus. Mūsdienu mākslā šie "instrumenti" – zīmes, simboli, vārdu sakot, popkultūras valoda plašākā nozīmē – tiek lietoti daudz nepastarpinātāk nekā Endija Vorhola un vēl agrāk Marsela Dišāna darbos. Pārsteidzoši, cik daudzi 2 SHOW dalībnieki par savu mākslinieciski pētniecisko projektu "izejmateriālu" ir iz-



vēlējušies tieši masu kultūras "ieročus" jeb "atribūtus". Bet iespējams, ka nekā pārsteidzoša te nav, jo, kā jau minēju, kapitālisms Latvijā gluži nesen ir uzvarējis "pilnīgi un galīgi", un tagad tā vietējās modifikācijas ir vērts papētīt arī zem mākslas "mikroskopa". Kā raksta amerikāņu teorētiķis Pols Metiks: "Māksla attīstījās līdzās tam ražošanas komercializētajam veidam, kurš kļuva par kapitālismu, un, tikai saprotot mākslu kā šī ražošanas veida aspektu, iespējams saprast paredzamo antagonismu (būtiskāko estētikai) to starpā un līdz ar to arī mākslas autonomiju."<sup>6</sup>

Mākslinieku pētniecība top par atraktīvu inscenējumu, kurā liela loma, pārfrāzējot Māru Traumanī, ir "+lietām". Protams, mūsdienu mākslā top dažādi darbi un arī ficijai – bez piesaistes lietām – ir sava redzama vieta. Tomēr Dišāna līnija, kurā priekšmetam, it īpaši industriāli pagatavotai lietai, ir noteicoša loma, vēl arvien tiek uzturēta spēkā mūsdienu mākslas praksē. Gadu gaitā *ready-made* līnija no pašas mākslas konteksta konstruēšanas ir pārvērtusies par dzīves apraksta, komentāra, iztaujāšanas un izpētes jomu. *Ready-made* vairs nav tikai "jebkā" aizstājējs kā Dišāna "stikla pērlīšu" šahā vai bezgalīga reproducējamā reproducēšana sabiedriskajā apritē kā Vorhola sietspiedēs.

Mūsdienu *ready-made* pielietojums parāda, kā priekšmeta acimredzamās, ikdienišķi lietojamās nozīmes mākslas darbā izklājas kā aizraujoši naratīvi par patēriņu, komunikāciju, vēlmēm, kaislībām, zaudējumiem un vēl daudz ko citu.

Piemēram, Katrīnas Neiburgas 2002. gada videofilma "Kas meitenēm somiņā" stāstīja it kā par somiņu saturu, ko pēc mākslinieces lūguma Rīgas klubu tualetēs viņai atklāja dažādas meitenes. Tomēr šī lietu pasaule parādīja noteiktas likumsakarības, kurā viens otrs priekšmets atklāj vāji apslēptu cilvēka nedrošību un pat izmisumu. Arī izstādei 2 *SHOW* radītā Katrīnas Neiburgas videofilma "Burvju lietas" apspēlē "+lietu" pasauli, kuru vieni cilvēki ir radījuši, lai gūtu peļņu no būtībā pilnīgi nevienam nevajadzīgiem priekšmetiem, bet citi pieņem šo mākslīgo pasauli kā pašsaprotamu.

Mākslas darba jeb jauno nozīmju radīšanas procesā ļoti svarīgs ir vietējais konteksts, kurā operē ar lietām: ļoti retos 21. gadsimta sākuma gadījumos kaut kas "vispārcilvēcisks" ir ļoti saistošs. Zināms, ka ir darbi, kuros kontekstam ir pakārtota nozīme, – it sevišķi tas attiecas uz britu jaunās mākslas (*New British Art*) meistariem Deimjenu Hērstu vai brāļiem Dino un Džeiku

Čepmeniem, – taču tādas intensitātes mākslu mūsu valstī grūti ieraudzīt. 90. gadu pirmajā pusē pēc tik emocionāli sakāpinātas un vispārinošas izteiksmes tiecās Oļegs Tillbergs, bet arī viņa mākslā labākie darbi (ar lidmašīnām, vaļa kaulu, padomju armijas zābakiem) ir bijuši ieausti vietējā kontekstā.

Šāds mākslas "stāvoklis" – kādā šaurākā vidē atpazīstamas tēmas – neliecina tikai par vēlmi pēc lielākas komunikācijas ar skatītāju. Drīzāk tā ir reakcija uz 20. gadsimta pirmās puses modernistu heroisko iedomību, ka tie var sublimēt kādu noteiktu visaptverošu garīguma substanci vai absolūti derīgu recepti sabiedrības pārveidošanai. Saprātīgs cilvēks un mākslinieks saprot, ka nevar aptvert "visu", taču tas nenozīmē, ka utopiskām idejām dzīvē un mākslā jebkad pienāks gaiss.

2003. gada Venēcijas biennāles ietvaros Arsenālā redzamā *Utopia Station* bija apjomīga, bet neambiciozi naiva ideālistisku ideju parāde. Domas sakustēšanās skaistums tajā bija grūti notverams tieši heroisko žestu trūkuma dēļ – visi vēstījumi palika "tusiņa" līmenī. Utopija bija pieplakusi savstarpējās komunikācijas trokšņainajai burzmai.

Labā darba izdošanās gadījumā – pat ja tā tēma pilnībā saprotama tikai noteiktā vidē – "vispārcilvēciskais" ir klāt kā likts. Lūk, Katrīnas Neiburgas un Pētera Ķimeļa (grupa *Primitive*) 2000. gada projekts "Tējas sēne" ir sakņojies mūsu reģiona padomju laika un pirmskara tradīcijā. Trislitru burkā audzētā un ar saldu tēju apslāpētā sēne ir bijis "paša audzēts draugs" (*Primitive* apzīmējums) neskaitāmās ģimenēs, un skābenā šķidrums baudīšana daudziem bija daļa no ikdienas. Izvēršot tējas sēnes audzēšanu, apzinot tās pašreizējos lietotājus, rīkojot tās popularizēšanas kampaņu medijos, grupa *Primitive* kopā ar biroju *Open* radīja aizkustinoši poētisku visa inscenētā procesa koptēlu. Tas izstaroja plašu vispārinošu vēstījumu, kurā tiešas sabiedriskas norādes ("nē kokakolonizācijai!", kā pauda projekta autori) mijās ar cilvēcisko attiecību siltuma pārmantojamību paaudzēs.

Zīmīgi, ka pretēji postmodernisma teorijās aprakstāmajai dekonstrukcijai, kad zīmes nepakļaujas viennozīmīgai interpretācijai (Deridā), Katrīnas Neiburgas visi projekti satur kaut ko "nedekonstruējamu". Tas ir kāds vārdos grūti aprakstāms cilvēciskuma "kodols", kas neļauj cilvēku un viņa rīcību reducēt tikai līdz sistēmiski un valodiski aprakstāmai vienībai.

Taču, no otras puses, visi iepriekšminētie projekti iekļaujas plašākā mūsdienu mākslas stratēģijā, ku-



rā par "uzskates materiālu" tiek izmantota kāda viena sabiedrības operatīvā sistēma, kuru var aplūkot, pārējo vidi atstājot aiz iekavām. Viena sistēma ir tējas sēne, viena sistēma ir kapitālismā darbojošās reklāmas kampaņa, viena sistēma ir lietu aprīte noteikta vecuma klubus apmeklējošo meiteņu somās.



Grupa *Primitive*. "Tējas sēne". 2000  
"T-shroom". 2000

Rīga  
Rīga

Par šīs stratēģijas iesakņošanu latviešu mākslā, radot un dokumentējot procesuālus mākslas darbus, liecina daudzi pēdējo gadu projekti, it īpaši ar vidējās paaudzes mākslinieka Ginta Gabrāna līdzdalību (*Starix* – no 2001. gada; *Rīga Dating Agency* – no 1998. līdz 2002. gadam).

Tomēr nevajadzētu domāt, ka tas ir tikai 90. gadu otrās puses un 21. gadsimta sākuma latviešu mākslas fenomens, kas sabalsojas ar līdzīgām tendencēm pasaulē. Jau 90. gadu sākumā grupa *LPSR Z* veidoja projektu ar nosaukumu un tēmu *BMW*, bet par tālaika vienu no redzamākajiem sabiedrībā cirkulējošo sistēmu analizētājiem Latvijā varētu uzskatīt Leonardu Laganovski.

Starptautiski pamazām ieviešas termins "ikdienas māksla", kas apraksta procesus, kuros pilnībā tiek atstrādātas ikdienas situācijas. To nevajadzētu jaukt ar ikdienas priekšmetu vai izteicienu izmantošanu mākslas projektos, jo bieži šāda iz-

mantošana ir uzskatāms un atpazīstams aranžējums vai arī tiešs MĀKSLAS konstrukts kā Dišānam.

Visi iepriekšminētie Katrīnas Neiburgas procesuālie darbi tomēr satur MĀKSLAS ierāmējumu, savukārt viņas darbošanās kā taksistei pie Āgenskalna tirgus nedēļas garumā, pārvadājot istus pasažierus ar istu vecu padomju laika Volgu projekta "Re:publika" ietvaros, ir aprakstāma kā "ikdienas māksla".

Par "ikdienas mākslu" var runāt situācijās, kad robežu starp mākslu un dzīvi rada tikai un vienīgi kultūras nosacījumi jeb interpretētāja skatpunkts. Garāmgājējs diez vai to uzlūkotu par mākslas faktu, ja tas atrodas nevis muzeja vidē, bet gan parastos sadzīviskos nosacījumos. Ilustrācijai der kuratores Solvitas Kreses teksts starptautiskā mākslas projekta "Re:publika" atraktīvajā ceļvedī pa Rīgas nomalēm: "Ikdienas procesu imitācija, kurās lietošanai mainīti noteikumi, atpazīstāma gan projekta "Rīgas modes", gan grupas *Ma 1z3* aktivitātēs, lefiltrēšanās esošās infrastruktūrās (tirdzniecība vietas mikrorajona tirgū) vai *second hand* veikaliņa atvēršana vedina patērētāju uz ikdienā ierastu komunikāciju, kas apvēršas negaidītā aicinājumā līdzdarboties vai izdarīt neierastu izvēli."

Lūk, ko par šo "ikdienas mākslu" 2003. gada rudens pēcpusdienā personīgā sarunā ar *2 SHOW* Latvijas daļas kuratori sacīja mans ceļabiedrs Mārtiņš Vanags, kad apmeklējām divus no Solvitas Kreses pieminētajiem "re:publikas" darbiem – pie lielveikala Purvciemā un Katrīnas Neiburgas darbu pie Āgenskalna tirgus: "Abas meitenes pie jaunā lielveikala nez kādēļ piestāvēja tikpat labi, cik Volga pie senā Āgenskalna tirgus. Liels būtu nejauša garāmgājēja izbrīns, uzzinot, ka viņš bijis mākslas faktu liecinieks. "Pilnīgs sviests," viņš varētu nodomāt. Un šis viedoklis neatšķirtos no mūsdienu kultūras pārzinātāja domām par [šajos mākslas darbos klātesošajiem] garāmgājēja dzīves faktiem."

Grupa *pureculture 2 SHOW* izstādē parāda Rīgas senioru "modi" jeb attēlus ar tiem vecajiem ļaudīm, kuri daudzus gadus saglabājuši padomju laikos rūpīgi atlasītu un koptu personīgo garderobi. Tā ir tikai procesa dokumentācija, arīdzan jau pacelta "mākslīgā" limenī. Pats autentiskais process ir noticis tad, kad, piemēram, šie vecie ļaudis līdzdarbojušies Simonas Veilandes un Emīla Rodes rīkotajās skatēs ar nosaukumu "Rīgas modes".

Šis mākslinieku paaudzes interese par "+lietu" cirkulā-



ciju sabiedriskajā apritē neaprobežojas tikai ar procesuālo mākslas darbu veidošanu un dokumentēšanu. Šķietami pierasto, ikdienišķo, ko "pārstāv" kāds priekšmets, viņi, attiecīgi atsvešinot, paceļ paradoksa vai pat simbola līmeni.

Dita Pence parastās dzeltenās un citu krāsu līmējām lapiņās, kuras lieto kā atgādinātājus dažādu darbu veikšanai, ir identificējusi ar stresa izraisītājiem, bet viņas māsa Anta Pence dažādu skatpunktu izgaismošanai lieto vienu datora ekrānu.

Par "+lietu" groteskāko izpausmi mūsu izstādē un varbūt pat visa trešā viļņa nosacītajā darbošanās laukā varētu uzskatīt Mārtiņa Ratnika gaismas kasti "Vēsture". Rīgas stacijas laukumā *McDonald's* ēstuves skatlogā ieraudzītais kopētēls – daudzas mazās ātrajai barībai klāt pieliktās spēļlietiņas bērniem un košs uzraksts pāri visam "Vēsture" – apliecina mūsu pašu "sviesta" attiecības ar globālo kiču. Jau agrāk citētajā intervijā Mārtiņš Ratniks apgalvoja, ka svarīgas ir arī mākslas attiecības ar "sviestu". Kristīne Plūksna gadu gaitā ir kļuvusi pazīstama ar saviem "vēsajiem" kādas noslēgtas vides pētījumiem, kas visspilgtāko tēlainību ieguvuši sava veida gleznotos "komiksos". Viņas gleznotie stāsti ir anonīma cilvēka parādīšanās kādā anonīmā, taču mūsdienu komerciālajā vidē atpazīstamā vietā (kinoteātri vai birojā). Nepazīstamais cilvēks tur kustas ieprogrammēti pareizi, taču skatītāju neatstāj sajūta, ka viņš teju, teju izdarīs kaut ko "traku".

Mūsu latviešu–lietuviešu kopējā izstādē Kristīnes Plūksnas iecere ir viena no kontekstuālāk iekrāsotākajām. Pirms iestāšanās Eiropas Savienībā starp abām valstīm pastāv robeža, taču tā nav tikai fiziska robeža, bet arī minētā nesaskaršanās starp divām mākslas vidēm. Kristīne Plūksna atkal glezno priekšmetisko pasauli, taču šoreiz to papildina "reālas" lietas. Komunikatīvā simbola līmeni ir paceltas simtiem mazās spēļu automāšīnas, kuras nosacīti kursē starp Latviju un Lietuvu.

Protams, to visu aprakstot, neviļus rodas jautājums par šo mākslas darbu jēgu. Kas rada jēgu ārpus profesionālās mākslas attīstības robežām, kur mākslas ikonogrāfijas, saturiskie un stilistiskie nosacījumi ir laikmeta un tradīcijas doti? Cik liela jēga ir, piemēram, Ernesta Kļaviņa gleznojumiem, kurā viņa "+lietas" atkal ir simbola līmenī pacelts mūsu pašu "sviests"? Tas izpaužas kā dažu no konteksta izrautu atpazīstamu tautisku vizuālu zīmju (koklētājs, tautumeitas) kārtojums vai pieminekļu ideoloģizācijas groteskais lauks.

Jēga ir domāšanā, kurai rasta atbilstoša vizuāla vai skaniska izteiksme, kura rezonē citādāk nekā informatīvās vai dekoratīvās vienības.

Lūk, ko par savu mākslu 2003. gada pavasara pēcpusdienā personīgā sarunā ar *2 SHOW* Latvijas daļas kuratori sacīja mākslinieks Ernests Kļaviņš: "Māksla mani neinteresē. Esmu sapratis, ka nevajag darīt neko lieku."

#### IV. Liriskie tehnokrāti

Līdz ar nopietniem pārkārtojumiem mākslas kolekcijās un Latvijas Mākslas akadēmijā, kā arī pateicoties aktīvajai *e-lab* darbībai, kurā varēja iekļauties arī studenti, ar datoru apstrādātais attēls un skaņa ir kļuvis par mediju, kuru visbiežāk asociē ar jauno mākslu. Tieši noteiktu tehnoloģiju pielietojums plašākai auditorijai ir licies nozīmīgāks par to saturisko lauku, kurš tika aprakstīts iepriekš.

Taču, stingri ņemot, tehnoloģijai nav izšķirošas nozīmes. Bet nevar noliegt, ka daudzas stilistiskas iespējas, kuras rada attiecīgas tematiskas noskaņas – animācija, interaktivitāte, manipulācija ar attēlu un skaņu un citas iespējas –, mākslā parādījušās tikai līdz ar visjaunākajām tehnoloģijām. Tāpat grūti apstrīdēt, ka pie kustīga attēla skatītāju pieradinājusi TV, it īpaši tās reklāmas klipī.

Pēc veiksmīgās Latvijas Mākslas akadēmijas Vizualās komunikācijas nodaļas 1999. gada bakalauru darbu izstādes "Tauki", kurā cita starpā piedalījās jau daudzkārt pieminētā grupa *F5*, digitālais video tika uzlūkots kā pilnīgi un dominējoši nostiprinājies jaunajā mākslā. Kritiķe Margarita Zieda, nosaucot jaunus māksliniekus par "liriskajiem tehnokrātiem", par to rakstīja cildinošus vārdus:

"Skaidrs, ka jauniem cilvēkiem neatkarīgi no nodarbošanās ar izstādi problēmu nebūs. Vispirms jau tāpēc, ka mākslinieki runā šodienas vizuālajā un skaņu valodā, kuru lieto ikdienā, ik uz soļa – reklāmā, internetā, TV, dažādu žanru pārtijās, arī kino. Tās jau ir tās mūsu laika vizuālās komunikācijas zīmes, no kurām 9 jaunie mākslinieki būvē savu *message*, ziņu, panesamo/nepanesamo realitāti, virtualitāti, kas šaujas atpakaļ par realitāti, fiklu, kas pat ne simulē esamību, bet piedāvā savu."<sup>6</sup>

Bet "Tauku" kuratorei Ievai Auziņai likās svarīgi pasvītrot jaunā medija estētisko autonomiju:

"Man liekas būtiski atšķirt divas dažādas lietas: video kā mediju un video kā ideju un darba metodi. "Tauki" kļuva par netradicionālu videomākslas izstādi, tieši izmantojot otro pieeju, kur vi-



deo veidoja saiknes ar digitālo mākslu, laikmetīgo dizainu, datortehnoloģiju kultivētā futuristiskā stila klišejām, laikmetīgo mūziku un, visbeidzot, citādu dzīves stilu un uztveri, kas nebūt nenoliedz tradīcijas, bet, daļēji aizgūstot un izmantojot tās uzkrātās kultūras kvalitātes, tiecas pēc estētiskas autonomijas kā konkurētspējīgas un stabilas jaunas kvalitātes, kas ir būtisks šī laika mākslu aktivizējošs raksturlielums.<sup>10</sup>

Vairāki jaunie mākslinieki savu iztiku pelna vai pelnī-



Kristīne Kursiņa. "Total Body Workout". 2002

Izstāde "6. elements", viesnīca "Nams 99", Rīga  
Exhibition "The 6th Element", hotel Nams 99, Riga

juši reklāmas jomā – gan veidojot klipus un interneta portālus, gan vienkārši strādājot grafiskā dizaina jomā. (Tomēr šķiet, ka uzturēšanās Somijas ziemeļos Tornio pilsētā 1998. gadā, kad bija iespēja ieraudzīt milzīgo digitālo tehnoloģiju piedāvāto amplitūdu un pašiem piedalīties elektroniskās mākslas simpozijos, daudziem no viņiem ir atstājusi daudz lielāku iespaidu.)

Reklāmas veidošanas stilistiskie paņēmieni, tā saucamā valoda tiek izmantota arī jauno mākslinieku darbos, reizumis pat veidoti tēli no jau esošajām komerciālajām sagatavēm, taču mākslinieki rada kaut ko principiāli citu. Komerciālo zīmju piesātinātā vidē viņu māksla gribot negribot iegūst papildu, ārpus mākslas esošas nozīmes. Tā nereti uzlūkojama kā pretdarbība reklāmas "neķītrībai, kura monopolizē publisko dzīvi"<sup>10</sup>, kaut arī paši mākslas darbi šādu uzskatāmu sociālu attieksmi pauž ļoti reti.

Viens no retajiem izņēmumiem ir F5 dalībnieces Līgas Marcinkevičas ārpus grupas ietvariem radītie individuālie videodarbi. Piemēram, viņas "nepatīkamais" trīsdalīgais pašas filmētais video *2 in 1* parāda tuvplānus, kurus parasti cenšamies neuzlūkot, – vecenīte bez zobiem, piņņaina pusaudzes seja un lopkautuves ainas. Šo skaudro reālismu papildina pilnīga skaniska fikcija – fonā dzirdami fragmenti no populāriem TV seriāliem.

Šis darbs strādā ar stereotipiem, kuri ir vides nosacīti, taču tiem var būt divējāda daba. Vieniem seriāli var riebties, taču vairākiem tie patīk. Bet var būt patīkama arī "pretējā virzienā". Pilnīgi noteikti ir ļaudis, kurus sajūsmīna asiņaini kautķermeņi un piņņu spraidīšana tuvplānā...

Šāda ambivalence, saasināta caur "ekstrēmu" sīzētu, latviešu mākslā nav sastopama pirmo reizi. Vilnis Zābers izstādē "Zoom faktors" (1994) TV monitorā tuvplānā "piezūmēja" citu cilvēku filmētās *hardcore* pornogrāfijas ainas. Skatītāju attieksme pret tām bija ļoti polarizēta.

Producēšana no reproducēšanas nav nekas jauns laikmetīgajā mākslā; jauna latviešu mākslā varbūt ir kāda īpaša poētiska, pat liriska stīga, kuru iespējams uzburt ar jaunajām tehnoloģijām. Jauno mākslinieku stāsti un skices rodas no elektroniski apstrādāta attēla savdabīgās poēzijas, kuru grūti paust ar citiem līdzekļiem.

Viena no lieliskākajām digitālās tehnoloģijas iespējām ir dokumentālās sagataves izmantošana. Tā ir iespēja paņemt fotogrāfiju, filmas fragmentu, kaut kur ierakstītu skaņu un tad to pārveidot, radot fantastikas iekrāsotu fikciju.

Nedaudz atkāpjoties no digitālā video aprakstīšanas, jāteic, ka mūsu izstādē piedalās arī tādi jaunie meistari, kuri sava tēla radīšanai izmanto daudz sarežģītāku metodi nekā tikai uzfilmēt attēla digitālā apstrāde.

Piemēram, Kaspars Podnieks iet pilnīgi pretēju ceļu. Viņš uzfilmē vai fotografē to, ko pirms tam rūpīgi inscenējis, pārsvarā savu vecāku lauku saimniecībā Drustos. Kaspars Podnieks veidojis darbus, kuros sarkanā līnija vai baltais koks ainavā nav visciparu virkne uz ekrāna un datora atmiņā, bet gan realitāte dabā. Viņš mākslā ienācis ar skaidru attieksmi pret virtuālo realitāti un tās tematizēšanu pēdējo gadu radošajos projektos. Viņa darbi ir būvēti stingri konceptuāli – tā ir robežas uztautstīšana starp realitāti un fikciju, piedalīšanos un novērošanu, mākslīgo un dabīgo.

Arī Krišs Salmanis savu nelielo, mūsu izstādē redzamo videocilpu "Lāčplēsis" radījis vairākos tehniskos paņēmienos. Skatītājs, kā rāda izstāžu pie-



redze, lielākoties uzticas dokumentālajam pirm-sākumam un tālāk ļaujās manipulācijas (izdo-mas) burvībai.

Izdoma un īstenība saplūst nedalāmā attēlu plūsmā grupas F5 multimedijālajā darbā "Baudi jauko nakti!" (2002), kurš ar tehniskiem paņēmieniem komentē "tehnokrātiskos bezdievju". Filmēti tika cilvēki, un filmēts tika nakts brauciens tramvajā līdz galapunktam. Pilsētā tikai tramvaja beigu pieturā varot ieraudzīt zvaigznes, kuras citādi pazūd mākslīgo nakts uguņu pārpilnībā. Uzfilmēto cilvēku tuvplāni, lēni nomainot cits citu, parādīja, kā mainās acu zīlītes, reaģējot uz gaismu.

Tā bija vizuāla fantāzija, gandrīz kā šausmu filmā, jo, uzplaksnot gaismas šķakatai, acu zīlītes – pateicoties apstrādei ar datoru – izmainījās daudz radikālāk nekā īstenībā.

Gaisma kā trausla poētiska viela ir bijusi klātesoša vairākos jauno mākslinieku digitālā video projektos. Lieliskais talants Monika Pormale, kuru viņas ilgākās izstāžu, izrāžu un filmu veidošanas pieredzes dēļ šoreiz negribējās piepulcināt "jaunajiem", Latvijas laikmetīgās mākslas centra projektā "Mūsdienu utopija" parādīja jutekliski konkrētus pašas filmētos gaismas starus, kuru plūdums veidoja tūkstošiem gaistošus abstraktus zīmējumus. Šo darbu neklātienē bija iedvesmojis amerikāņu filmdaris un gaismas pētnieks Džims Deiviss, kura paša filmu demonstrēja līdzās Monikas darbam.

Savukārt Dace Džeriņa "Mūsdienu utopijas" ietvaros – kā allaž emocionāli trausli, bet perfekti "stilīgi" – lēnā, plastiskā videodarbā parādīja paātrinātu diennakts gaismu maiņu daudzstāvu nama logos.

Poētiskas fikcijas, kuru savijņojošā noslēpumainība ilgi liek tās atcerēties, veidojusi cita grupas F5 māksliniece Ieva Rubeze. Viņas ārpus grupas F5 radītās videofilmas ir stāsti bez sākuma un beigām; tās ir raksturos un izskatā iespaidīgu tēlu kustības. Ievas filmas atrodas ārpus sociālām likumsakarībām, bet, lai arī tajās kā pamatmateriāls izmantoti dokumentāli kadri, tur notiek pie-skaršanās "citai", iracionālai pasaulei.

"Cita", parasti neredzamā, bet Ievas ieraudzītā un līdz mums novadītā īstenība ir tepat līdzās – tie ir cirka mākslinieki, kuri Ievas "Mūsdienu utopijai" radītajā filmiņā "Abrakadabra" palēninājumā vingro divainas publikas priekšā – sniega pārklātajiem kokiem mežā un arī ... mums, skatītājiem, kuri uz ekrāna ir ieraudzījuši kādreiz nosapņotu sapni.

Starp sapni un īstenību vibrē Ievas filmiņa "Un citi", kurā mazs puisēns spēj pārtapt varenā briesmo-nī, kas var sacensties pat ar lielu suni. Videodarba "Un citi" beigas, kurās zēns dus košos ziedos – "skaistajā" vidē, kura bez mitas jāfilmē, jāapraksta, lai apliecinātu kaut kādas "vērti-bas", – savā veidā sasauca ar F5 darbu izstā-dei 2 SHOW.

Aplūkojot mūsu izstādes videofilmas un citus darbus, kļūst skaidrs, ka par kādu vienu vienīgu māksli-nieku stratēģiju nevar būt ne runas.

Tomēr ir tēmas, kurās sasauca, un tā nav tikai jau pieminētā konkrēto lietu pasaule un tās mārketi-nga "neķitribas". Santa Oborenko meklē "Drošību", filmējot nama sienas, toties Dacei



pureculture. "Rīgas modes". 2003  
"Riga Fashions". 2003

Projekts "Re:publika", Maskavas priekšpilsēta, Rīga  
Project "Re:public", Moscow suburb, Riga

Džeriņai pasaule jau *a priori* ir nedroša. Šoreiz Dace to parāda, būvējot mākslīgu sienu, kas ik pa brīdim negaidīti ietriecas. Citreiz (SMMC izstādē "Ventspils Tranzīts Termināls", 1999) Dace Ventspils trotuārā iebūvēja tādus kā nelielus mik-stus tramplinus, kuri nedaudz paslidēja vai iegri-



ma, kad gājējs tiem uzkāpa virsū. Arī šo samērā sarežģīto veidojumu varētu uzlūkot kā jūtīgu "liriskā tehnokrātisma" paraugu...

Šādai "sievšķīgai" konceptualizācijai vietējā mākslas vidē ir ieraugāms pamatojums, taču pie mums iztrūkst nopietnas teoretizēšanas par femi-



Kristīne Plūksna. "Pilnīgi slepeni". 2000  
"Top Secret". 2000

audēkls, akrils  
acrylic on canvas

nisma būtību un uzdevumiem. Tomēr bez visām teorijām ir tapuši projekti, kuri ir centušies apkopot īpašo jaunu sieviešu skatījumu jaunajā mākslā. Labākais šāda projekta paraugs ir Monikas Pormales un Katrīnas Neiburgas 2002. gadā rosinātais jauno mākslinieču procesuālās un citas mākslas apvienojums ar nosaukumu "Sestais elements" Rīgas viesnīcā "Nams 99".

Arī šajā īsā laika nogrieznī saspiestajā izstādē-pasākumā, lai arī tika apspēlētas it kā "meiteņu tēmas", bija vērojami visdažādākās ievirzes darbi. Ieraugāmi bija "ikdienas mākslas" paraugi, piemēram, kad grupa *Malz3* dažādās "sievšķīgās" aktivitātēs iesaistīja pusaugu meitenes. Par "ikdienas mākslu" var uzskatīt arī atklāšanas performanci, kurā izstādē dalību ņemošās mākslinieces un kuratores izpildīja īstu aerobikas vingrojumu, kas bija mūsu projekta mākslinieces Kristīnes Kursišas konceptualizējums. Pilnīgi citādāk uztverami bija emocionāli iekrāsotie darbi – kā Daces Džeriņas "Atbrīvošanās". Tajā trīs videomonitoros redzamo meiteņu vaibsti tuvplānos burtiski izkļiedza sakāpinātas emocijas, kurām sekoja labi (stereotipiski) atpazīstams atslābums...

Arī projekta *2 SHOW* daži jaunākie dalībnieki iemaldījušies savstarpējo attiecību pētniecības labirintos, kuros netieši dominē emocionāla sevis izzināšana. Tādi ir Kristīnes Kursišas temperamentīgie un nesaudzīgi atklātie videodarbi, ku-

ros jēdzieni "dominēšana" un "izdošanās" ir tikai daži no lietojamiem vārdiem saturiskajā aprakstā. Atbilstīgi darbos ietvertajām gruzdošajām jūtām to formālā izteiksme nedaudz atgādina tādu kā "aukstu baroku".

Savukārt atturīgā, emocionāli apvaldītā, minimālistiskā Mika Mitrēvica videoinstalācija "Motelis" – gluži kā agrīnās Kristīnes Plūksnas gleznas – prāto par pašu cilvēku radīto sistēmisko nolemtību un iespējamām novirzēm no tās.

Šāda saturiska amplitūda viena projekta ietvaros, kuru apvieno līdzīgas stilistiskas līnijas, jaunajā mākslā nav nekas neparasts. Pat vienas *F5* grupas sastāvā satikušies ārkārtīgi dažādi mākslinieki (ļāteic, ka "slavenais piecnieks" mēdz darboties gan trīs, gan piecu, gan sešu mākslinieku sastāvā. Redzamākie darbi ir tapuši, Mārtiņam Ratnikam, Ievai Rubezei un Līgai Marcinkevičai strādājot kopā ar Ervinu Broku un Fēliksu Zideru).

Mārtiņa Ratnika darbus raksturo racionāls strukturējums, "mediju arheoloģija" līdz ar "akustiskās telpas" piesaisti, kā arī tiksmīnāšanās par elektroniskā attēla grafiskajām un telpiskajām iespējām, kura jau nedaudz "bistami" pietuvinājusies mākslas darba kā reklāmas darba novienādošanai. Līdzīgi varētu raksturot arī Ervina Broka un Fēliksa Zidera pieeju. Līgas Marcinkevičas saasinātais jūtīgums pret sabiedriskajām norisēm, papildināts ar Ievas Rubezes poētisko aizraušanos ar fikciju radīšanu, nodrošina labu tandēmu kopējo projektu veiksmes formulai.

Jāatzīst, ka tomēr samērā retos gadījumos šajā paauzdzē radušies darbi, kuros būtu apvienots fantāzijas lidojums un skaudra dokumentalitāte, kuros humors un rotaļīgums būtu savietots ar analītisku konceptuālismu un kuros būtu skats uz vairākiem "laikmetiem", kuri vienlaicīgi un paralēli pastāv šodienas Latvijā. Viens no tādiem retiem projektiem ir Dītas Pencas, Ances Pencas un Daces Džeriņas kopdarbs ar nosaukumu "Radošais vakars "Vecajam Mērkaķim – 100"

Uz peldošās galerijas "Noass" 2002. gadā bija aplūkojama multimedāla izstāde, kurā nedaudz ironiski, bet reizē bezgala sirsniņi tika uzkonstruēts "vidējais" kādas ievērojamas personas – Vecā Mērkaķa – tēls tā jubilejas reizē. Video un objekti apspēlēja latviski pilsoniskajā, latviski padomiskajā un postpadomiskajā vidē ierasto kultūras autoritāšu sumināšanu, sīkumaino "utošanos" ap "tautas māksliniekiem" starpjubileju reizēs un visu svinīgo pasaulīgo burzmu, kas ir apkārt šādam notikumam tā mūsdienīgajās retro izpausmēs.



Te vietā pavaicāt, ko izstādes 2 *SHOW* latviešu daļas kuratorei 2003. gada rudens pēcpusdienā par latviešu jauno mākslu teiktu Vecais Mērkaķis?

Visdrīzāk viņš noskaitītu dzejoli, kurš paver noslēpumainības plīvuru, kas vēl arvien gulstas pār plašo un sazaroto visas Latvijas lielo postpadomju mākslas masu (ne tikai šo paaudzi vien) un ko grūti uztaustīt pienācējam no "malas":

"Tev raugos vaigā, vakara saule,  
Kā zvēroja skatiens tavs dienā!  
Nu silti tas dvēselē ienāk,  
Un plaksti man pilni ir staru.

Tu, maigā, dižā vakara saule,  
Tu, pasaules acs, man taujā:  
– Kāds gājums bij, dzīvība straujā? –  
Bet manī viss staro un klusē."

Mirdza Ķempe<sup>11</sup>

## V. Vai marginālījas?

Viss iepriekš teiktais attiecas uz to jauno mākslinieku loku, kuri pamatoti laika gaitā tiks uzlūkoti kā paaudze. Protams, viņi te nav visi (piemēram, pastāv cerība, ka nekur tālu no mākslas nebūs aizgājis kādreizējais *F5* dalībnieks Renārs Krūmiņš...), taču pārāk daudz talantu vienā lielā ģeogrāfiskā telpā sameklēt arīdzan grūti.

Nekāda pārprasta, uz mākslu attiecināta demokrātijas nenosauks visus šodien dzīvojošos un strādājošos jaunus artistus par latviešu jaunās mākslas trešo vilni, tāpat kā nevar būt simtiem nozīmīgu pirmā un otrā konceptuālistu viņa mākslinieku.

Diemžēl vai par laimi pastāv "meinstrīms", kurš ļauj attīstību aplūkot tās likumskarbības. Šīs likumsakarības izsijājas starptautiskajos sietos. Un tās vienīgās runā par attīstību un laikmetīgumu.

Vai Latvijā nebūtu daudz labu jaunu gleznotāju? Un kā vēl! Taču tā ir skola, nevis paaudze. Paaudze glezno Ernesta Kļaviņa, Kristīnes Plūksnas un Evelīnas Deičmanes koordinātās...

"Ārpus kadra" nepaliek tie, kuri nepieder pie paaudzes. Viņi labprātīgi iestājušies citā "kadrā", kuram ir savas izstādes, galeriju sistēmas, simpoziji, savienības un citas padarīšanas.

"Ārpus kadra" parasti paliek tie, kuru mākslas valoda, nevis darbu kvalitāte uzrāda kādu novirzi no "meinstrīma".

Daži (bet, protams, ne visi) no viņiem ir iekļauti mūsu izstādē. Jaunais žurnālists Kaspars Goba, kurš jau piedalījies Latvijas laikmetīgās mākslas cent-

ra rīkotajā 2002. gada izstādē "Pilsēta, Stāsti par Rīgu" ar savu fotografēto čigānu sēriju, atkal likās neizstājams ar viņa konkrēto sociāli estētisko vēstījumu. Gobas tipiski dokumentālās bildes un filmas augstā konkrētības un reizē vispārinājuma pakāpē stāsta par vienu šodienas Latvijas krievisko daļu to, ko vajadzētu atcerēties ikvienam. Izstādē, kuras mērķis ir bijis parādīt (*TO SHOW*) jauna radoša cilvēka skatījumu, šāds projekts ir visnotaļ iederīgs.

Otrs mūsu izstādes "marginālis" ir fotogrāfe Gunda Balode, kura, izstudējusi scenogrāfiju, tomēr nolēmusi palikt pie foto. Viņa ir izteikts un ļoti talantīgs sava izcilā skolotāja un latviešu ievērojamā vidējās paaudzes fotogrāfa Andreja Granta "bērns". Bet Granta fotoskola, lai arī stāv nomaļus no laikmetīgās mākslas virpuļiem un izstāžu prakses, ir nopietns vizuālā poētiskā skatījuma "inkubators".



Ma 123. "Elementu vērtība". 2002  
"Value of Elements", 2002

Izstāde "6. elements" viesnīcā "Nams 99", Rīga  
Exhibition "The 6th Element", hotel Nams 99, Riga

Sākotnējā izstādes iecere bija ļoti savijusies apkārt "+lietu" un "-lietu" un vēl citu lietu mitoloģijai. Tas atspoguļojas arī vairāku mūsu autoru darbos.

Tagad izveidojies izstādes koptēls ir drīzāk koncentrēšanās uz trešo vilni mākslā un dzīvē.

Zīmīgi, ka viens no savdabīgākajiem jaunajiem meistariem Ģirts Korps ( pazīstams arī ar "segvārdu" un projektu vārdu *semema*), kad viņš tika



uzaicināts piedalīties šajā skatē, sākotnēji minstinājās. Viņa darbošanās, vācot un apkopojot mūsu reģiona *noise* un tā grupas (redzams, ka Ģirtam vienīgajam ir kopprojekts ar lietuviešu kolēģiem), viņam šķita stāvam nomaļus no ierastās izstāžu prakses. Viņš lūdza laiku pārdomām.

Un tad, lūk, ko 2003. gada pavasara pēcpusdienā personīgā (tālrunā) sarunā ar 2 *SHOW* Latvijas daļas kuratori sacīja mākslinieks Ģirts Korps: "Es nolēmu piedalīties."

- <sup>1</sup> Pelše, Stella. Citas versijas meklējumos // Studija. – 2001. – Nr. 20. – 45. lpp.
- <sup>2</sup> A4 formāta lapa, ko no sava datora izdrukāja Māra Traumane. Uz tās cita starpā bija rakstīts, ka izstādes norises laiks ir 2000. gada 18. augusts – 30. septembris.
- <sup>3</sup> Bio.codes // Psychogeographic Riga This Week. – Rīga: LLMC. – Nr. 63A. – 56. lpp.
- <sup>4</sup> Traumane, Māra. open mediji // Studija. – 2000. – Nr. 2(11). – 34. lpp.
- <sup>5</sup> Demakova, Helēna. Ojārs Pētersons // Studija. – 1999. – Nr. 6. – 20. lpp.
- <sup>6</sup> Mattick, Paul. Art in its time. Theories and Practices of Modern aesthetics. – Routledge: London and New York. – 2003. – P. 3.
- <sup>7</sup> Krese, Solvita. Re:publika, pilsēta // Psychogeographic Riga This Week. – Rīga: LLMC. – Nr. 63A. – 54. lpp.
- <sup>8</sup> Zieda, Margarita. Tauki muzejā – nemainīgs lielums vai nemanāma kustība // NRA. – 1999. – 8. maijs.
- <sup>9</sup> Auziņa, Ieva. "Tauki" – radošais slengs kontekstā? // Studija. – 1999. – Nr. 8. – 116. lpp.
- <sup>10</sup> Baudrillard, Jean. The Ecstasy of Communication // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture (ed. by Hal Foster). – The New Press: New York. – 2002. – P. 149.
- <sup>11</sup> Citēts no izstādes "Radošais vakars "Vecojam Mērkaķim – 100" ielūguma. Atklāšana 2002. gada 18. aprīlī uz peldošās galerijas "Noass". Latvijas PSR Tautas dzejniece Mirdza Ķempe dzejoli uzrakstījusi 1956. gadā.



HELĒNA DEMAKOVA

## The third wave in Latvia's new art

### I. The hope of the exhibition

The works of art seen and described in this catalogue were created for the "2 SHOW" exhibition in the Vilnius Contemporary Art Centre. It is a joint show by young Latvian and Lithuanian artists up to the age of 30. The exhibition came about on the initiative of Maira Mora, Latvia's Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary to Lithuania to mark the 85<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Latvian Republic.

Kęstutis Kuizinas, the director of the contemporary art centre, runs what is in all manner of ways the finest, most dynamic and professional contemporary art institution in the Baltic states and one of the best in the whole Baltic-Nordic region. Already in 2001 he had no hesitation in agreeing to the challenge of this project. Kuizinas has on many occasions shown solidarity with his neighbour's efforts to overcome the provincial atmosphere in the institutional environment of Latvian art, whose sorry state has particularly worsened in 2003.

This year the Ministry of Culture decided that Latvia would not be participating in the 2003 Venice Biennale, its 50<sup>th</sup> anniversary. And in 2004, there will not be a single state run exhibition hall available for exhibitions of contemporary art; up till now the only halfway reasonable place was the *Arsenāls* exhibition hall, but this will now house the permanent collection of art from Soviet times. While working on this project, it soon became clear that in the Baltic states, only the Vilnius Contemporary Art Centre was capable of mounting such professional exhibitions of contemporary art with the accompanying marketing.

Thus, "2 SHOW" in Vilnius is not simply a representative show of a certain number of works from new Latvian and Lithuanian art. In a dialogue between artists of similar mentalities but coming from different traditions, this exhibition gives an

overview of the most interesting processes in the new art of Latvia and Lithuania.

The exhibition was envisaged as a large, wide-ranging and serious project with the majority of works specially created for the show, whose scope would guarantee adequate representation of all the media employed in contemporary art (painting, drawing, sculpture, installation, photo, video, computers, sound). The aim of the exhibition has been to provide an insight into two neighbouring innovative artistic communities, which, as it turns out, did not have contact during preparation. Although in Soviet times there were joint exhibitions by the Latvian Estonian and Lithuanian Socialist Republics (the Vilnius painting and Tallinn graphics triennials, the Riga sculpture quadrennial and others), since the re-establishment of independence, the three art scenes have developed without any particular points of contact. Meetings between professionals have mainly been at events and exhibitions organised by Nordic and Western colleagues.

In the 90s of course, the author had the opportunity to work with individual Lithuanian artists in international projects and I should mention such names as Mindaugas Navakas, Darius Girčius, Egle Rakauskaite and Gintautas Trimakas. The idea of Kuizinas and his like-minded contemporaries to renew the Vilnius Triennale on a new artistic level has also led to contacts with Lithuania but it has been relatively low key. Estonia has seen many relatively large-scale exhibitions of new Latvian art, but this is the first large Latvian contemporary art project in Vilnius since independence was restored.

Almost all the Latvian works have been made specifically for this exhibition. They are by artists who began exhibiting in the second half of the 90s. They could be called the third wave in Latvian art that came after the first generation of conceptualists (Andris Breže, Ojārs Pētersons, Ojēgs



Tillbergs, Kristaps Ģelzis and others), whose expression was characterised both by large-scale imaginative installations, large format screen-prints and precisely organised processual works.

The second generation of conceptualists (Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Andris Fridbergs, Ēriks Božis, Armins Ozoliņš, Anita Zabiļevska and others) had far greater ties in terms of format and content with similar phenomena in the West, especially with appropriation art. Deconstruction, irony, the combination of research into perception with everyday, art and other contexts in one creative work has been far more visible in the works of these artists than in those of their forbears.

The third generation or third wave represented in this exhibition grew up under different social conditions, when we can no longer speak of a particular period of transition from socialism to capitalism. It would seem that capitalism has, to use the one-time socialist rhetoric, triumphed "completely and for all time"; in 2004 Latvia and Lithuania will join the European Union and NATO. The young artists have completely adapted themselves to Western art practice and their years of study included regular visits to the major European exhibitions of contemporary art. Their studies passed or continue at a time when Latvia is being introduced to all kinds of new technologies at an alarming pace, including digital video, so popular with this generation.

Needless to say, all three generations are united by a preponderance of reflection over intuition and the non-commercial nature of their art. In their art, the 45 year olds of Latvian contemporary art as well as the youngest participants in the Latvian part of the exhibition, Edgars Jurjāns, Kaspars Podnieks and Evelina Deičmane, make use of paradoxes, documental treatments in photos, video or simply in any form of specially mastered information. In their eyes, international contemporary art practice is far more important than the local hierarchy of authorities.

The name of the exhibition was carefully thought out as it was being assembled, and we jointly came up with "2 SHOW". It has at least two meanings; firstly it refers to the union of two exhibitions into one. The use of an Anglicism in the case of the Vilnius Contemporary Art Centre reminds us of its belonging to the international art scene. Secondly, we arrived at a common decision that on this occasion it would be interesting to work with young artists that have only just formed as a generation. Thirdly, the name refers to these

young artists' interests, which are understandable in the wider context of Western culture and civilisation. The artists have the opportunity to show various facets of the surroundings in which they have formed as people who create works of art. However this is not simply depiction. For example, during a personal conversation on an autumn afternoon in 2003 with the curator of the Latvian part of "2 SHOW", philosopher Jānis Taurens said the following about the new Latvian art:

"A work of art is like William Tell's arrow that has been aimed at the apple that has fallen beside the boy – the viewer, who has to understand the direction of the arrow's flight. That would be a metaphor. In other words, the meanings of the language of the new art that can use as its material an image, a sign, object, text, action, sound and so on, contain a shift in the meaningful forms of the surrounding world. Characteristically, this shift is small and unobtrusive; it is, however, poignant (it tells us something essential that can only be said through art)."

## II. Loops in the formation time of the third wave

In autumn 1998, the Vilnius Contemporary Art Centre played host to "Cool Places", a noticeable and unforgettable exhibition in our region. I mention this because taking part with a digital animation "Very Hopeful" was also "2 SHOW" member Mārtiņš Ratniks together with Pēteris Ķimelis, Arvids Alksnis and Dzintars Līcis. Ratniks was only 23 years old at the time. After a year, the project was on show at Stockholm's Modern Art Museum in the exhibition "Art after the Wall". Now, during the organisation of the Vilnius exhibition, it can be seen that most of the young Latvian participants have considerable international exhibition experience that involved among other things, co-operation with established art institutions. We could call this market forces, but it has only one, already two centuries old alternative – the salon.

In its turn, the new contemporary art scene offers an other alternative that differs from the orientation to the consumption offered by salon. Contemporary art can only be perceived when we think along the same level of intensity as offered by the artist. Only then do we get a sense of other possible worlds whose demonstration unfortunately (?) has also necessitated an institutional framework. This will be addressed in the subse-



quent paragraphs.

Together with the Riga electronic art association *e-lab*, the aforementioned Ratniks was awarded a prize at the *ARS Electronica* festival of new media in Linz in 1998. A year previously he had taken part in the 1997 Soros Centre for Contemporary Art–Riga annual exhibition "Opera". Together with four other students from the Visual Communications Department of the Latvian Academy of Art, he formed the informal group and label *F5* or Famous Five, that represented Latvia at the Sao Paulo Biennale in 2002. There have been many projects together with the electronic cells *e-lab* and *RIXC* including *ArtGenda* in Helsinki (2000) and "net.congestion" in Amsterdam (2000).

In 2001, as part of the European Month of Culture, Ratniks and Ieva Rubeze, also from *F5*, made a VJ team at the multimedia event *HIP.TEK.LV* in the warehouses near the Riga docks. At the same time another member of *F5*, Līga Marcinkeviča, having been selected by an international team of curators, was preparing for the 2002 European biennale *Manifesta* that took place in Frankfurt. We could continue with this list referring to all the participants in the Latvian side of "2 SHOW"; In 2003 Martins Virbulis had shows in Athens and Stockholm, sisters Dita and Anta Pence took part in various creative workshops and projects from Italy to Austria and Norway. Together with Dace Džeriņa, the sisters have realised surprisingly innovative projects in Riga too (in the War Museum, on the floating gallery *Noass* and elsewhere). Some of the "2 SHOW" artists have this year taken part in the exhibition of new Latvian art *la Riga* in Milan or in the international "Re:public" project organised by the Latvian Centre for Contemporary Art. Katrīna Neiburga was herself the initiator of two impressive multimedia projects – "Teashroom" (2000, with Pēteris Ķimelis) and "The Sixth Element" (2002, with Monika Pormale).

Exhibition participant Kaspars Goba is a graduate in biology but now he is one of the stars of investigative journalism who writes, photographs and makes documentary films. But with their alternative fashion projects, the young tandem of economics graduates *pureculture*, has already participated in several international events and they have published their second catalogue.

Ernests Kļaviņš has two paintings in this exhibition. While still a student in 2001, he organised one of the most scandalous exhibitions in Latvian his-

tory called "Ulmanis in Our Hearts". Kārlis Ulmanis was one of the founders of the Latvian Republic in 1918, but was later to head an authoritarian regime in 1934. In July 1940, the Soviet occupation forces deported him to the North Caucasus where he subsequently perished. His ambiguous personality inspired works by many young artists causing much dismay among the more radical nationalists and in many of the older generation.

A list of the activities of the above-mentioned artists is essential in order to understand the "project" type nature of the new art. Of course this is only the visible part of the iceberg; their hopes and visions are their autonomous zone, which bears



Girts Korps. "Ho deciso non fare piu l'arte" 2003

video

little relation to echoes in the media and articles in catalogues. However, experience in "respectable" events and exhibitions has determined the nature of this art, which, because of its professionalism can no longer purely formally be called experimental.

Such rapid involvement in international circles has been determined by several objective circumstances and not only by the talent and interest of the artists themselves. The first objective circumstance and support came from the establishment of the Soros Centre for Contemporary Art–Riga (SCCA) in 1993 that was headed by a very open and erudite person – Jānis Borgs.

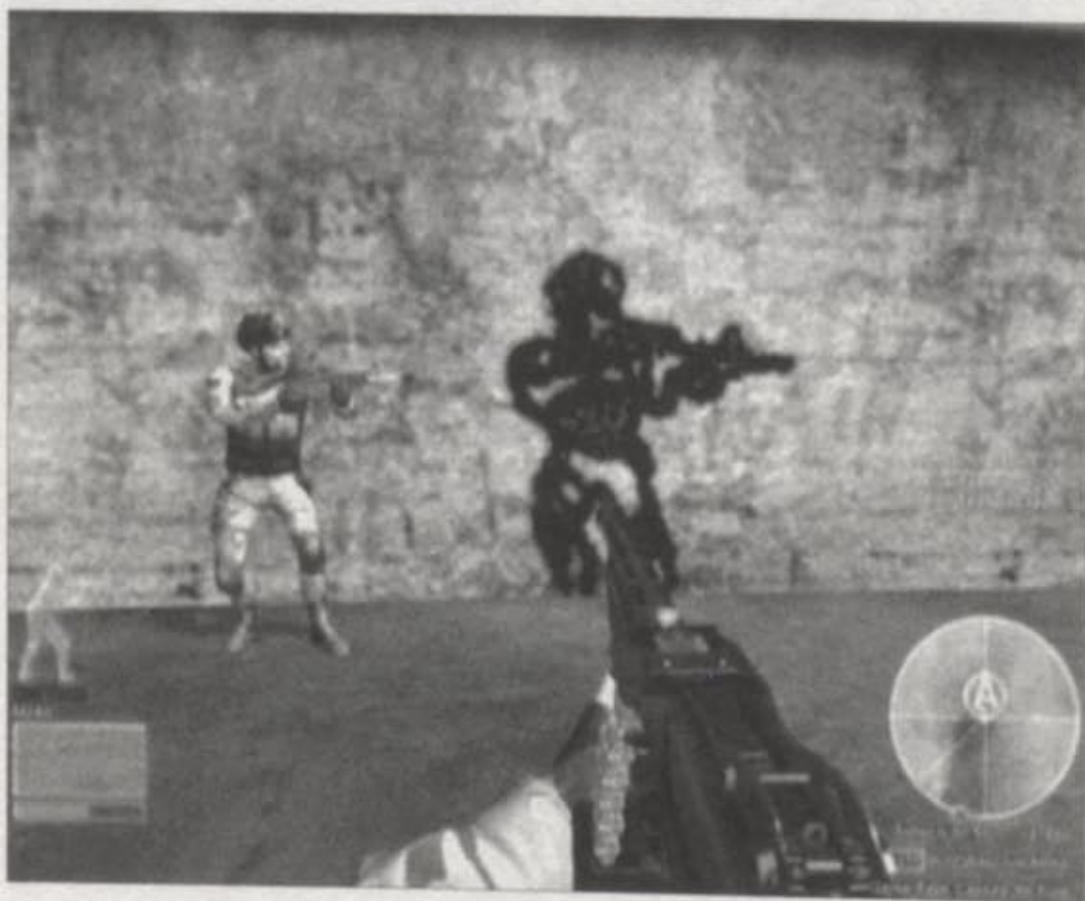
The annual "Soros exhibitions" played a great role in activating the local art scene. Several of this exhibition's artists, having survived the fierce competition, began to take part in them in 1996 and 1997.

For the 1996 exhibition "Geo-Geo" that took place



in the Pedvāle open-air art park, the still very young Ieva Rubeze created a land object and called the work "Islands". Anta Pence's witty arrangement of birdcages earned a prize from the international jury. A year later, as part of a Soros foundation project, Mārtiņš Ratniks formed a sign on top of the Daile Theatre roof that could only be seen from the skies. Ieva Rubeze, on the other hand, attracted the loud criticism of one of the theatre's actors for wrapping the bust of Latvian national poet Rainis in red velvet.

In the second half of the 90s, when the potential of the so-called Soros exhibitions had to some extent been exhausted and a kind of crisis had set in, several different new art support groups were established such as the centre for new media *e-lab* (initiated by Rasa and Raitis Šmits, Jānis Garančs and Alise Tifentāle) and the arts manage-



Martins Virbulis. "DeltaForce Graffiti". 2003

performance online datospēles vidē, videodarbs  
performance in online computergame, video

ment unit *Open* (Ilze Strazdiņa and Kaspars Vanags). The non-commercial M6 gallery, supported by the building company *Rīgas Restaurācijas birojs*, began working on a new level. Its adjacent café was the centre of the whole Riga art scene. For several years the *Secret Experiment* club regularly staged exhibitions of contemporary art and alternative music events.

At the end of the 90s, Oļegs Tillbergs and Dzintars Zilgalvis formed the "Culture and Art Project *Noass*". It is a floating gallery on the River Daugava in the centre of Riga that in addition to exhibitions also organises poetry and prose readings, small concerts and video art festivals.

In 2003, of the above-mentioned cells, only *e-lab* (now transformed into the much larger creative group *RIXC*) and *Noass* are still active. In 2003, for the sixth time now, *RIXC* gathered many guests and Latvian artists for the "Art + Communication" festival where lectures and presentations of electronic art were interwoven with concerts and performances. *Noass*, on the initiative of artist Juris Boiko, is assembling a serious collection of video art.

In the current situation, art life branches into new organisations every year as described in the catalogue by Māra Traumane. The social organisation "Culture Pilot Projects", which realised Latvia's participation in the Vilnius exhibition too was only founded in 2003.

Although the activities of several organisations and galleries have faded from existence, in their day these played a very important role. For example, the events organised by Ilze Strazdiņa and Kaspars Vanags, "Open" (1995) in an old warehouse in Old Riga and "Biosport" (1997) in the old *Dzintars* factory saw the confluence of various youth sub-cultures, including raves, with contemporary art into a single project and the art was of a distinctly contextual, site specific nature.

The later *Open* projects too were fairly noticeable in Riga and Latvia in general. We should certainly recall "Teashroom" (2000), realised by *Open* after the concept of this exhibition's artist Katrina Neiburga and Pēteris Ķimelis (the *Primitive* group). The project not only included a shop distributing these tea mushrooms that grew in Soviet and pre-Soviet 3 litre jars. It was also a processual work whereby a major marketing campaign had been created with its own "Teashroom" newspaper and TV spots. In 2001, towards the end of its active life, *Open*, with Ministry of Culture support and as part of the European Month of Culture, created the project "Subvertising session in the streets of Riga". Artists' posters were put up at public transport shelters critically parodying well-known brands. In turning against globalisation, the motto of the project was: "Nowadays wars are won by trademarks, not weapons", quotations from Jean Baudrillard's *La Société de Consommation*,



Guy Debor's *La société du spectacle* and Naomi Klein's "No Logo" forming the conceptual basis. Reviewing "Subvertising session in the streets of Riga", art critic Stella Pelše wrote, "It is also claimed as self-evident that "the shopping list is like a script for future living". So is the major role played here by advertising's stimulating and commanding effectiveness? But on what arguments is the assumption made that people in Latvia are under the hypnotic power of trademarks? At least in the published surveys on the role of advertising, the majority of people admit that either they pay no attention or that they find adverts amusing or annoying, rather than offering scripts for life."<sup>1</sup>

The activities of all the small-scale art management associations did not reduce the importance of their financing, which in the 90s, individual artists received from the Soros Foundation through competitions and later, in the large projects organised by the Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA), itself based on the former SCCA. The database of the latter has also been an important source of information for visiting foreign curators.

In 2000 the LCCA was founded by the Soros Foundation, the Riga City Council and the Ministry of Culture. While visiting Riga, Soros predicted a short life for the Centre, because the involvement of the state in particular was not a good sign.

And it turns out that Soros was right. The LCCA has organised several what for Latvia have been large and serious projects – "Contemporary Utopia" (2001, curated by Berliner Frank Wagner), participation in the Venice Biennales in 1999 and 2001, the world photography association *Magnum* exhibition (2001) and, with the support of European Union funds, the international "Re:public" project in the suburbs of Riga (2003). Despite this, the Centre will this year cease to exist in its present form. The influence of changing politics has been too great. Several works have been criticised for their content – Gints Gabrāns' work about the down-and-out "Starix", Andris Fridbergs' artwork "Suicide Contract" as well as the *Ma 1z3* group of young artists (some of them are in this exhibition's *pureculture* group) because they have not had an art education. It would be interesting to know what Carsten Höller has to say about this. Höller has participated in all the major international exhibitions in recent years but by profession he is a biologist.

It was only in 1998 that contemporary art received

state support for the first time with the establishment of the Culture Capital Foundation. Several times a year, an independent board allocated a small portion of the excise duty on tobacco and alcohol also to contemporary art projects. Of course there had been government grants previously, but these were tiny and one-off allocations. We must firstly mention the involvement of the Culture Ministry in the *ARS BALTICA* projects since the early 90s. These have always demonstrated a high professional level in the visual



Kaspars Podnieks, "Drusti", 2002

video, 10 min.

arts. Secondly in 1996, at the invitation of Anda Rottenberg, the director of Warsaw's *Zachęta* gallery of contemporary art, we organised the "Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996" exhibition together with Sirje Helme and Raminta Jurėnaitė. The Ministry of Culture commission for tenders covered the costs of transporting the artworks and their insurance.

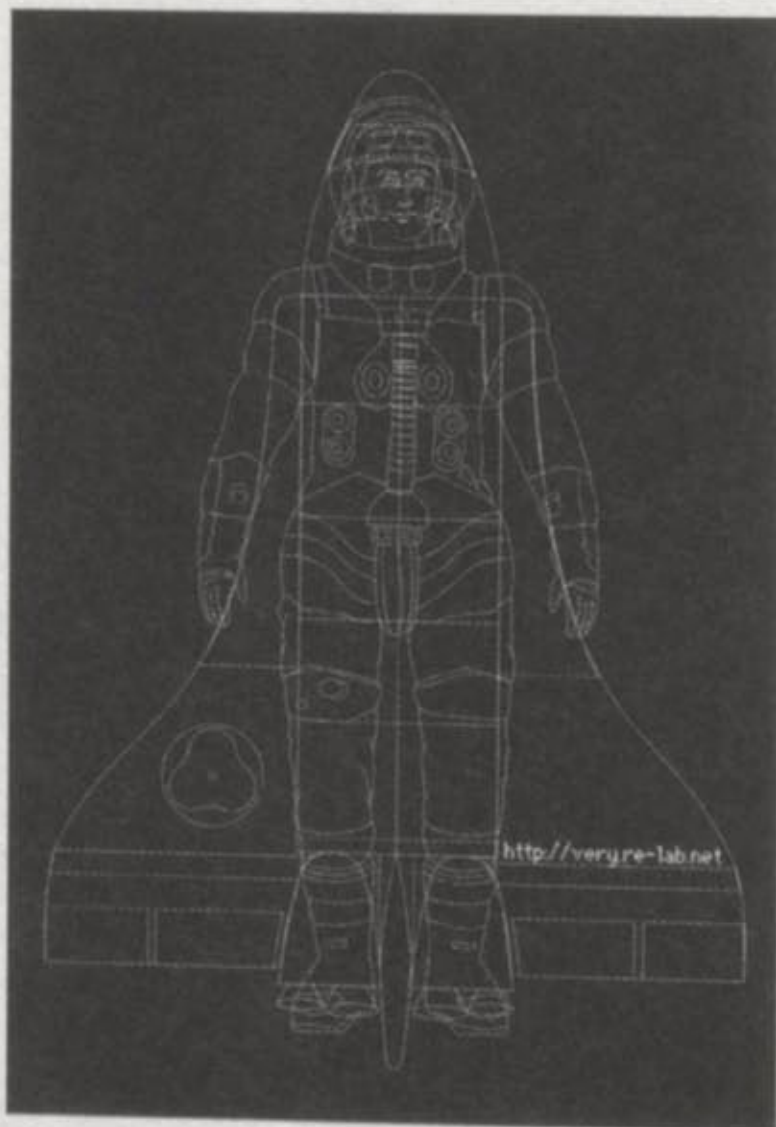
None of the "2 SHOW" participants took part in that exhibition, they had only just begun their studies. Browsing through the "Personal Time" and "2 SHOW" catalogues, it becomes clear how Latvian art has changed in the space of these not quite ten years.

A major role in the development of the evaluation of art as been played by *Studija*, the visual arts magazine founded in 1997. In the five years of its existence, thanks to the foresight of the editorial board, the contemporary art world in particular has been consistently well covered.

In the middle of the 1990s two teaching institutions became serious promoters of contemporary art –



the Latvian Academy of Art with its Visual Communication Department (VCD) and the Janis Rozentāls Riga Secondary School of Art and its new media training programme. The Riga Secondary School of Design and Art has been a traditional supporter of contemporary art for several decades now.



Arvids Alksnis, Pēteris Ķimelis, Mārtiņš Ratniks un Dzintars Licis. "Very Hopeful". 1998

Izstāde "Cool Places", Laikmetīgās mākslas centrs, Viļņa  
Exhibition "Cool Places", Contemporary Art Centre, Vilnius

Most of participants in this exhibition have studied or are studying in the VCD of the Academy. As a generation they have revealed themselves in several serious projects – *Fat* (1999) in the Museum of the History of Literature and *Loop* (2000) in the *Arsenāls* exhibition hall. With these well designed art shows and other works by the *Viscomms*, digital video in Latvia now has a solid base as one of the most popular among the new art media but in parallel, Māra Traumane and Ieva Auziņa have also shown themselves to be convincing art critics and curators.

### III. "–things" and "+things" of the third wave

In 2000, there appeared in Riga's new literature, visual arts and music scene a significant A4 page of text manifesting a creative process. This was an invitation from curator Māra Traumane to participate in an exhibition under the title "–things" on the *Noass* floating gallery. In the introduction, Māra wrote:

"–things is an attempt to bring together in a single exhibition the work of DJ's, artists, photographers and writers active in Riga. The exhibition will develop as a collection of "–things" – recordings, photographs, writings and objects; the basic selection criterion is experimentality and maybe a "wrong format" or quality, on account of which these works cannot be included in a serious exhibition, album or collection of writings... One of the aims of the exhibition is to bring together small individual experiments in the fields of sound, photography and hand made objects..."<sup>2</sup>

Māra Traumane's "–things" project meant the recognition of an accomplished fact; the new art in Latvia – that which permits us to speak of development of the process – is interdisciplinary, having taken shape through the merging of work by Art Academy graduates and students with verses by Riga's Latvian and Russian poets, electronic and other music and various expressions of youth subculture. This merging has come about not only through joint activity of a kind that might be termed "experimental". For example, at the "Art + Communications" festivals held by *e-lab*, the product seen by the viewer, although it may be described in interdisciplinary terms, is often a finished and professional piece of work.

Networking takes place not only between similar fields of interest in the international scene, as it is in the case of *e-lab*, with adepts of non-commercial internet in various countries.

In recent years, networking in Latvia has meant the merging of several creative fields in one event, and moreover it is no longer only a privilege of Riga. The "Down the Tunnelz" festival commenced at the turn of the millennium in Liepāja. Also beginning in Liepāja was the utopian activity of Carl Biörsmark and Kristīne Briede in the *Karosta* former naval port that had been completely neglected in the post-Soviet era, where the two filmmakers worked both on their own works ("Borderland" being the best-known project) and organised various interdisciplinary



events. Even the colourful outdoor café that they created, under the name *K.Māksla* is an excellent example of a processual creative project.

Ventspils in 1998 saw the beginning of the *bio.codes* movement, which developed into a social organisation, and "during five years, around 60 different events have been held, featuring experiments in music (DJs, MCs, groups), video, lighting, text and installations."<sup>3</sup>

Very many examples might be found. The art management bureau *Open* has brought together in its events young people with a great variety of educational backgrounds. When in 2000 *Open* held the "Slideshow" project on the *LNT* channel, this also included fashion designer Beta's momentary short stories in the form of moving pictures in the virtual space of TV (the story of blind girls as models), while photographer and director Mārtiņš Grauds showed the "Old skūl" project, which contrasted youth fetishes from mass culture with the impoverished setting of the country school. (The written media explained it all as an expression of visual art, which it actually was.) In connection with the slideshow, Māra Traumane asserted that "since the first *Open* activities in 1995 – the exhibitions and series of rave parties – within the frame of this project art and popular culture have been viewed as phenomena with the same audience and similar missions."<sup>4</sup>

The development of the club (sub)culture has been a stimulus for the involvement in this milieu of young artists too, since in the end, it is part of their life. The Riga clubs *Metro* and *Pulkvedim neviens neraksta* (and now *Depo* as well) were around the turn of the millennium the most popular venues for young authors to create different projects. The skills obtained at the VCD open up for the most talented, right from their first year, quite wide possibilities for getting noticed in this club scene.

One of the artists featured in our exhibition, Ģirts Korps, presented one of his first combinations of digital projections with electronic music at the *Metro* club (presentation of the [www.semema.org](http://www.semema.org) project), while Katrina Neiburga and several other "2 SHOW" participants maintained for an extended period once a week the "Soya" digital video and electronic music project at the *Pulkvedim neviens neraksta* club.

However, we should not confuse the project venue and audience with that special sphere of human activity which under certain conditions may be

described as art and which requires for its creation and perception certain acquired skills. These skills in no way derive from the commonality with popular culture. Even if event organisers, as we read in the above quotation from Māra Traumane, see art and popular culture as phenomena with one and the same audience and similar missions, this doesn't mean that a serious young artist has devoted any time to "com-



Gunda Balode. "лежу (на верхушке горы) среди облаков, одежды мои стали сырыми и холодными" 1998

fotogrāfija  
photo

monality with popular culture". A different question, too wide to be discussed in a catalogue devoted specifically to the new Latvian art, relates to the degree to which contemporary art has influenced the character of popular culture. But here we may speak only of a character formed through influence, rather than of the essence.

Art has a mission, set out each time by each artist. Popular culture is aimed only at entertainment and consumption. This does not exclude the possibility that art too can entertain, but this has a subordinate role in its becoming art.

Also subordinate to the essence and form of a contemporary work of art, or else entirely unimportant, are traditional aesthetic categories – a work of art can nowadays be beautiful (by the traditional 19<sup>th</sup> century standards, where the *F5*



group's project in our exhibition may be regarded as "beautiful"), but it may also be ugly (though we may ask, whether DEATH, as drawn by Albrecht Dürer, was "beautiful"); a work of art may be fluffily delightful, like some of Jeff Koon's dogs, or it may be cutting and nasty, as some of the sounds in the works of "noise" collectors. It may also be sweet like the chocolate crucifixes of the previous decade by Lithuanian artist Egle Rakauskaite.



Kaspars Goba. No sērijas "Čigāni Latvijā". 2002  
From the series "Roma/Gypsies in Latvia". 2002

fotogrāfija  
photo

Good contemporary art engages in study, and the participants in our exhibition are no exception in this regard. The subject of study may in each case be very limited, but if there is great talent, then the work or process is imbued with additional meanings, which serve to broaden our experience and perception. The general trends in contemporary art were aptly described four years ago by Mārtiņš Ratniks, a participant in

our exhibition: "The boundaries between art and that which is something else are disappearing. Predominant within the present process is the method of resampling. Important is collaboration with those working in other spheres – inventors/politicians/policemen etc. Art can be created by a micro-surgeon/programmer or a hacker/librarian and so forth." In this same interview, Mārtiņš Ratniks' teacher Ojārs Pētersons asserts with satisfaction that art has finally recovered from confusion and has found its place in real life.

But neither reality nor fiction are arguments against calling something art. A good artist creates new meanings, with many parallel threads around one great trunk, which has been grown in a carefully calculated emotional direction, but an educated and sensitive viewer can perceive and interpret these threads and the trunk as a whole within a definite historical time. Step by step, the field that has been subject to interpretation comes to be included in the most recent art history...

Unfortunately, all attempts to attract to contemporary art a "wider audience" have fallen through. Those who consume pop culture and take part in events that also include art are in most cases unaware of the art itself. But this is nothing to lament. Rather, it should be a spur to introducing the teaching of 20<sup>th</sup> century art, particularly that of the post-war era, into general school curricula.

If we are speaking of the relationship between young artists and pop culture and the everyday, ordinary shape of mass culture, many artists are interested first and foremost in the fact of its existence. As regards "sterile" life, it can be excluded from one's field of view, but it can also be studied as a real social phenomenon. It can be studied in art by applying the instruments of pop culture and mass society itself. In contemporary art these "instruments" – signs and symbols – in other words the language of pop culture in the wider sense, are used much more directly than in the works of Andy Warhol and the even earlier work of Marcel Duchamp. It is surprising how many participants of "2 SHOW" have chosen the "weapons" or "attributes" of mass culture in particular as the "raw material" for their artistic research activities. But perhaps there is nothing surprising in this, since, as already mentioned, capitalism in Latvia has recently triumphed "completely and for all time", and now its local modifications are worth studying under the "microscope" of art too. In the words of



American theoretician Paul Mattick: "Art developed along with the commercialised mode of production that became capitalism, and it is only by understanding art as an aspect of this mode of production that the supposed antagonism between them (central to aesthetics) – and so the idea of art's autonomy – can be understood."<sup>6</sup>

For artists, study develops into an attractive production, where, re-phrasing the words of Māra Traumane, "+things" play a major role. Of course, a variety of works are being created in contemporary art, and fiction too – without linking things – has a visible place. However, the approach of Duchamp, where an object, particularly an industrially-manufactured item, has the deciding role, is still maintained in the practice of contemporary art. Over the course of time, the ready-made approach has been transformed from the construction of the artistic context itself to the field of description of life, commentary, query and study. Ready-made is no longer just a substitute for "anything", as in the "glass beads" chess of Duchamp or infinitely reproducible reproduction in the social setting, like the silk-screens of Warhol.

In the contemporary application of ready-made, the readily-apparent, everyday meanings of an object are revealed in a work of art as exciting narratives on consumption, communication, wishes, passions, losses and so much else.

Take, for example, Katrina Neiburga's 2002 video "What's in the girls' handbags", which seemingly told about the contents of the handbags, as revealed at the request of the artist by various girls in the toilets of Riga clubs. However, this world of things shows up certain regularities, where some object or other reveals the person's poorly-hidden insecurity or even desperation. The video "Magic things" created by Katrina Neiburga for the "2 SHOW" exhibition deals with the world of +things, which has been created by some people to make a profit from objects that are in essence entirely unnecessary to anyone, while others accept this artificial world as self-evident.

Very important within the process of creating a work of art, or creating new meanings, is the local context in which one operates with things: in very rare cases at the beginning of the 21st century is something "universal" very absorbing. As is known, there are works where the context is of secondary importance – this applies particularly to the masters of new British art, Damien Hirst or

the brothers Dinos and Jake Chapman, but art of such intensity is hard to find in our country. In the first half of the 90s, Oļegs Tillbergs sought such an emotionally charged and generalising form of expression, but even his best works (with aeroplanes, whale bones and Soviet army boots) were woven into the local context.

Such a "situation" in art – themes recognisable within some narrower setting – not only testifies to a wish for greater communication with the viewer. Rather, it is a reaction to the heroic arrogance of the Modernists of the first half of the 20th century, who considered that they could sublimate some definite all-encompassing substance of spirituality or some absolutely valid recipe for transforming society. The clear-headed person and artist will understand that it is impossible to encompass "everything", but this does not mean that we will ever see an end to utopian ideas in life and art.

"Utopia Station", seen at Arsenal within the frame of the 2003 Venice Biennale, was an extensive but unambitiously naive parade of idealistic ideas. The beauty of developments in thinking was hard to appreciate precisely because of the absence of heroic gestures – all the statements remained at the level of a "get-together". Utopia had become attached to the noisy bustle of communication.

In the case of the success of a work, even if the theme is fully understood only within a particular milieu, the "universal" has been added. See, for example, how the "Teashroom" project from 2000, by Katrina Neiburga and Pēteris Ķimelis (the *Primitive* group), is rooted in the Soviet era and pre-war tradition of our region. The fungus grown in a three-litre jar and watered with sweet tea was a "self-grown friend" (a term coined by *Primitive*) in countless families, and enjoyment of this sour beverage was part of many people's everyday life. By promoting the growing of the tea mushroom, identifying the present-day users and organising a promotional campaign in the media, the *Primitive* group, together with the *Open* bureau, created a touchingly poetic overall image of the process they had brought about. It had a broad, general message, in which the direct social statements ("No to Cocacolonisation!", as the project authors expressed it) were mingled with the idea of the warmth of human relationships handed down through the generations.

It is significant that, contrary to the deconstruction of Postmodernist theory, where signs cannot be subject to a single interpretation (Derrida), all the



projects by Katrīna Neiburga contain something "non-deconstructible". It is a "core" of humanity, hard to describe in words, which prevents humans and their actions from being reduced only to a unit describable in systemic and linguistic terms.

However, on the other hand, all of the above-mentioned projects belong to a wider strategy in contemporary art, where one particular opera-



Katrīna Neiburga. "Sarunas taksometrā". 2003  
"Conversations in Taxi". 2003

Projekts "Re:publika" Rīgas pilsētvēstī  
Project "Re:public", city space of Riga

tional system of society is employed as an "illustration", to be studied with the rest of the setting left outside the brackets. One such system is the tea mushroom, another is an advertising campaign operating within capitalism, yet another is the circulation of things in the handbags of girls of a particular age who frequent nightclubs.

Evidence that this strategy has taken root in Latvian art, with the creation and documentation of processual works of art, is to be found in many projects from recent years, particularly those involving the middle-generation artist Gints Gabrāns ("Starix" – from 2001; "Riga Dating Agency" – from 1998 up to 2002).

However, one shouldn't see this as a phenomenon specific to Latvian art from the second half of the 90s and the beginning of the 21st century, in accord with similar world trends. Already in the

early 90s, the LPSR Z group created a project under the title and theme "BMW", and one of the most visible analysers of systems circulating in society at that time in Latvia was Leonards Laganovskis.

Gradually coming into international usage is the term "everyday art", describing processes that replicate in full everyday situations. This should not be confused with the use of everyday items or phrases in art projects, since such use is a clear and recognisable arrangement, or else a direct ART construct, as for Duchamp.

All the above-mentioned processual works by Katrīna Neiburga do, however, contain a framework of ART, while her activity as a taxi driver for a week at Āgenskalns Market, transporting real passengers in a real old Soviet-era Volga within the frame of the "Re:public" project, may be described as "everyday art".

We may speak of "everyday art" in situations where the boundary between art and life is created only by cultural conditions or by the perspective of the interpreter. It is doubtful whether the passer-by would regard it as a fact of art, if it occurs not in the museum environment, but rather in ordinary, everyday conditions. We may use as an illustration the text by Solvita Krese in the attractive guide to the outskirts of Riga for the international art project "Re:public": "The imitation of everyday processes, where the rules for use have been changed, are seen both in the "Riga Fashions" project and the activities of the *Maiz3* group. Infiltration into existing infrastructures (stalls at the district market) or the opening of a second-hand shop invites the consumer to ordinary, everyday communication, which is transformed into an unexpected invitation to participate or make an unaccustomed choice."

This is what my companion Mārtiņš Vanags said about this "everyday art" one autumn afternoon in 2003, when we went to see two of the works in "Re:public" mentioned by Solvita Krese – at the supermarket in Purvciems and the work by Katrīna Neiburga at Āgenskalns Market: "For some reason, the two girls looked just as appropriate next to the new supermarket as the Volga did next to the old Āgenskalns Market. A chance passer-by would have been very surprised to learn that he or she had been witness to facts of art. "Complete baloney," he might think. And this view would be no different from the thoughts of someone with a knowledge of contemporary culture on the facts in the life of the passer-by



[who is present at these works of art]."

At the "2 SHOW" exhibition, the *pureculture* group presents the "fashion" of Riga's senior citizens, i.e. pictures of old people who have kept for many years the attire they have carefully selected and maintained in the Soviet era. It is simply the documentation of a process, again elevated to an "artistic" level. The authentic process itself has taken place when, for example, these old people participated in the shows organised by Simona Veilande and Emils Rode under the title of "Riga Fashions".

The interest shown by this generation of artists in the circulation of "+things" in the social setting is not limited to the creation and documentation of processual works of art. By alienating the seemingly ordinary, as "represented" by some item, they raise it to the level of a paradox or even a symbol.

Dita Pence has identified as stress inducers the ordinary yellow and different-coloured sticky labels, used as reminders of various tasks to be done, while her sister Anta Pence has used one computer monitor for illuminating various perspectives.

One might regard as the most grotesque expression of "+things" in our exhibition, and maybe even within the whole sphere of activity of the third wave, the light box "History" by Mārtiņš Ratniks. The overall image observed in the window of the McDonald's eatery in Riga's Station Square – many small children's toys added to fast food and the bright sign "History" above it all – testifies to the relationship between our own "baloney" and global kitsch. In the interview quoted above, Mārtiņš Ratniks asserted that art's relationship with "baloney" is also important. Kristīne Plūksna has over the years become recognisable by her "cool" studies of some closed environment, rendered with the brightest imagery in her painted "comics". Her painted stories show the appearance of some anonymous person in some anonymous place that is nevertheless recognisable within today's commercial setting (the cinema or office). The anonymous person proceeds in a programmed correct way, but the viewer always has a nagging feeling that he is about to do something "crazy".

Within our joint Latvian-Lithuanian exhibition, Kristīne Plūksna's venture is one of the most contextually coloured. Before accession to the European Union, there is a border between the two countries, but it is not just a physical border: it is also the already-mentioned non-contact between two art

environments. Kristīne Plūksna is again painting the world of objects, but this time it is augmented with "real" things. Hundreds of little toy cars, seemingly journeying back and forth between Latvia and Lithuania, are raised to the level of a communicative symbol.

Of course, in describing all of this, the question unwittingly arises concerning the meaning of all these works of art. What gives rise to meaning outside the limits of the development of professional art, where the characteristics of art in terms of iconography, content and style are provided by the age and tradition? How great is the meaning, for example, of Ernests Kļaviņš' paintings in which his "+things" again represent our own "baloney" raised to the level of a symbol? This is expressed as an arrangement of some recognisable national-style visual signs uprooted from their context (the *kokle* player, girls in national costume), or the grotesque sphere of ideologisation of monuments.

Meaning is in the thinking, for which a corresponding visual or acoustic expression has been found, resonating in a different manner to informational or decorative items.

This is what artist Ernests Kļaviņš said one spring afternoon about his art in a personal conversation with the curator of the Latvian section of "2 SHOW": "I'm not interested in art. I've come to understand that you don't need to do anything superfluous."

#### IV. The lyrical technocrats

Along with major reorganisation at art colleges and at the Latvian Academy of Art, and also owing to the activity of *e-lab*, which permitted student participation, the computer processed image and sound has become the medium most commonly associated with the new art. It is precisely the application of particular technologies that has seemed more significant for the wider audience than the aspect of content, described above.

However, strictly speaking, technology is not decisively important. It is undeniable, nevertheless, that many stylistic possibilities creating appropriate thematic moods – animation, interactivity, manipulation of images and sound, and other possibilities – have appeared in art only along with the latest technology.

Equally, it is hard to deny that TV, particularly adverts, has accustomed the viewer to moving images.



After the successful 1999 exhibition "Fat" of bachelor's works by the VCD, which included, yet again, the F5 group, digital video was regarded as having established itself completely as dominant in the new art. Critic Margarita Zieda, dubbing the new artists "lyrical technocrats", had these words of praise:

"It is clear that young people, regardless of their occupation, will not have a problem with the exhibition. In the first place, this is because the artists speak to them in the visual and acoustic language of today, which is used every day, at every step – in advertising, on the internet, on TV, at various genre parties, and also in the cinema. And after all, these are the visual communications



Ieva Rubeže. "Abrokadabra". 2001  
"Abracadabra". 2001

video, 10 min.

signs of our time, out of which 9 young artists build their message, their story, their sufferable /insufferable reality and virtuality, which rebounds as reality, a network that does not even simulate existence, but rather offers its own."<sup>8</sup>

But to Ieva Auziņa, curator of "Fat", it seemed important to underline the aesthetic autonomy of the new medium:

"It seems to me important to distinguish two different things: video as a medium and video as a method of work. "Fat" became a non-traditional exhibition of video art precisely through the use of the latter approach, where video formed links with digital art, contemporary design, the futuristic style clichés cultivated by computer technologies, contemporary music and, finally, a different lifestyle and perception, which by no means deny tradition, but rather, partially borrowing and using the accumulated cultural qualities, strive for aesthetic autonomy as a competitive and stable

new quality, which is an important characteristic activating the art of the present age."<sup>9</sup>

Several young artists earn, or have earned, their living in the field of advertising – both by creating video clips and internet portals, and simply by working in the sphere of graphic design. (However, it seems that a visit to the north Finnish town of Tornio in 1998, which was a chance to see the enormous range of possibilities offered by digital technology and to participate in electronic art symposia, has left a much greater impression on many of them.)

The stylistic techniques applied in advertising, this so-called "language", are also used in the works of young artists, sometimes even creating images from pre-existing commercial material, but the artists are creating something cardinally different. In the environment saturated with commercial signs, their art cannot but obtain additional meanings outside of art. It can often be seen as counteraction to the "indecentcy of advertising, which monopolises public life"<sup>10</sup>, although the works of art themselves very rarely express such a clear social attitude.

Among the rare exceptions is the individual video work created by F5 member Līga Marcinkeviča outside the frame of the group. Such as the "unpleasant" tripartite video "2 in 1", which she filmed herself, showing close-ups that we usually try to avoid – an old woman with no teeth, a spotty adolescent girl's face and scenes from a slaughterhouse. This harsh realism is augmented with a complete acoustic fiction – fragments from popular TV series in the background.

This work uses stereotypes that are conditional upon the setting, but they may have a two-fold nature. For some, the TV series may be abhorrent, but most enjoy them. But there may also be a liking in the "opposite direction". Without any doubt, there are people who delight in bloodied carcasses and the squeezing of blackheads viewed close-up...

Such ambivalence, heightened through "extreme" scenes, appears not for the first time in Latvian art. Vilnis Zābers in the "Zoom Factor" exhibition (1994) zoomed in close-ups on the monitor of hardcore pornographic scenes filmed by others. Viewers' attitudes towards these were highly polarised.

Production through reproduction is nothing new in contemporary art; the new Latvian art maybe has some special poetic, even lyrical chord, which can be conjured up through new technol-



ogies. The stories and sketches of the young artists derive from the unusual poetry of the electronically reworked image, which is difficult to express by other means.

One of the greatest possibilities of digital technology is in the utilisation of documentary material. This is the possibility of taking a photograph, a fragment of film, a sound recorded somewhere, and then transforming it, creating a fiction coloured with fantasy.

It should be said, moving away from the description of digital video, that there are also new masters participating in our exhibition who use for the creation of their images a much more complicated method than simply the digital reworking of the filmed image.

For example, Kaspars Podnieks takes an entirely different route. He films or photographs something he has carefully staged in advance, generally on his parents' farm at Drusti. He has created works where a red line or a white tree in the landscape is not a string of figures on the screen and in the computer's memory, but rather a reality in nature. Kaspars has come into art with a clear attitude towards virtual reality and its thematisation in the creative projects of recent years: His works are constructed in a strictly conceptual way – seeking out the boundary between reality and fiction, participation and observation, the artificial and the natural.

Krišs Salmanis too has used several different techniques to create his short video clip "lāčplēsis", featured in our exhibition. As seen from experience with exhibitions, the viewer generally relies on the documentary origin, and then submits to the magic of manipulation (imagination).

Imagination and reality merge in an indivisible flow of images in the multimedia work "Have a Nice Night!" by the F5 group (2002), which provides a comment, through technical means, on the "godless technocrats". People were filmed, and so was a nighttime tram journey to the end of the line. In the city, it is only at the end of the tramline that one can see the stars, which otherwise disappear in the overabundance of artificial night-lights. The filmed close-ups of people, gradually replacing one another, show how the pupils of the eyes change in reaction to light.

It was a visual fantasy, almost a horror movie, since a gleam of light caused the pupils – thanks to computer processing – to change much more radically than they do in reality.

Light as a fragile poetic substance has been present

in several digital video projects by young artists. The outstandingly talented Monika Pormale, whom, on account of her long experience of exhibitions, shows and film, I would not want to include among the "young ones", showed in the "Contemporary Utopia" project, by the LCCA, sensually concrete rays of light filmed by herself, the flow of which formed thousands of ethereal abstract drawings. This work was inspired at a distance by American filmmaker and light researcher Jim Davis, whose own film was demonstrated alongside Monika's work.

For her part, Dace Džeriņa has, in the frame of "Contemporary Utopia", shown, in emotionally fragile terms as always, but perfectly "stylishly" in a slow, plastic video a speeded-up diurnal change of light in the windows of a multi-storey block.

Poetic fictions whose exhilarating mystery makes one remember them for a long time, have been created by another artist from the F5 group, Ieva Rubezē. Her video films created outside the F5 group are stories without any beginning or end, they are the movements of images of impressive character and appearance. Ieva's films lie outside the realm of social regularities. Although they use documentary scenes as their basic material, they touch on "another" irrational world.

The "other" reality, usually invisible, but seen by Ieva and brought to us as well, is just beside us – these are circus artists who, in the film "Abracadabra", created by Ieva for "Contemporary Utopia", perform slow-motion gymnastics in front of only a strange audience – snow-covered trees in a forest and... us, the viewers, who see on the screen a once-dreamed dream.

Vibrating between dream and reality is Ieva's film "And others", in which a little boy is able to change into a powerful monster that can compete even with a large dog. The end of the video "And others", where the boy sleeps amid bright flowers – in a "beautiful" setting, which must be constantly filmed and recorded in writing in order to affirm some kind of "values" – has a certain affinity with the work by F5 for the "2 SHOW" exhibition.

Viewing the videos and other works in our exhibition, it becomes clear that we certainly cannot speak of any single strategy employed by the artists.

However, there are related themes, and these lie not simply in the already mentioned world of concrete things and the "indecencies" of marketing. While Santa Oborenko is seeking "Security" in filming house walls, for Dace Džeriņa the world



is *a priori* insecure. This time Dace reveals this by building an artificial wall that unexpectedly trembles every once a while. On another occasion (the SCCA exhibition "Ventspils Transit Terminal", 1999), Dace built on the pavements of Ventspils what might be described as small, soft trampolines that moved or sank slightly when the pedestrian stepped on them. This quite complicated creation might also be regarded as a sensitive example of "lyrical technocracy"...

While we may perceive a basis for such "feminine" conceptualisation in our own art environment, we lack any serious theoretical study of the essence and tasks of feminism. However, even without all the theories, works have been created that attempt to sum up the distinctive young women's perspective in the new art. The best example of such a project is the weeklong combination of processual and other kinds of art by young female artists, promoted by Monika Pormale and Katrīna Neiburga in 2002 under the title "The Sixth Element" at the Riga hotel *Nams 99*.

In this exhibition/event, squeezed into a very short space of time, although the artists were seemingly dealing with "girls' themes", there was a great diversity of works. One could find examples of "everyday art", such as when the *Ma 1z3* group involved teenage girls in various "feminine" activities. We might also regard as "everyday art" the opening performance, where the women artists and curators contributing to the exhibition held a real aerobics session, conceived by artist Kristīne Kursiša, featuring in our project. Perceived entirely differently were the emotionally coloured works – such as "Liberation" by Dace Džeriņa. Here, the faces of three girls seen close-up on video monitors literally screamed out heightened emotion, followed by telling (stereotypical) relaxation...

Some of the younger participants in "2 SHOW" project as well have wandered into the labyrinths of studying relationships, indirectly dominated by emotional self-cognizance. Such are the temperamental and ruthlessly candid videos by Kristīne Kursiša, where the concepts "domination" and "success" are only some of the words used to describe the content. In association with the smouldering feelings incorporated into the works, the formal expression is somewhat reminiscent of a kind of "cold baroque".

On the other hand, the reticent, emotionally restrained, minimalist video installation "Motel" by Miks Mitrēvics – just like the early paintings of

Kristīne Plūksna – deals with the systemic fatality brought about by people themselves, and possible divergences from this course.

Such a range of content within the frame of a single project, which brings together similar stylistic approaches, is nothing unusual in the new art. Even a single group, *F5*, represents a meeting of exceedingly diverse artists. (It must be said that the "Famous Five" are wont to appear as a group of three, five or even six artists. The most noticeable works been produced by Mārtiņš Ratņiks, Ieva Rubeze and Līga Marcinkeviča, working in collaboration with Ervīns Broks and Fēlikss Zīders.)

The works of Mārtiņš Ratņiks are characterised by a rational structure and "media archaeology", along with the involvement of "acoustic space", as well as toying with the graphic and spatial possibilities of the electronic image, which has already come "dangerously" close to equating a work of art with the level of a piece of advertising. The approaches of Ervīns Broks and Fēlikss Zīders might be characterised in similar terms. The heightened sensitivity of Līga Marcinkeviča towards social phenomena, augmented with the poetic passion of Ieva Rubeze for creating fiction, provides a good tandem for the projects' overall success formula.

It must be admitted, though, that in quite rare cases have works been created in this generation that bring together a flight of imagination with harsh documentality, where humour and playfulness is ranged along with analytical conceptualism, and which would give a view of the several "ages" that exist synchronously and parallel in today's Latvia. A rare project of this kind is the joint work by Dita Pence, Ance Pence and Dace Džeriņa entitled "Evening party "The Old Monkey – 100"

On view at the floating gallery *Noass* in 2002 was a multimedia exhibition that gives a slightly ironic but at the same time immensely touching image of some "average" prominent individual – the "Old Monkey" – on the occasion of his birthday. Seen in terms of video and objects was the way that authorities in culture have customarily been feted within the Latvian civic, Latvian Soviet and post-Soviet setting, the small-minded bickering about "people's artists" in between their birthdays and all the ceremonious worldly bustle that surrounds such an event in contemporary traditional expressions.

Here it is worth asking: what "the Old Monkey" would say about the new Latvian art to the curator of the Latvian section of the "2 SHOW" exhibi-



bition on an autumn afternoon in 2003?

Most likely, he would recite a poem that lifts the veil of mystery still clinging around the broad and widely bifurcated mass of post-Soviet art in all of Latvia (not only this generation) and which is hard to perceive for someone from "outside":

"I look you in the face, evening sun,  
How your look glared in the day!  
Now it warmly enters the soul  
And my eyelids are filled with rays.

You gentle, great evening sun,  
You, eye of the world, ask me:  
- What was your course, you swift life?  
But in me it's all shining and silent."

Mirdza Ķempe<sup>11</sup>

## V. Are they marginalia?

All of the above applies, of course, to that circle of young artists who will quite rightly be considered in time as a generation. Of course, they are not all here (for example, there is a hope that former F5 member Renārs Krūmiņš will not have strayed far from art...), but very many talents are also hard to find in one small geographical space.

No mistakenly democratic view of art can possibly describe all the young artists living and working today as the third wave of Latvian new art, just as there cannot be hundreds of major figures in the first and second wave of conceptualism.

Unfortunately, or maybe just as well, there exists a mainstream, which permits development to be viewed in terms of its regularities. These regularities are sifted out at international events. And only these tell of development and contemporary relevance.

Why shouldn't there be many good young painters in Latvia? By all means! But this is a "school", not a generation. The generation is painting within the coordinates of Ernests Kļaviņš, Kristīne Plūksna and Evelīna Deičmane...

Those who don't belong to the "generation" are not left "outside the picture". They have voluntarily joined a different "picture", which has its own exhibitions, systems of galleries, symposia, associations and other goings-on.

Usually remaining "outside the picture" are those whose artistic language, not the quality of their work, diverges from the mainstream.

Some of them (but, of course, not all), feature in our

exhibition. The young journalist Kaspars Goba, who has already participated in the exhibition "The City. Stories about Riga" held by the LCCA with his series of photographs of gypsies, again seemed impossible to exclude, because of his specific socially aesthetic message. Goba's typ-



Anta Pence, Dita Pence, Dace Džeriņa.  
"Radošais vakars "Vecajam Mērkaķim - 100"". 2002  
"Evening party "Old Monkey - 100"". 2002

Galerija "Noass", Rīga  
Gallery Noass, Riga

ically documentary pictures and films tell, at a high level of concreteness and at the same time at a level of generalisation, about one Russian part of today's Latvia, which should be remembered by everyone. Such a project was most appropriate for an exhibition aimed at SHOWING the perspective of the young, creative person.

Another "marginal figure" in our exhibition is photographer Gunda Balode, who studied set design, but has nevertheless decided to stay with photography. She is a marked and very talented "child" of her outstanding teacher, the prominent middle-generation Latvian photographer Andrejs Grants. But Grants' school of photography, while it stands apart from the whirlwind of contemporary art and exhibition practice, is nevertheless a serious "incubator" of the poetic visual perspective.

The initial idea for the exhibition was very closely entwined with the mythology of "+ things" and "- things", along with some other things. This is al-



so reflected in several works by our artists. The overall image of the exhibition, as it has now developed, represents more of a concentration on the third wave in art and life. Significantly, one of the most unusual young masters Ģirts Korps (under the "assumed name" and project name *semema*), when he was invited to participate in this event, initially hesitated. He himself regarded that his activity, collecting and bringing together noise and noise groups in our region (we see that Ģirts is the only one who has a joint project with Lithuanian colleagues), stands him apart from customary exhibition practice. He asked for time to consider the idea. And this is what artist Ģirts Korps said in a personal (telephone) conversation with the curator of the Latvian section of "2 SHOW" one spring afternoon in 2003: "I've decided to take part."

- Pelše, Stella. Citas versijas meklējumos // Studija. 2001. - No. 20. - P. 45.
- <sup>2</sup> The A4 page printed from her computer by Māra Traumane. Among other things, it stated that the exhibition would be held from 18 August to 30 September 2000.
- <sup>3</sup> Bio.codes // Psychogeographic Riga This Week. - Riga: LLMC. - No. 63A. - P. 56.
- <sup>4</sup> Traumane, Māra. open media // Studija. 2000. - No. 2/11. - P. 35.
- <sup>5</sup> Demakova, Helēna. Ojārs Pētersons // Studija. 1999. - No. 6. - P. 20.
- <sup>6</sup> Mattick, Paul. Art in its time. Theories and Practices of Modern aesthetics. - Routledge: London and New York, 2003. - P. 3
- <sup>7</sup> Krese, Solvita. Re:publika, pilsēta // Psychogeographic Riga This Week. - Riga: LLMC. - No. 63A. - P. 54.
- <sup>8</sup> Zieda, Margarita. Tauti muzejā – nemainīgs lielums vai nemanāma kustība? // NRA. - 8 May 1999.
- <sup>9</sup> Auziņa, Ieva. "Tauti" – radošais slengs kontekstā? // Studija. 1999. - No. 8. - P. 116.
- <sup>10</sup> See: Baudrillard, Jean. The Ecstasy of Communication in: The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture (ed. by Hal Foster). - The New Press: New York. - 2002. - P. 149.
- <sup>11</sup> Quoted from the invitation to the exhibition "Creative Party "The Old Monkey is 100"". Opened on 18 April 2002 on the Noass floating gallery. Soviet Latvian People's Poet Mirdza Ķempe wrote the poem in 1956.