

IZSTĀDE "DABA. VIDE. CILVĒKS" UN INSTALĀCIJAS EVOLŪCIJA LATVIJĀ. CILVĒKI, INSTITŪCIJAS, MĀKSLAS DARBI

Helēna Demakova

1984. gada izstāde "Daba. Vide. Cilvēks" ir mitologizēts notikums Latvijas mākslas vēsturē. Tā ir daudzkārt rakstos minēta kā pirmā "brīvā" padomju laika mākslas skate, kurā līdzās vairāku paaudžu tradicionāli veidotajiem mākslas darbiem pirmo reizi ar lielu jaudu manifestējās latviešu instalācija – mākslas veids, kam bija lemts īpaši uzplaukt 80. gadu beigās un 90. gadu pirmajā pusē. Šī izstāde aktuālās mākslas vides centrā ievirzīja tādus māksliniekus kā Andris Breže, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Ivars Mailītis, Indulis Gailāns, Leonards Laganovskis, Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks un Jānis Mitrēvics, bet latviešu mākslā

75

THE EXHIBITION "NATURE. ENVIRONMENT. MAN" AND THE EVOLUTION OF THE INSTALLATION IN LATVIA. PEOPLE, INSTITUTIONS, ARTWORKS

Helēna Demakova

The 1984 exhibition "Nature. Environment. Man" has become a part of the mythology in Latvian art history. It has been described in many articles as the first "free" art show where, alongside the traditionally created artworks of several generations, there was for the first time, a powerful manifestation of the Latvian installation. This genre enjoyed a boom especially at the end of the 1980s and in the first half of the 90s. This exhibition brought many artists into the centre of the current scene, artists such as Andris Breže, Ojārs

70. gados ienākušais Miervaldis Polis un 80. gados sevi pieteikusī Aija Zariņa tā arī vienmēr palikuši aktualitātes viducī. Tomēr uzreiz jāpasaka, ka daži no turpmāko gadu redzamākajiem instalatoriem – Oļegs Tillbergs, Kristaps Ģelzis, Juris Boiko un Sarmīte Māliņa – izstādē "Daba. Vide. Cilvēks" vēl nepiedalījās.

Instalācijai bija lemts kļūt par Rietumu un Ziemeļu laikmetīgās mākslas profesionāļu galveno uzmanības centru visā latviešu mākslā vismaz līdz 90. gadu vidum. Šīs atzinības kulminācija bija Oļega Tillberga 1994. gadā iegūtā Ziemeļvalstu mākslas balva *Ars Fennica*, kuru piešķīra Amsterdamas Pilsētas muzeja (*Stedelijk Museum*) direktors Rūdijs Fukss (*Rudi Fuchs*), viņa līdzdalība Sanpaulu biennālē pēc kuratora Željimira Koščevića (*Želimir Koščević*) izvēles tajā pašā gadā un mākslinieka lielo izstāžu tūre Vācijas un Somijas muzejos; tāpat jāatminas gan Ojāra Pētersona dalība izstādē *RADAR* Somijas pilsētā Kotkā jau 1990. gadā un Sanpaulu biennālē pēc Budapeštas Ludviga muzeja direktores Katalinas Nērai (*Katalin Néray*) uzaicinājuma 1996. gadā, gan Kristapa Ģelža piedalīšanās 1995. gadā izstādē *ARS 95* Helsinkos.

Latviešu instalācija kopš 1984. gada ir nogājusi interesantu evolūcijas ceļu, un tajā noteikti var runāt par noturīgām tradīcijām. 1994. gadā, kad notika pirmā Sorosa Mūsdienu mākslas centra – Rīga izstāde "Zoom faktors"¹, tās katalogā rakstīju par "integrēto instalāciju". Viena no tās īpatnībām jeb stilistikajām šķautnēm bija atsevišķu mākslas darbu apvienojums vienā telpiskā kārtojumā. Šo tēzi labi ilustrē, piemēram, Valta Kleina fotosērija "Mēs gribam – mēs vēlamies", kura kā fotoinstalācija pirmo reizi bija redzama 1992. gadā Rostokas Laikmetīgās mākslas biennālē, vai Ineses un Ivara Mailišu "Cilvēki – kamoli" – vairāku atsevišķu objektu apvienojums, kura lielākais institucionālais triumfs bija galvenā godalga Lozannas tekstilmākslas biennālē 1989. gadā. Tāpat par instalācijām vairākus savus darbus nosaukusi Aija Zariņa – piemēram, apjomīgo apgleznoto telpu Stokholmas *Kulturhuset* 1991. gadā un

Pētersons, Juris Putrāms, Ivars Mailītis, Indulis Gailāns, Leonards Laganovskis, Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks, Jānis Mitrēvics but the likes of Miervaldis Polis and Aija Zariņa who were already active in the 70s and 80s respectively still remain current today. It should be said from the outset that some of the most visible installators of the subsequent years – Oļegs Tillbergs, Kristaps Ģelzis, Juris Boiko and Sarmīte Māliņa – did not participate in this exhibition.

The installation was destined to become the main centre of attention in all Latvian art for Western and Nordic contemporary art professionals at least until the mid-1990s. The culmination of this recognition came with the award of the Nordic arts prize *Ars Fennica* to Oļegs Tillbergs in 1994, presented by Rudi Fuchs, the director of Amsterdam's *Stedelijk* museum. That same year Tillbergs was selected to participate in the Saõ Paulo Biennale by curator Želimir Koščević and his large exhibitions toured the museums of Germany and Finland. We should also remember Ojārs Pētersons' participation in the 1990 *RADAR* exhibition in Kotka, Finland and in the 1996 Saõ Paulo Biennale at the invitation of Katalin Néray, the director of the Ludwig Museum in Budapest. In 1995 Kristaps Ģelzis showed at the *ARS 95* exhibition in Helsinki.

Since 1984 the Latvian installation has followed an interesting path of evolution and we can certainly talk about its lasting traditions. In the catalogue of the 1994 Soros Center for Contemporary Art-Riga exhibition "Zoom Factor"¹, I wrote about the "integrated installation". One of its characteristics or stylistic edges was the union of separate artworks into a single spatial arrangement. A good illustration of this is, for example, Valts Kleins' series of photos "We Want – We Wish", which was first seen as a photoinstallation at the *Ostsee-Biennale 1992 "Das steinerne Licht"* in Rostock. Another instance is the work "People – Balls of Wool" by Inese and Ivars Mailītis. This is a combination of separate objects and its greatest institutional triumph was the main prize at the Lausanne Textile Art Biennial in 1989. Similarly, Aija Zariņa has called

1995. gada papīra darbu kopumu Rovinjas Sv. Toma baznīcā Horvātijā. Arī mākslinieku grupa "Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca" jeb NSRD (Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Aigars Sparāns, Imants Žodžiks u. c.) veidojusi multimedālus aranžējumus, kurus bijis iespējams sadalīt atsevišķās sastāvdaļās.

Jau samērā agri mūsu instalācijā tika integrēts video – divi no pirmajiem iespaidīgajiem darbiem bija Jura Boiko "Sālsputējs" un Oļega Tillberga "Pievienošanās Visumam" izstādē "Latvija. 20. gadsimta kūlenis. 1940.–1990. gads" (1990). Video izmantošanai lieli nopelni bijuši jau 1986. gadā Rīgas Videocentra rosinātajām Kino dienām, kas cita starpā izvērsās par vērienīgu jaunās mākslas notikumu parādi. Videocentra vadība – Māris Gailis un Augusts Sukuts – arī vēlāk izrādījuši lielu ieinteresētību un atbalstu laikmetīgajai mākslai.

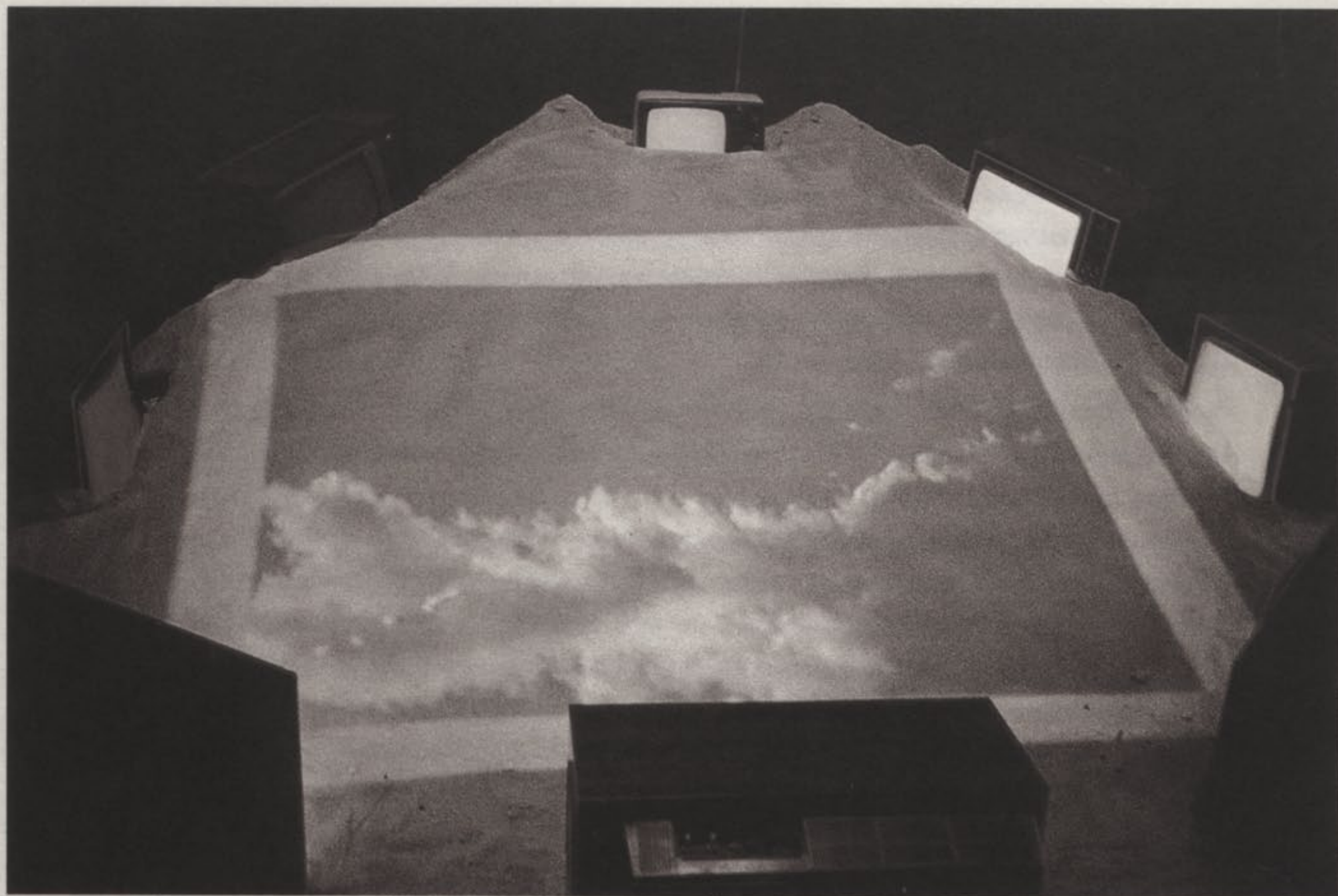
Visi novērojumi liecina, ka instalācija nekur nepazudīs – gluži tāpat kā glezniecība, zīmējums vai foto. Jau vairākus gadus instalāciju māca arī Latvijas Mākslas akadēmijā. Instalācijām ir bijušas dažādas definīcijas. Ievērojamā vācu mākslas teorētiķe Kārīna Tomasa (*Karin Thomas*) skaidro, ka instalācija ir "telpisks vai telpu definējošs māksliniecisks objektu kārtojums, kā arī sienas vai grīdas veidojums"². Toties 1994. gadā iznākušajā grāmatā "Instalāciju māksla" ievadā lasām, ka, "lai autoritatīvi nosauktu kādu materiālu, objektu vai artefaktu kārtojumu par instalāciju, nepieciešams pazīt virkni radniecīgu terminu – novietojums, vieta, vietai piemērots, galerija, publika, vide, telpa, laiks, ilgstamība"³. Bet 2003. gada grāmatā "Jaunās tūkstošgades instalāciju māksla – jutekļu valstība" skaidrots, kādēļ 20. gs. mākslā notikušas tik radikālas pārmaiņas: "Pēdējie 125 gadi ir pieredzējuši dramatiskas cilvēcisko spēju nodošanu mašīnām (...) Mēs atrodamies tādā materiālajā vidē, kurā agrīnie 20. gs. mākslas uzlūkošanas, pārspriešanas un izdzīvošanas modeļi neatbilst kultūras radīšanas un uztveres nosacījumu izpratnei."⁴

Tas, ka jau pirms 1984. gada izstādēs eksponēti telpiski objekti, nenozīmē, ka arī tie iekļaujas

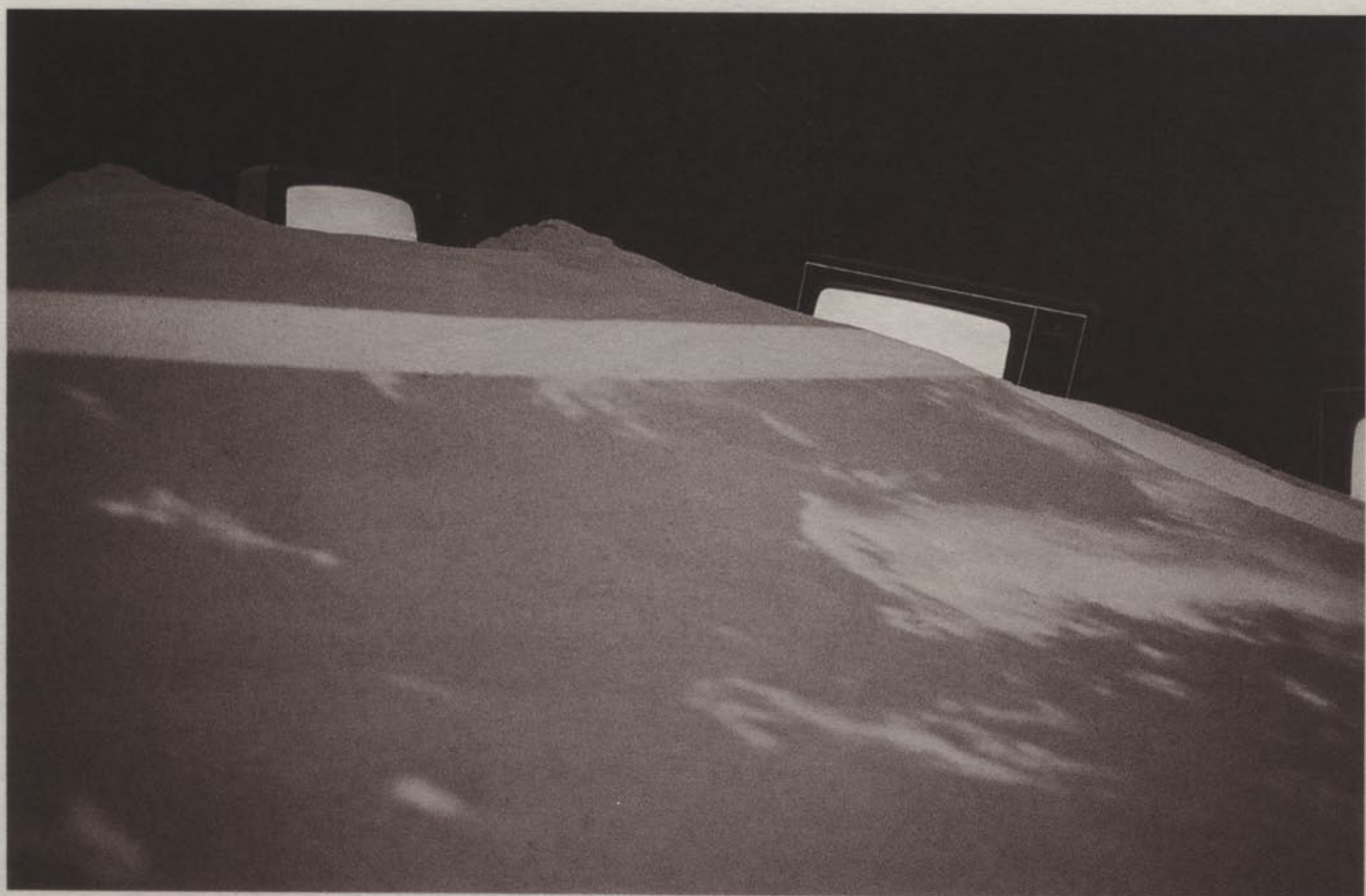
several of her works installations – the large painted space in Stockholm's *Kulturhuset* in 1991 and the 1995 collection of paper works in the St. Thomas Church in Rovinja, Croatia. The NSRD (Workshop for Restoration of Non-Existent Feelings) group of artists (Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Aigars Sparāns, Imants Žodžiks and others) also created multimedia arrangements, which could be separated into their individual components.

Video was integrated into our installations fairly early on; some of the first impressive works were Boiko's "Saltblower" and Tillbergs' "Joining the Universe" for the 1990 exhibition "Latvia – 20th Century Somersault. 1940–1990". The use of video had already gained major success in the 1986 "Cinema Days" organised by the Riga Video Centre. This festival turned into an impressive parade of events of the new art. The management of the Video Centre, Māris Gailis and Augusts Sukuts, were also later to show great interest and support for contemporary arts.

All the indications are that the installation, just like painting, drawing and photography, is not going to disappear; for several years now, installation has also been taught at the Latvian Academy of Art. There have been various definitions of installation. The well-known German art theoretician Karin Thomas explains that the installation can be "a spatial or space defining arrangement of art objects, as well the formation of walls or floors"². On the other hand, the introduction to the 1994 book "Installation Art" tells us that, "to call some disposition of materials, objects or artefacts an installation with any degree of authority presupposes familiarity with a clutch of related terms: location, site, site-specificity, gallery, public, environment, space, time, duration"³. However in the 2003, Jonathan Crary attempts to explain why there were such radical changes in 20th century art: "The last 125 years have seen a dramatic transfer of human capabilities to machines, especially capabilities involving vision, thought and memory which continues unabated today, in terms of tools for information storage, communication and visualisation. We are now in



78 ► Juris Boiko. Sāļspūtējs. Videoinstalācija. Izstāde "Latvija – 20. gadsimta kūlenis. 1940.–1990. gads" izstāžu zālē "Latvija" / Salt Blower. Videoinstallation. Exhibition "Latvia – 20th Century Somersault. 1940–1990" at the exhibition hall "Latvija". 1990





Oļegs Tillbergs. Instalācija personālizstādē "Skaties man acīs". Valsts Mākslas muzeja izstāžu zāle "Arsenāls" / Installation at the solo exhibition "Look Into My Eyes". Exhibition hall "Arsenāls" of the State Museum of Art. 1996



Ojārs Pētersons. Lielā oranžā triumfa arka. Instalācija Rundālē izstādes "Valsts" ietvaros / Big Orange Arch of Triumph. Installation in Rundāle within the exhibition "State". 1994

INESE IVARS MAILĪTES

FROM THE COLLECTION "BALLS OF YARN":
"PEOPLE AS BANNERS", "DOCUMENTS", "NESTS"

The Baltic Sea.
The Baltic nations.
A folk tale telling a story about
a marvellous ball of yarn.

This ball of yarn with knots, threads of
different colours, and various objects
symbolizing events in the flow of time,
contains information about the life of the
people.

In this ball of yarn a human winds up
the threads of pain and hatred, hope

The ball of yarn is a monument to man.

The ball of yarn is a document.

Balls of yarn can be blue and pink, round
and angular, multicolored, joyfull and
sinister, free like birds.

Balls of yarn can be cut and forgotten.

Balls of yarn can be black, burned and
wound thick.

It's quite easy to prepare a ball of yarn: take
a man or two and wind around them
whatever you please.

Group show "RIGA - LETTISHE
AVANTGARDE", West Germany
14th international biennial of tapestry
Lausanne, Switzerland.

"NEEDERLANDS TEXTILMUSEUM",
Tilburg.

Group show in Denmark, USSR, Latvia.

Inese & Ivars Mailites

Born 1959, 1956 in Latvia.

Graduated the Latvian Academy of Arts in
Riga.

Painting, murals, supergraphic, cinema art
direction, installations, performance.

Projekts

Pavillon of the USSR at EXPO '92 Sevilla
universal - Spain

Comission - project co - authors

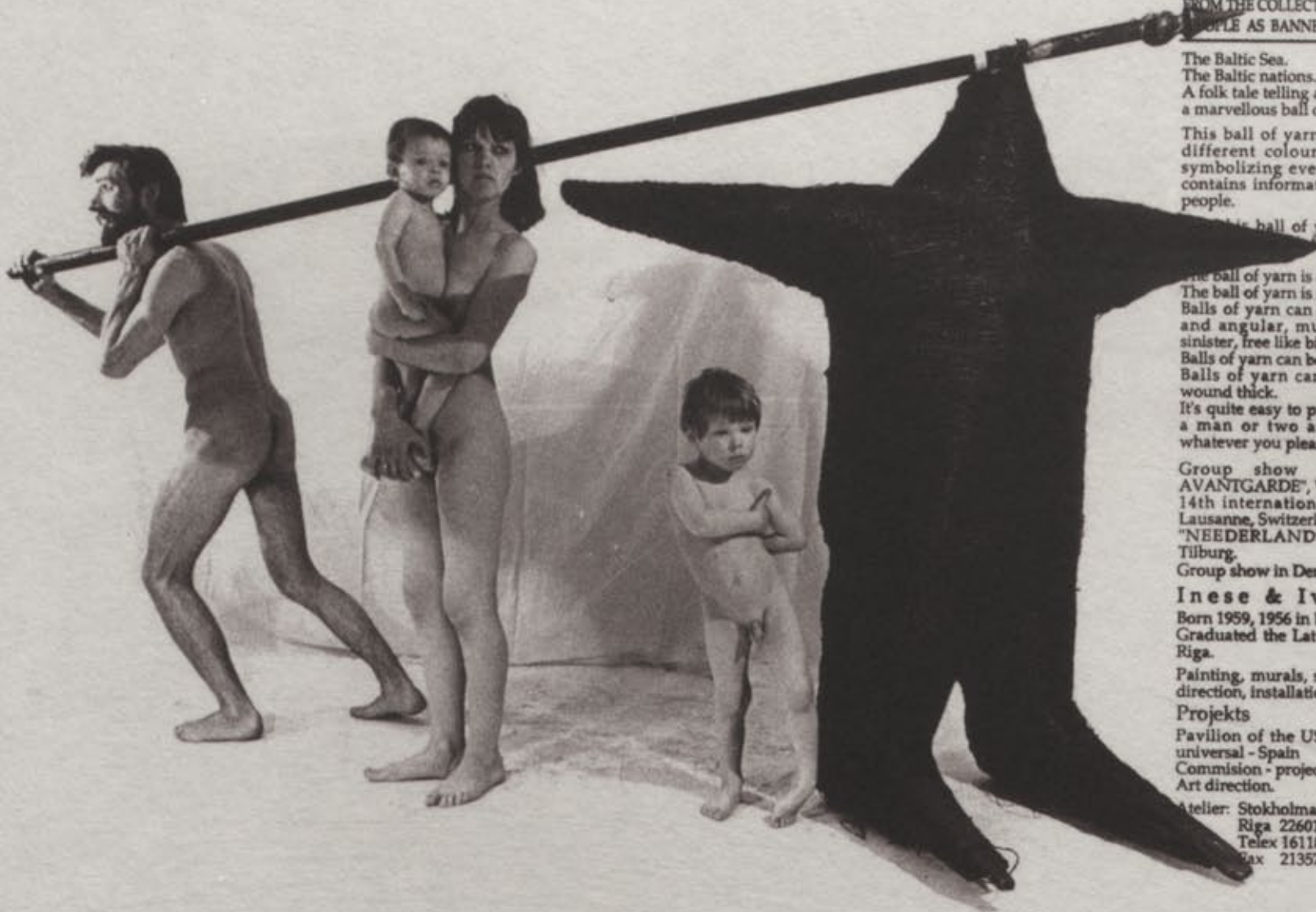
Art direction.

Atelier: Stokholmas str. 59

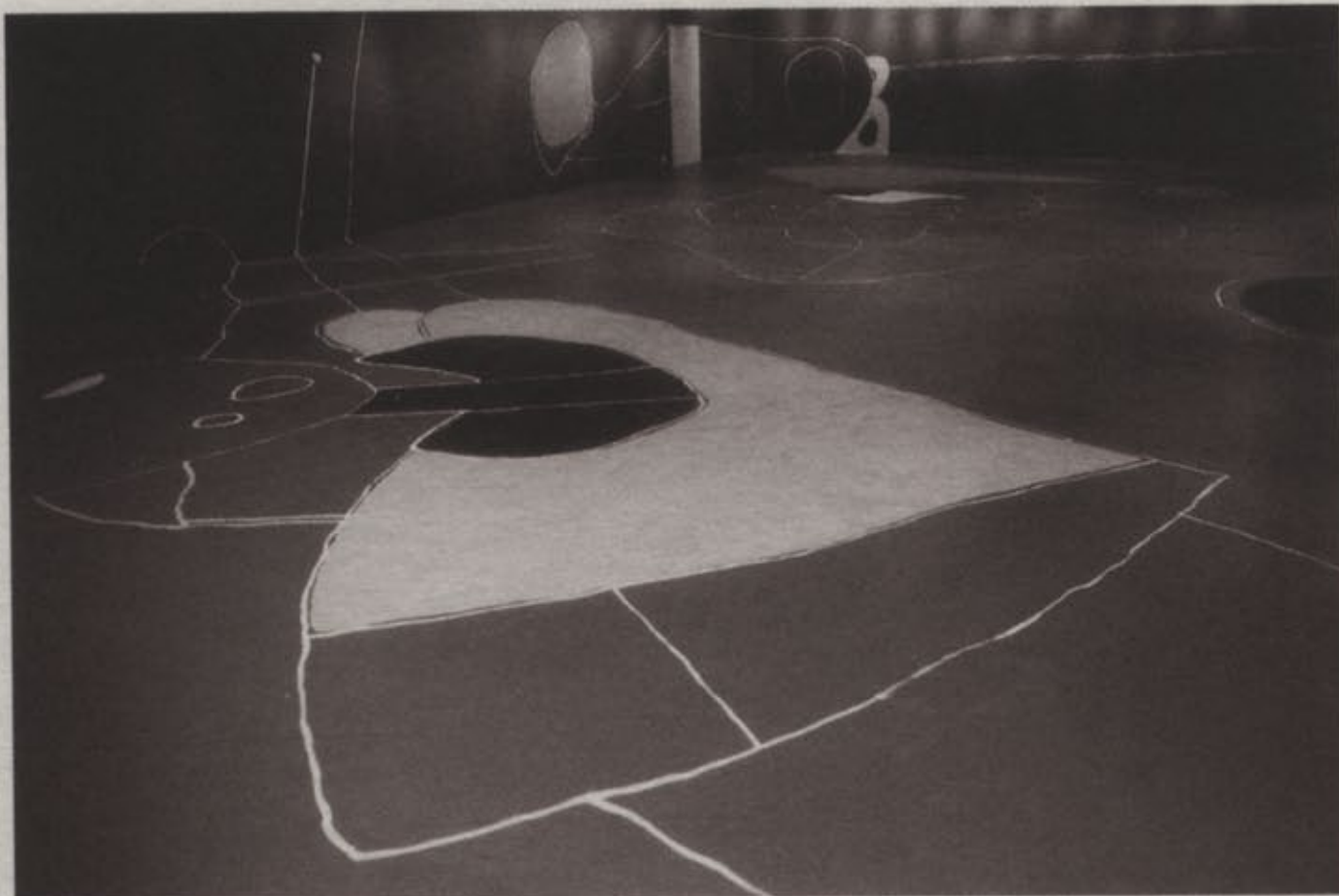
Riga 226014, LATVIA

Telex 161186 FORUM

FAX 213578



Inese Mailīte, Ivars Mailītis. Cilvēki – Kamoli. Instalācija / People – Balls of Wool. Installation. 1989



Aija Zariņa. Zilā istaba. Izstāde "Pieci no Rīgas. Latviešu avangards". Stokholmas Kulturhuset /
The Blue Room. Exhibition "Five from Riga. Latvian Avantgarde". Kulturhuset, Stockholm. 1991

latviešu instalācijas tradīcijā. Nemaz nerunājot par to, ka pat Rietumos (kur nu vēl Latvijā!) 70. gados vārds "instalācija" nebija īpaši iesakņojies, jāatzīst, ka latviešu 70. gadu ārēji dekoratīvie telpiskie darbi, risinādami autoriem būtiskus mākslinieciskus jautājumus, tomēr bija atrauti no aktuālās starptautiskās mākslas vides tendencēm. Savukārt tas mākslinieku loks, kurš savu instalāciju jaudu attīstīja pēc 1984. gada, iedvesmu nesmēlās iepriekšējā latviešu telpisko objektu mākslā. Nevar runāt ne par kādu kontinuitāti, piemēram, starp dizaineru un vides mākslinieku Valdi Celmu un izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" telpiskā objekta "Brauciens zaļumos" autoru Andri Breži.

Mūsu pirmos instalatorus, kas vienlaicīgi bija arī grafiķi un gleznotāji, bet pēc padomju Mākslinieku savienības dalījuma sekcijās skaitījās plakātisti, interesēja Rietumu konceptuālisti un latviešu mākslinieki, kuru darbos bija sajūtama sasaiste ar konceptuālo jauninājumu garu. Paraugi 70. gadu nogalē un 80. gadu sākumā viņiem bija Henrihs Vorkals, Ilmārs Blumbergs, Rūsiņš Rozīte, Jānis Borgs, Georgs Smelters, Georgs Šenbergas, Juris Dimiters, Miervaldis Polis, Līga Purmale, Maija Tabaka.⁵

No šodienas viedokļa izstāde "Daba. Vide. Cilvēks" ir profesionāls kuriozs. Tagadējā laikmetīgās mākslas izstāžu praksē tā uzlūkojama kā savdabīga Mākslinieku savienības Rudens skate, vien neparastāka ar to, ka tajā iespaidīgi parādījās kaut kas acīmredzami jauns. Kopumā atminos, ka tā šķita ārkārtīgi liela un sadrumstalota izstāde, kurā varēja pabrīnīties par dažiem agrāk neiedomājamiem, latviskā izpratnē "negaumīgiem" darbiem.

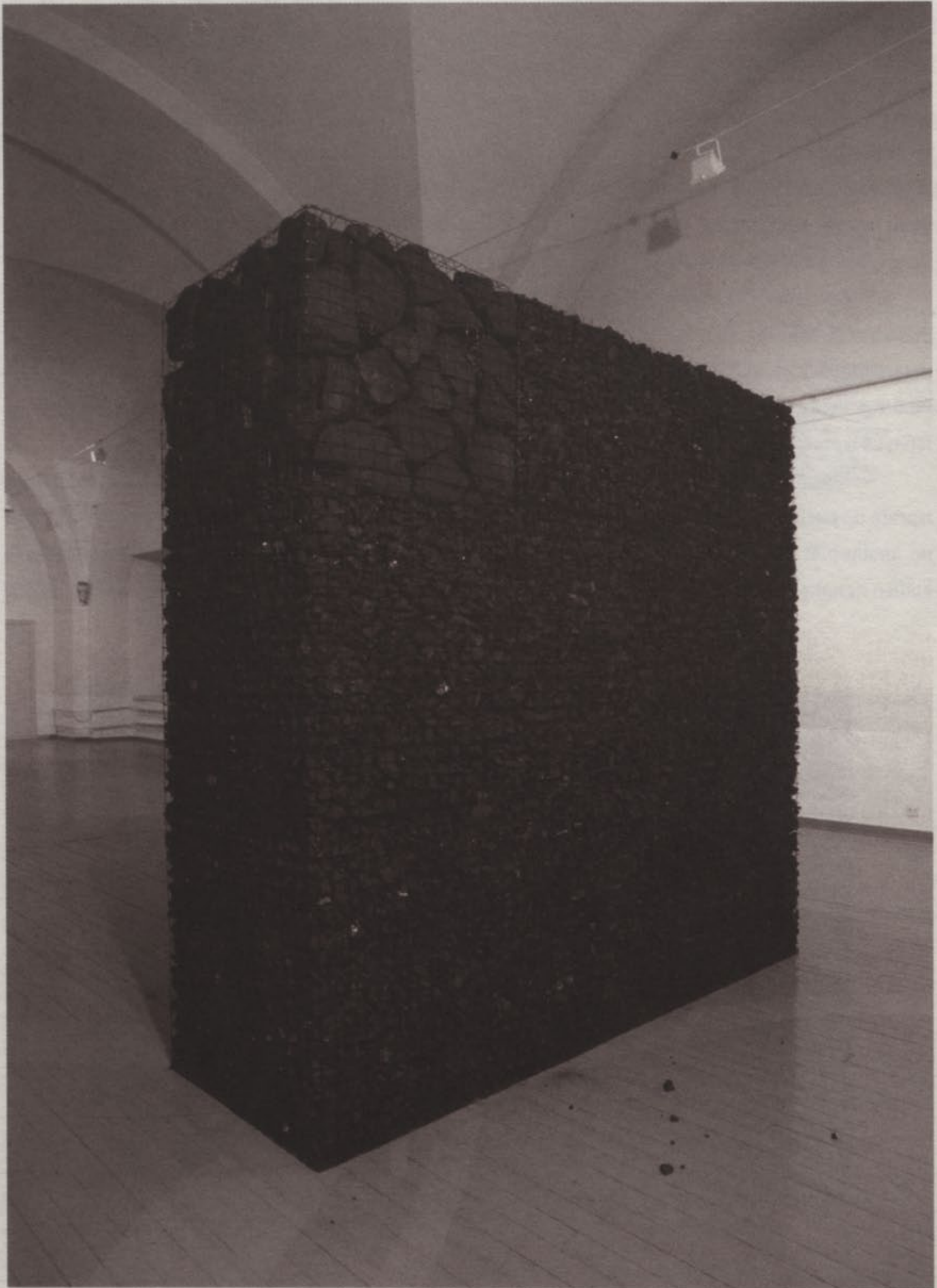
No šodienas viedokļa ir interesanti vilkt paralēles ar tagadējo kuratora "institūtu". Ikvienam, kurš izprata un pazina padomju kultūras un mākslas politiku, top skaidrs, ka mākslas darbus vajadzēja atrādīt un apstiprināt Mākslinieku savienībā; turpat notika visādas apspriešanas. Bet vai nopietnās izstādēs šodien nenotiek tas pats? Tolaik bija čekas un cekas kuratori – viņus tā arī sauca, un tagad man ironiski

a material environment where earlier 20th century models of spectatorship, contemplation and experience are inadequate for understanding the conditions of cultural creation and reception"⁴.

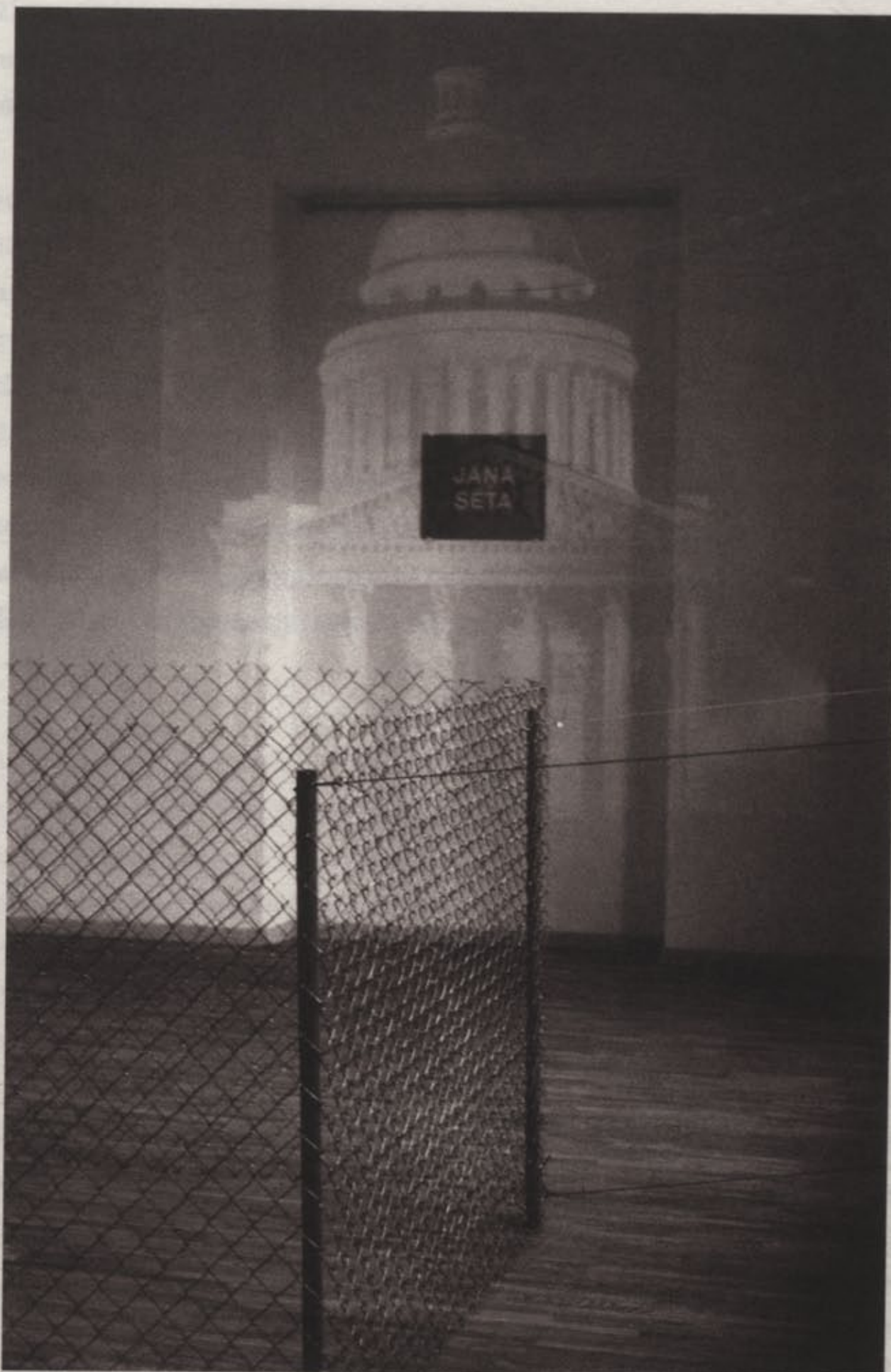
However, the fact that spatial objects were present in exhibitions prior to 1984 does not mean that they too belong to the Latvian tradition of installation. Even in the West, let alone in Latvia, installations as a term had not taken root in the 1970s. In Latvia, although the externally decorative spatial works of the 70s may also have solved artists' essential questions about art itself, they were nevertheless detached from the current trends in international art. And in turn, those artists who developed their installation capacity after 1984 did not draw from the experience of earlier spatial object art in Latvia. There is no question of there being some kind of continuity between, for example, the designer and environmental artist Valdis Celms and Andris Breže, author of the spatial object, "Trip into the Greenery" for the "Nature. Environment. Man" exhibition.

The first installators were at the same time graphic artists and painters, but according to the sectoral divisions of the Soviet Artists' Union they were classed as poster artists. They were interested in the conceptualists in the West and in those Latvian artists whose works displayed a connection to the spirit of conceptual innovations. At the end of the 70s and in the early 80s these were Henrihs Vorkals, Ilmārs Blumbergs, Rūsiņš Rozīte, Jānis Borgs, Georgs Smelters, Georgs Šenbergas, Juris Dimiters, Miervaldis Polis, Līga Purmale and Maija Tabaka.⁵

From today's point of view, "Nature. Environment. Man" is a professional curiosity. In current contemporary art exhibition practice it can be regarded as a peculiar Artists' Union "Autumn" show, unusual only because it was impressive with something obviously new. On the whole I remember it being an exceptionally large and fragmented exhibition where one could wonder at some of the previously unimaginable and in Latvian terms "tasteless" works.



Andris Breže. Melnais kvadrāts. Instalācija. Valsts Mākslas muzeja izstāžu zāle "Arsenāls" / Black Square. Installation. Exhibition hall "Arsenāls" of the State Museum of Art. 1997



Kristaps Ģelzis. *Borg Gārd*. Instalācija. Personālizstāde izstāžu namā "Jāņa sēta" Rīgā / *Borg Gård*. Installation. Solo exhibition at the exhibition house "Jāņa sēta" in Riga. 1992

nākas savu profesiju salīdzināt ar viņējo. Arī tagad kuratori apspriežas ar māksliniekiem un mākslinieki pirms izstādes tiem atrāda savu darbu uzmetumus. Tomēr atšķirība starp tagadni un 1984. gadu ir fundamentāla. Mūsdienu kurators – mākslinieciskais vadītājs – var būt peļams tādēļ, ka nekad neizpatiks vairākumam. Tolaik ideoloģiskais “kurators” bija varas pārstāvis vispārējā represīvajā sistēmā.

Tomēr jau 1984. gadā sākotnējā rīcības iespēja bija pietiekami liela. Tā kā pieteikties varēja ikviens mākslinieks, no jaunajiem konceptuālistiem piedalījās tie, kuriem tā jau bija iekšēji nobriedusi nepieciešamība – vienkārši agrāk nebija iespējams izstādīt šādus darbus.

Lai saprastu to gaisotni, kura apspieda radošā gara ārēji saredzamo izpausmi, jāatminas, ka izstādi priekšlaicīgi slēdza. Andris Breže 2004. gada sākuma sarunā atcerējās pēc tās slēgšanas notikušo apspriešanu. Kas tik tur nebija ieradies! Bija arī Komunistiskās partijas Centrālās komitejas pārstāvji, kuri taujāja: “Kas tas viss ir?”

Andris Breže stāstīja, ka tad, kad daudzi jau bija izrunājušies, kājās piecēlies mūsu glezniecības patriarhs Jānis Pauļuks. Degošām acīm un izspūrušiem matiem viņš saucis: “Bet vai jūs putnam prasāt, kādēļ viņš lido?” (Klausoties par šo epizodi, man pēkšņi ienāca prātā senā lieliskā Baņutas Ancānes litogrāfija, kurā viņa attēlojusi Jāni Pauļuku ar putniņu uz galvas...)

1989. gadā lūdzu mākslinieku Ojāru Pētersonu, kurš izstādē “Daba. Vide. Cilvēks” piedalījās ar instalāciju “Koku stādītājs”, uzrakstīt par to savus iespaidus. Lūk, fragments no viņa apraksta: “Atceros, liekas bija jau pēdējā nakts pirms izstādes atklāšanas, visi darbi jau gandrīz gatavi, viss spīd un laistās. Atnāca Marta Krasta, nupat kā atbraukusi no Rietumberlīnes, no “īstajām” ārzemēm, apskatījās visu un teica: “*Knau hart!*” Izrādījās, ka tur tā sakot, kad kaut kas atstājot efektīgu iespaidu. Vispār man kopiespāids arī likās samērā *knau hart*. Nākamā dienā jau sākās viss tas, bez kā tolaik lāga nenotika

Today we can see interesting parallels with the current “institute” of curators. It is clear to anyone who knew and understood Soviet culture and art policy that artworks had to be submitted to and be passed by the Artists’ Union, and that all the discussions took place there. But isn’t it the same situation with serious exhibitions today? In those days there were the KGB and the Communist Party Central Committee curators and that is how they were known. I now find it ironic to compare my profession with theirs. Today too, curators confer with artists and artists show them their working sketches before an exhibition. However, there are fundamental differences between now and 1984. Today’s curators—artistic directors may be castigated because they will never please the majority. The ideological “curator” of the old days represented the ruling powers in a generally repressive system.

By 1984 there was sufficient room to manoeuvre. Those of the budding installators who were “ready” took part. Because any artist could apply, the ones to participate were those new conceptualists whose inner needs had matured; previously it had been simply impossible to exhibit this kind of work.

In order to understand the atmosphere that suppressed the externally visible expression of the creative spirit, we should remember that this exhibition was prematurely closed. In a recent conversation at the beginning of 2004, Andris Breže recalled that there was a discussion after the exhibition had been closed and the list of those attending was remarkable. Also present were representatives of Communist Party Central Committee who wondered what it was all about.

Breže also remembers from the post-closure discussion that once many of those present had had their say, Jānis Pauļuks, the patriarch of our painting, took the floor. With eyes aflame and dishevelled hair he asked: “But do you ask a bird why it flies?” (When Breže told me this I remembered an old lithograph by Baņuta Ancāne depicting Pauļuks with a bird on his head...)

neviens izstāde. Staigāja visādi cilvēki, skatījās. Krollis lēnām bīdīja no darba pie darba CK pārstāvi biedru Sviķi, skaidroja viņam darbu pareizo saturu, arī mēs, klātesošie mākslinieki, centāmies uztrenēt gludu un noapaļojošu runu. Es parasti esmu tādās reizēs noguris un kašķīgs. Cīnījies ar elektriķiem. Tad man lika saprast, ka vajagot novākt to manu sarkano vīru, jo, lūk, it kā cien. māksliniece Valnere jūtot diskomfortu savām gleznām. Es gan pieļauju, ka viņai nekas par to nebija zināms. Visa gaisotne bija tāda, ka man likās, ka tiešām kopējās lietas labā jāpiekāpjas. (Šodien nevaru sev šitādu vājumu piedot.) Ieradās arī skatītāji no Maskavas. Izstādi slēdza pēc dažām dienām. Vispār riktīgs cirks!"

Tajā pašā 1989. gadā kādā personīgā sarunā par izstādi mākslinieks Laimonis Šēnbergs man teica: "Pirms tam jau neviens nesaprata, kas īsti notiek, tādēļ arī neuztraucās."

Ir vērts atcerēties, ka slēgto robežu apstākļos nebūt ne visas institūcijas bija vienlīdz reakcionāras. Toreizējā Mākslas akadēmija un Kultūras ministrija pārstāvēja konservatīvāko, stīvāko, pat naidīgo spārnu. Mākslinieku savienība ar Džemmu Skulmi priekšgalā izstaroja lielāku apgaismību. Galu galā "Daba. Vide. Cilvēks" bija Džemmas pāragri mirušā vīra mākslinieka Ojāra Ābola iecere. Bet bez Džemmas Skulmes šī izstāde diez vai būtu notikusi. Tāpat jāatminas, ka Latvijas PSR Mākslinieku savienības Komunistiskās partijas pirmorganizāciju tolaik vadīja mākslas zinātniece Ramona Umblija, kura jau bija uzrakstījusi daudzus progresīvus rakstus par tālaika konceptuālistiem – vispirms par Miervaldi Poli.

No šodienas viedokļa viegli kritizēt tālaika ļaudis. Lūk, Pēteris Bankovskis raksta, ka "ārēji nereti pat bohēmiski brīvdomīgie, bet būtībā tipiski konformistiskie LPSR Mākslinieku savienības vadošie darbinieki izstādi paklausīgi slēdz priekšlaicīgi"⁶. Interesanti, kā vispār varēja kaut ko neslēgt toreizējā baiļu atmosfērā, it sevišķi, ja rīkojums nāca no Maskavas? 1984. gadā pat vēl nebija sācies tas PSRS sabrukuma sākuma process, kuru vēsturē pazīst kā pārbūves (*prestroikas*) un atklātības (*glasnostj*) laiku.

In 1989 I asked Ojārs Pētersons to write down his impressions of the exhibition in which he had participated with his installation "The Tree Planter". Here is a fragment: "I remember it was the night before the exhibition opening and all the works were almost ready, everything was spick and span. Along came Marta Krasta, recently returned from West Berlin, the "real" abroad, she looked at everything and said: "*knau hart!*" Apparently the thing to say there on seeing something really impressive. Generally speaking, my overall impression was also quite *knau hart*. Things started the next day, things that no exhibition of the time could avoid. All sorts of people came and looked. Krollis slowly steered comrade Sviķis of the Central Committee from work to work explaining the correct content of each. And we too, the artists present, tried to hone our smooth and rounded speeches. On those occasions I'm usually tired and irritable. I'd been having problems with the electricians. Then I was given to understand that I should remove my red man, apparently because its proximity to her paintings was causing the honourable artist Valnere discomfort. I assume, however, that she knew nothing of this. The whole atmosphere was such that I felt it really was necessary to concede for the common good. (Today I cannot forgive myself this moment of weakness.) Observers from Moscow had also arrived. The exhibition was closed after a couple of days. A real circus!"

In a conversation about the exhibition that same year (1989), the artist Laimonis Šēnbergs told me: "Before that no one understood what was really happening and so they didn't worry."

It is worth remembering that even under the conditions of closed borders, not all institutions were equally reactionary. In those days the Academy of Art and the Ministry of Culture represented the most conservative, rigid and even hostile wing. The Artists' Union with Džemma Skulme at the fore radiated the greatest enlightenment. After all, "Nature. Environment. Man" had been envisaged by Skulme's prematurely late husband, the artist Ojārs Ābols. But without Skulme, it is doubtful whether this exhibition would have

Es tomēr dodu priekšroku diferencētam skatījumam uz tālaika notikumiem un personībām, un Mākslinieku savienībā attieksme pret jaunajām mākslām katrā ziņā bija brīvdomīgāka. Atminos divus ar Džemmu Skulmi saistītus notikumus.

Jau lielākā brīvības gaisotnē, tomēr modrā padomju milicijas uzraudzībā 1988. gadā bijušajā Japānas vēstniecības garāžā notika kādreizējā izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" dalībnieka Hardija Lediņa 24 stundas garā performance. Kad vēlu vakarā tur ieradās likuma sargi un krievu valodā taujāja pēc "nekārtību" iemesliem, Hardijs Lediņš uzrādīja viņiem Džemmas Skulmes parakstītu vēstuli, ka viņa neiebilst pret šāda pasākuma rīkošanu. Atkal – 2004. gadā šķistu komiski uzrādīt policijai tagadējā Mākslinieku savienības priekšsēdētāja Egila Rozenberga parakstītu apliecinājumu, ka viņam nav iebildumu pret kādu mākslas pasākumu attālā garāžā. Taču tolaik pietika ar vienu "papīru".

Otrs notikums saistās jau ar 1990. gadu jeb precīzāk – 1989. gada nogali, kas bija izstādes "Latvija. 20. gadsimta kūlenis. 1940.–1990. gads" tapšanas laiks. Tā bija pirmā izstāde Latvijā, kurā bija redzami tikai jaunie telpiskie kārtojumi – instalācijas. Likās, ka pēc labiem panākumiem Rietumvācijā, kur 1988. un 1989. gadā notika Rietumberlīnes Jaunās tēlotājas mākslas apvienības (NGbK) rīkotā izstāde "Rīga – latviešu avangards", būtu pienācis laiks kaut ko lielu, iespaidīgu un laikmetīgu noorganizēt arī pie mums. Tas bija pirmais projekts (tolaik gan vēl nelietoja šo vārdu), kuram pieslēdzos organizatoriski.

Arī 1990. gadā vajadzēja saņemt Mākslinieku savienības valdes atļauja rīkot izstādi, kaut arī telpas – 1400 m² lielo izstāžu zāli "Latvija" tagadējā viesnīcā *Reval Hotel Latvija* – pārvaldīja Latvijas Mākslas muzeju apvienība. Gaisotne Mākslinieku savienībā bija ļoti saspringta. Neatceros visus valdes locekļus, kuri bija "pret", atmiņā palikusi vien gleznotāja Jura Jurjāna ļoti negatīvā nostāja. Bez jebkādiem racionāliem argumentiem viss sliecās uz to, ka izstādei nebūs notikt. Noklausījusies visus izteikumus,

happened. We should also remember that art historian Ramona Umblija had already written many articles, progressive for the time, about the conceptualists of the day, first of all about Miervaldis Polis. At the time she was the Communist Party secretary of the primary organisation within the Artists' Union of the Latvian Soviet Socialist Republic.

From today's point of view it is easy to criticise the people of that time. For example, Pēteris Bankovkis wrote: "The outwardly free-thinking, often even bohemian but essentially typically conformist leadership of the LSSR Artists' Union obediently closed the exhibition prematurely⁶". In that climate of fear, how could anything not be closed, especially if the order came from Moscow? In 1984, the disintegration process of the USSR that came to be known as *perestroika* and *glasnost* had not yet begun.

Personally, I judge the events and personalities of the time on their merits and the attitude of the Artists' Union towards the new art was more liberal. I remember two incidents that involved Džemma Skulme.

Although the atmosphere of 1988 was more liberal, Hardijs Lediņš (one of the installators in "Nature. Environment. Man") nevertheless had to organise his 24 hour performance in the garage of the former Japanese embassy under the watchful eyes of the Soviet militia. Late in the evening, when the guardians of the law had arrived and asked in Russian what the "disturbance" was about, Lediņš showed them a letter signed by Džemma Skulme confirming she had no objection to the event. Again, from today's point of view, it would be comical if in 2004, a note were to be shown to the police signed by the current chairman of the Artists' Union Egils Rozenbergs and confirming he had no objection to an art event in some garage. But in those days a "paper" was all that one needed.

The second incident was in 1990 or to be precise, at the end of 1989. This was when the exhibition "Latvia – 20th Century Somersault. 1940–1990" was being put together. This was the first exhibition in Latvia

Džemma Skulme teica savu vārdu. Tas īstenībā bija viens ļoti stingri uzdots jautājums: "Kādēļ lai Helēnai nenotiktu šī izstāde?" Viss. Klusums. Un atļauja.

"Džemmas faktors" latviešu laikmetīgās mākslas izaugsmē bijis ļoti būtisks. Palūkojoties atpakaļ, cik lieli bija viņas nopelni, kad 1991. gadā Rīgā notika Rietumberlīnes atbildes izstāde "Interferences", gribas Džemmu nodēvēt gluži vai par latviešu laikmetīgās mākslas krustmāti. 90. gadu sākumā (arī) viņas pozitīvā attieksme latviešiem palīdzēja iegūt lielāku mākslas jaudu nekā kolēģiem kaimiņvalstīs. Arī toreizējais kultūras ministrs Raimonds Pauls, privātās sarunās gan allaž paķerdams uz zoba jaunās mākslas tendences, atšķirībā no vairākiem turpmākajiem kultūras ministriem publiski par tām nekad neizteicās negatīvi. Diemžēl vēlāk vērienīgāka mākslas procesa attīstību kavēja institucionālā mazspēja un izstāžu telpu trūkums.

Nākamajā gadā pēc izstādes "Daba. Vide. Cilvēks" slēgšanas sākās tas, ko Rietumi un Austrumi cildināja kā Mihaila Gorbačova pārbūvi. Tomēr režīms sabruka ne jau tādēļ, ka kaut kādi "gaišie spēki" to būtu brucinājuši no augšas. Citējot vēstures profesoru Aivaru Strangu, jāteic, ka "padomju režīms sabruka tāpēc, ka tas bija *drjahlij*. (...) Padomju režīms sabruka citādāk – no tā, ka vismaz pēdējos 30 gadus, kopš Brežņeva noteikti, tas bija iekšēji korumpēts, dekadentisks, liekulīgs. (...) brežņevisms bija pagrimis, nodzēries, korumpējies, sazadzies režīms, bet vairs ne īsti totalitārs."⁷

Turpmākie gadi pēc 1984. gada mūsu instalatoriem bija radošu iespēju pārpilni, kaut arī ik pa brīdim nācās rēķināties ar cenzūras iejaukšanos. 1985. gadā Georga Šķiltera memoriālajā muzejā tā arī neatklātu slēdza Andra Brežes, Ojāra Pētersona un Jura Putrāma izstādi, kurā arī bija redzami vairāki telpiski kārtojumi. Tomēr process bija sācies un šos māksliniekus nekas vairs nevarēja apturēt.

Jau 1984. gadā jaunatnes žurnālā "Liesma" par mākslas un telpas attiecībām izteicās četri no

to show only new spatial arrangements – installations. It seemed that after the successes in West Germany of the "Riga – Latvian Avant-garde" exhibition organised by the *Neue Gesellschaft für bildende Kunst*, that the time had come to stage something large, impressive and contemporary here too. And this was the first project (although the term wasn't used then) I was involved in on an organisational level.

In 1990 too, permission was required from the board of the Artists' Union to arrange the exhibition, although the 1400 m² Exhibition Hall "Latvija" (part of the present *Reval Hotel Latvija*) was managed by the Latvian Museums' Association. I recall that the air was very tense in the Artists' Union. I don't remember all the board members who opposed the exhibition, but I do remember the extremely negative position adopted by painter Juris Jurjāns. Without any rational arguments, all were minded that the exhibition should not take place. Having heard all the objections, Džemma Skulme had her word. It was actually a single question put very forcefully: "Why shouldn't Helēna have the exhibition?" That was all. Silence. And permission was given.

The "Džemma factor" played a major role in the development of Latvian contemporary art. Looking back, Džemma Skulme has much to her credit, and if we remember that in 1991 West Berlin organised a return exhibition "Interferences" in Riga, we could almost call her the Godmother of Latvian contemporary art. In the early 90s her positive attitude (too) gave art more capacity in Latvia than was the case in neighbouring countries. Although in private conversation, the then Minister of Culture Raimonds Pauls would always joke about the new tendencies in art, unlike several of his successors, he never spoke negatively in public. Later, unfortunately, the development of the art process on a greater scale was handicapped by institutional weakness and the lack of exhibition space.

A year after the closure of "Nature. Environment. Man" changes, that the West and the East extolled as Gorbachov's reconstruction, started. However, the regime did not collapse because some "forces for good"

jaunajiem – Ivars Mailītis, Andris Breže, Ojārs Pētersons un Juris Putrāms. Liela nozīme bija 1987. gadā nodibinātajam žurnālam "Avots", kura pirmajā gadā vākus noformēja Andris Breže, bet mākslinieciskā redaktore bija Sarmīte Māliņa. Par jauno mākslu "Avots" rakstīja regulāri, gluži tāpat kā "Literatūra un Māksla", kur 80. gadu otrajā pusē sāka strādāt Pēteris Bankovskis. Līdz ar laikraksta "Diena" nodibināšanu 1990. gadā parādījās vēl viena publiska tribīne laikmetīgās mākslas norišu atspoguļošanai.

Turpmāk tieši instalatoriem izstādes un mākslas notikumi virknējās ar tādu jaudu, kāda tagad, 21. gadsimta sākumā, vairs nav pieredzēta. Nāca arī piedāvājumi no ārzemēm, it īpaši no Vācijas un Ziemeļvalstu nekomerciālajām mākslas institūcijām. Viens no ļoti pozitīvajiem faktoriem ir bijis 1987. gadā vācu politiķa Bjerna Engholma (*Björn Engholm*) iedibinātais *Ars Baltica* projekts, kura ietvaros apkārt Baltija jūrai notikuši daudzi vērienīgi laikmetīgās mākslas pasākumi.

Taču svarīgi atminēties, ka ne jau kāds kurators, mākslas institūcija vai finansējuma piešķirums izraisīja vērienīgu mākslas darbu tapšanu. 90. gadu vidū Oļegs Tillbergs intervijā pateiks, ka viņi ir izauguši uz lētiem sociālisma materiāliem, ka viņiem tie mērogi vēl ir lieli.⁸ Un tomēr tagadējās kapitālistiskās attiecības vai institucionālā mazspēja nav mākslinieku jaudas sarukuma vienīgie noteicošie cēloņi. Nedrīkst aizmirst arī to milzīgo entuziasmu, kas nāca līdz ar pakāpenisku robežu atvēršanos un cenzūras izzušanu 80. gadu otrajā pusē. Viņiem, tiem pirmajiem "brīvajiem", bija pilnīgi cita pasaules uztvere. Pirmie panākumi gluži vai spārnoja, un tas noskaņojums turējās ilgi.

Procesa bēdīgākais posms bija visu instalāciju pakāpeniskā bojāeja. Latvijā nebija neviena centra, kas tās vēlētos saglabāt. 1993. gadā dibinātais Sorosa Mūsdienu mākslas centrs bija izstāžu producentis, nevis mākslas darbu glabātājs. Uz tā bāzes dibinātais Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs vairākkārt ir rosinājis profesionālas un publiskas diskusijas par Modernās mākslas muzeja nepieciešamību, taču

had crumbled it from the top down. To quote professor of history Aivars Stranga, "the Soviet regime collapsed because it was decrepit. [...] The Soviet regime collapsed differently, from the fact that for at least the last 30 years, certainly since Brezhnev, it was internally corrupt, decadent, and hypocritical. [...] Brezhnev's was a degenerate, drink ridden, corrupt and thieving regime, but no longer really totalitarian"⁷.

For our installators, the years after 1984 were full of creative possibilities although from time to time, they would have to reckon with interference by the censorship. This was the case in 1985 when an exhibition featuring several spatial arrangements by Andris Breže, Ojārs Pētersons and Juris Putrāms in the Šķilters Museum was closed before it opened. Nevertheless, the process had begun and nothing now could stop these artists.

Four of these artists – Ivars Mailītis, Andris Breže, Ojārs Pētersons and Juris Putrāms – had already voiced their opinions on the relationships between art and space back in 1984 in the youth magazine *Liesma* (Flame). A significant role was played by the magazine *Avots* (Source or Spring), founded in 1987. In its first year Andris Breže was responsible for the cover design and the art editor was Sarmīte Māliņa. *Avots* wrote regularly on the new art as did the weekly *Literatūra un Māksla* (Literature and Art) when Pēteris Bankovskis had begun to work there in the mid 1980s. The founding of the new daily newspaper *Diena* (The Day) in 1990 provided another public forum for the reflection of what was happening in contemporary art.

In the following years exhibitions and art events specifically for installators were to take on a life of their own that today, at the beginning of the 21st century, we have yet to experience. Offers also came from abroad, especially from non-commercial institutions in Germany and the Nordic countries. A highly positive factor was the *Ars Baltica* project established in 1987 by the German politician Björn Engholm. This project led to many large-scale art events around the Baltic Sea.

līdz šim šo ieceri nav bijis iespējams īstenot. Tik vien ir palicis – bet arī tas nav maz – kā foto un video dokumentācija Laikmetīgās mākslas centra arhīvā.

1996. gadā Varšavas Laikmetīgās mākslas galerijā *Zacheta* un Laikmetīgās mākslas centrā *Zamek Ujazdowski* notika savveida retrospektīva skate "Personīgais laiks. Latvijas, Igaunijas un Lietuvas māksla 1945–1996". Kopā ar izstādes ieceres autori Andu Rotenbergu (*Anda Rotenberg*) izvēlējamies parādīt gan to mākslinieku darbus, kuri padomju laikos atradās ārpus oficiālā "meinstrīma", gan tos, kuri visspilgtāk reprezentēja jauno latviešu mākslu. Pēc visdažādāko aspektu izvērtēšanas pirmo instalatoru paaudzi pārstāvēja Oļegs Tillbergs, Ojārs Pētersons, Sarmīte Māliņa un Kristaps Ģelzis, bet otro – Anita Zabiļevska un Ēriks Božis. Jau toreiz par pirmajiem katalogā devu vērtējumu: "Līdz pat 90. gadu vidum dominējošā ir bijusi izteikti poētiskā instalācija, kuras racionālisms + poēzija + neizbēgamā stāstījuma izteiksme ir būtiski saistīti ar izmantojamo materiālu. (...) Labākie šīs mākslas paraugi vērojami tur, kur šis žanrs Latvijā atšķiras no citviet redzētā, proti, kad tēlainība ir savienota ar ironiju un reizē ar konstruktīvu domāšanas alternatīvu (vairāki O. Pētersona, A. Brežes darbi); kad ass sociālais vēstījums ir iekodēts pašu izmantojamo materiālu "atmiņā" (O. Tillbergs), kad reprezentācijas problēmas pēta caur materiālu, iekļaujot tajā ne tikai aktualitātes, bet arī kultūras atmiņas "starpelpu" (K. Ģelzis, S. Māliņa)." ⁹

Novērtējot "Personīgo laiku" un pirmo instalatoru paaudzi, Jānis Borgs rakstīja: "Ar Ojāru Pētersonu mēs kopā sākām Mākslinieku savienības plakātistos. Pie *ģeda* Kirkes. (...) Viņš, Breže bija tādi jauni, nikni gigantomāniski un ekspresionistiski grafiķi. Mākslas dienās pa stacijas tuneļiem ņēmās. Biedēja ar jauno mākslu maišelniekus un miličus. (...) Pētersonam tad uzbūvējās Oranžais pustilts pie *komsomoļcu cekas* iepretim *Pribaltijas* kara apgabala štābam. Pirmā avangarda plastika Rīgā." ¹⁰ Un: "Oļegs Tillbergs daudzus fascinē ar saviem dullajiem pirkumiem un pasākumiem. Krievu *MiGi*, kara kuģi,

It is important to bear in mind that not some curator, institution or financial endowment was the reason for the creation of ambitious artworks. In the mid 90s, Oļegs Tillbergs said in an interview that they grew up with cheap socialistic materials, that for them the scale was incredibly wide.⁸ And yet, today's capitalist relations or institutional incapacity alone are not responsible for the drop off in artists' output. We must not forget the huge enthusiasm that came with the gradual opening up of the borders and the disappearance of censorship in the second half of the 1980s. They, the first "free" artists had a completely different perception of the world. The early achievements had them almost flying and the mood was to endure for a long time.

The saddest stage in the process was the gradual destruction of all the artworks—installations. There wasn't a single centre of art in Latvia that wished to preserve them. The Soros Center for Contemporary Art-Riga, founded in 1993, was a producer of exhibitions and not a repository. The issue has been raised by the Latvian Centre for Contemporary Art, which is the successor of the SCCA-Riga, in several professional and public discussions on the need for a museum of modern art, which until now has been impossible. All that remains, and we have to be grateful for that, is the photo and video documentation in the LCCA archives.

In 1996 a unique retrospective "Personal time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996" was held in Warsaw in the *Zacheta* Gallery of Contemporary Art and in the Centre for Contemporary Art at Ujazdowski Castle. Together with Anda Rottenberg who conceived the idea for the exhibition, we chose to show the works of those artists outside the official mainstream in Soviet times and those who best represented the new Latvian art. Taking various aspects into account, the first generation of installators was represented by Oļegs Tillbergs, Ojārs Pētersons, Sarmīte Māliņa and Kristaps Ģelzis. The second generation was represented by Anita Zabiļevska and Ēriks Božis. In the catalogue at the time, I wrote of the first group:

jaguāri, cietokšņi... Visu prot ar savām rokām. Sanpaulu biennālē Oļegs ar biezām mašīnsmēres pikām glezno jeb smērē gigantisku panno. Viņa personīgais laiks ir viņa instalāciju laiks.”¹¹

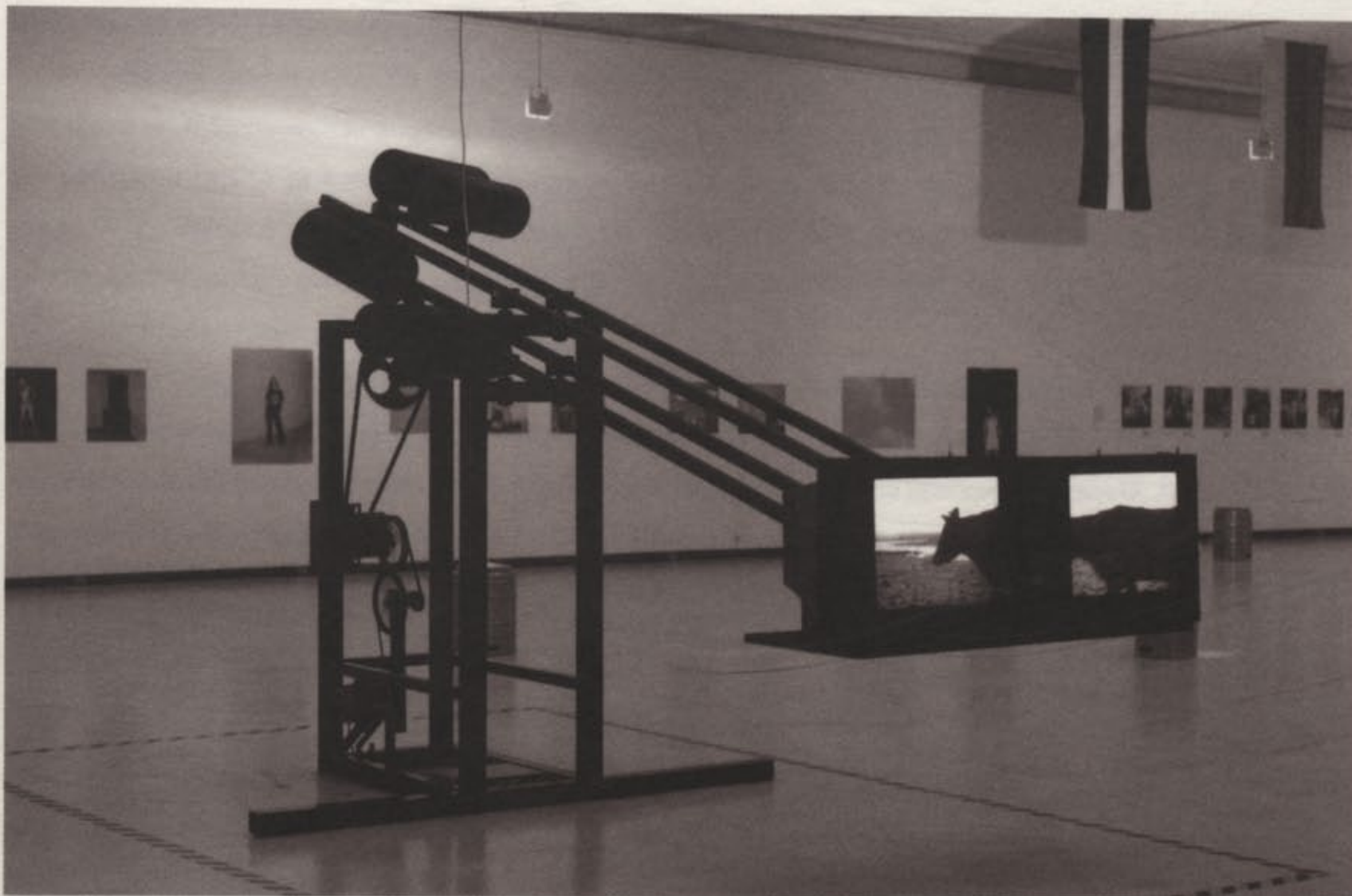
Par otro instalatoru paaudzi, kura sāka aktivizēties 90. gadu sākumā (Miķelis Fišers, Andris Frīdbergs, Gints Gabrāns, Ēriks Božis, Armīns Ozoliņš, Anita Zabiļevska, Vilnis Zābers un grupa LPSR Z) un kuras pārstāvji, tāpat kā vecākie mākslinieki, darbojušies un darbojas arī citos mākslas veidos, toreiz Varšavas “Personīgā laika” izstādes katalogā sacīju, ka viņus vairāk interesē reprezentācijas un uztveres procesi pašā mākslā, ka rādīti bieži tiek tādi kā “neobligāti tēli”, ka viņu māksla ir it kā lielāka pētījuma starpposms un ka notikusi nobīde no konceptuālās uz kontekstuālo mākslu. Tagad, ar gandrīz desmit gadu laika distanci, vēl arvien iespējams dod līdzīgu vērtējumu, vien ņemot vērā, ka mainījusies ir sabiedrība un līdz ar to arī mākslas darbu tematika.

Strādājot pie 2003. gada nogalē un 2004. gada sākumā Viļņā notikušās Latvijas un Lietuvas jauno mākslinieku darbu izstādes *2 SHOW*, radās daudzi vispārinoši secinājumi par tagadējo latviešu laikmetīgās mākslas kopainu un tās smaguma centriem. Viens no galvenajiem secinājumiem ir par nostabilizējušos trešo latviešu laikmetīgās mākslas vilni, kuru var uzskatīt arī par trešo instalatoru paaudzi. Viņu instalāciju stilistikā vislielākie nopelni ir firmas *Sony* iniciatīvai un vispārējai datoru programmatūras attīstībai – tieši jaunās tehnoloģijas ir palielinājušas instalācijās izmantojamo mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu klāstu. Objektu un priekšmetu apvienojums ar digitālo tehnoloģiju ir jauno instalāciju raksturotājs. Mākslinieku grupa *F5* darbā “Laiks rādīs” uz skaistu mākslīgo ziedu kalniņa bija novietojusi perfektu spožu zārku, kura iekšpusē ievietots monitors un tiek rādīta videofilma. Kristīne Kursiša nelielos interjeros iekļāvusi digitālā video *tableaux vivantes* jeb dzīvās bildes. Kaspars Podnieks ar savulaik Oļegam Tillbergam piemītušu jaudu un meistarību uzbūvējis sarežģītu metāla

“Right up to the mid 90s, the expressly poetic installation has been dominant. It's rationalism + poetry + unavoidable narrative expression is essentially tied to the materials used. [...] The best examples are when the genre in Latvia differs from that seen elsewhere in the world, i.e. where the imagery is combined with irony and alternative constructive thinking (e.g. some of the works of Ojārs Pētersons and Andris Breže); when the sharp social message is encoded in the 'memory' of the materials (Tillbergs); when representational problems are examined with the help of material, including, not only actualities, but also the limbo of cultural memory (Ģelzis, Māliņa)”⁹.

Reviewing “Personal Time” and the first generation of installators, Jānis Borgs wrote: “Ojārs Pētersons and I started out together as poster artists in the Artists' Union with the patriarch Kirke. [...] Pētersons and Breže were young, fiercely megalomaniac and expressionistic graphic artists. During the Art Days they were busy in the station subways. They frightened the bag people and the militia with the new art. [...] Pētersons then erected his half bridge by the Central Committee of the *Komsomol*, opposite the headquarters of Baltic military district. The first avant-garde plastic in Riga”¹⁰. And further: “Many people are fascinated by Tillbergs' mad purchases and events. Russian MiG fighter planes, naval vessels, Jaguars, fortresses... He does everything himself. At the Saõ Paulo Biennale Oļegs with thick lumps of grease painted or greased a giant panneau. His personal time is his installation time”¹¹.

The second generation of installators (Miķelis Fišers, Andris Frīdbergs, Gints Gabrāns, Ēriks Božis, Armīns Ozoliņš, Anita Zabiļevska, Vilnis Zābers and the LPSR Z group) became active in the early 90s. Like the older artists, they had also worked in other genres. I wrote in the “Personal Time” catalogue that they were more interested in the representation and perception process in art itself; that they would create apparently “non-compulsory images”, that their art is like an intermediate stage in some greater exploration and there



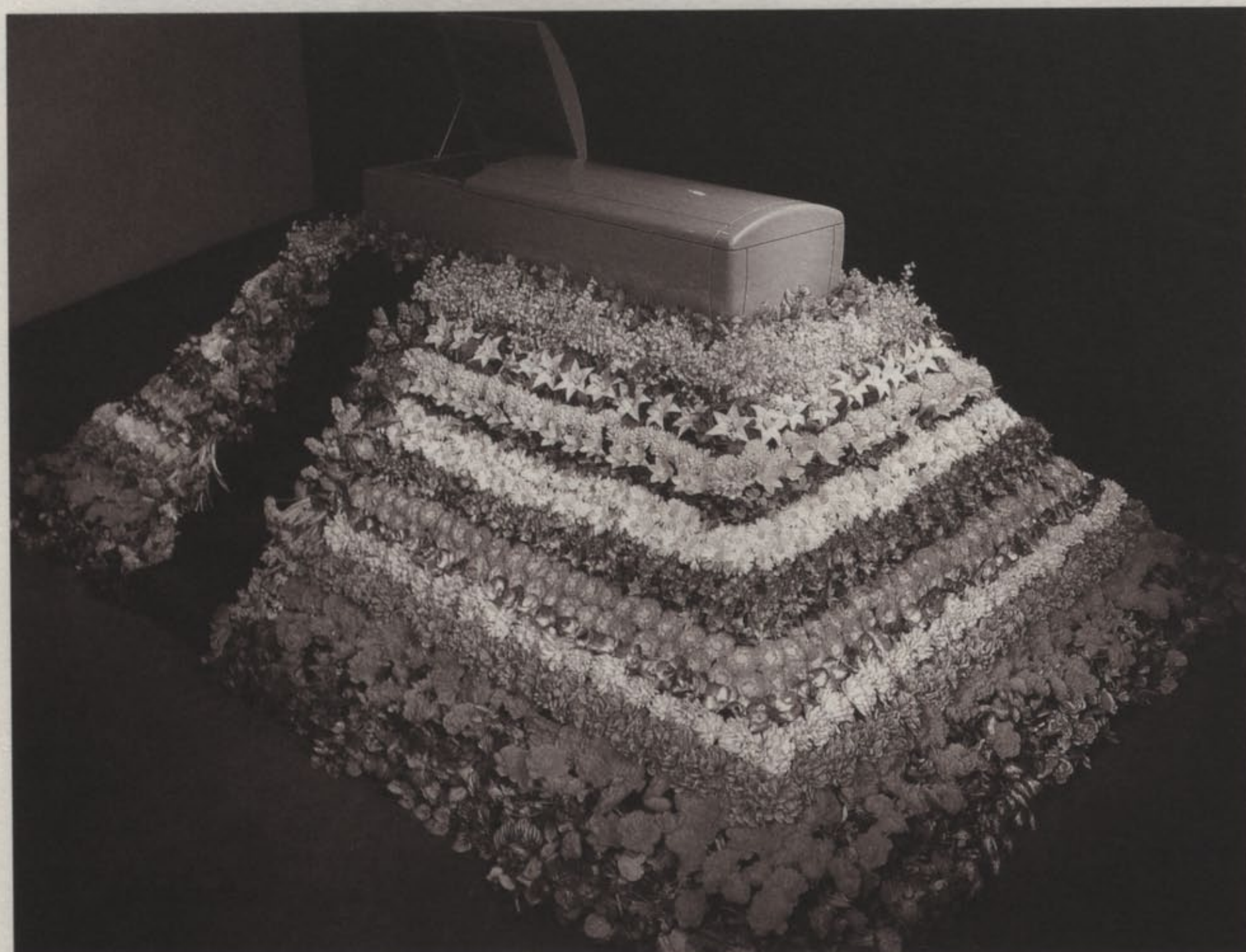
Kaspars Podnieks. *Gotiņa*. Videoinstalācija. Izstāde *2 Show*. Viļņas Laikmetīgās mākslas centrs / Cow. Videoinstallation. Exhibition "2 Show". Contemporary Art Centre, Vilnius. 2003

has been a shift from conceptual to contextual art. Now, with a distance of ten years, the same view is still valid as long as we take into account that society has changed and with that the themes of the artworks.

While working on the "2 Show" exhibition of work by young Latvian and Lithuanian artists at the end of 2003 in Vilnius, I came to many general conclusions about the current state of Latvian contemporary art and its centres of gravity. One of the main conclusions concerned the now stabilised third wave in new contemporary Latvian art, which we may also regard as the third generation of installators. The greatest credit for the stylistics of their installations goes to the initiative of the *Sony* company and to the development of computer programming in general. The new technology in particular has expanded the means of expression that can be used for installations. The new installations are characterised by the combination of objects with digital technology. In "Timewillshow" by the *F5* group, a perfect, polished coffin was placed a mound of beautiful artificial flowers. Inside the coffin was a monitor showing a video film. Kristīne Kursiņa has included digital video *tableaux vivants* in her modestly sized interiors. Kaspars Podnieks, with the capacity and skills of a latter day Tillbergs, has built a complicated metal device that slowly raises and lowers two monitors showing his parents' slowly wandering cow.

Strictly speaking, all the works by these young artists are about the same thing as Kristaps Ģelzis' grand and highly artistic one-man show "Virtuale" in the State Museum of Art in 1996. This was about the psychological discomfort caused by changes, about the loss of reality in the numerous information networks, about the relationships of the beautiful, "natural" and cultural. And yet, the new Latvian installation is different; its content cannot be read from the surface, in the outer form of the artwork. A connection with real life or a certain fragment of it is incomparably more important.

We can say that much of the credit for the third wave in the new Latvian art is due to the Visual



F5 [Līga Marcinkeviča, Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze]

Laiks rādīs. Videoinstalācija. Izstāde *Faster Than History*. Laikmetīgās mākslas muzejs KIASMA, Helsinki / *Timewillshow*. Videoinstallation. Exhibition "Faster Than History". Contemporary Art Museum KIASMA, Helsinki. 2004

ierīci, kas lēnām paceļ un nolaiž divus monitorus, kuros lēni klīst jaunā mākslinieka vecāku govjs.

Stingri ņemot, visu šo jauno mākslinieku darbi ir par to pašu, par ko bija Kristapa Ģelža grandiozā un mākslinieciski augstvērtīgā 1996. gada personālizstāde *Virtuale* Valsts Mākslas muzejā: par pārmaiņu raisīto psiholoģisko diskomfortu, par realitātes zudumu daudzajos informācijas tīklos, par skaistā, "dabiskā" un kulturālā attiecībām. Un tomēr jaunā latviešu instalācija ir citāda – tās saturs nenolasās "virspusē", mākslas darba ārējā veidolā. Nesalīdzināmi svarīgāka ir sasaiste ar reālo dzīvi, kādu noteiktu tās fragmentu.

Var teikt, ka lieli nopelni trešā latviešu jaunās mākslas viļņa tapšanā ir Latvija Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļai, tomēr vēl lielāki nopelni ir laika garam – dzīves problēmām, apkārtējai vizualitātei, tehnoloģiju iespējām un informācijai par līdzīgiem mākslas procesiem pasaulē. Arī šodienas mākslinieku darba materiāli ir Daba, Vide un Cilvēks, tikai citādā pašmāju un starptautiskā kontekstā, kuru tagad pieņemts saukt par globalizāciju.

Arī padomju laikā, kad veidojās pirmā latviešu instalatoru paaudze, idejas gāja pāri slēgtajām robežām. Mūsdienu jaunus māksliniekus un viņu priekštečus vieno visvienkāršākā un vissarežģītākā lieta pasaulē – domāšana, kas izšķiroši attīsta pašu mākslu.

Communication Department of the Latvian Academy of Art. However, greater credit is due to the *Zeitgeist* – life's problems, the surrounding visuality, the technological possibilities and information about similar art processes around the world. Today too, the artists' working material is Nature, Environment and Man only in a different local and international context, which we now call globalisation.

In Soviet times as well, when the first generation of Latvian installators was forming, ideas passed through closed borders. Today's young artists and their forbears are united by the most simple and the most complex thing in the world – thinking that is decisive in the development of art itself.

- 1 Izstāde "Zoom faktors" notika izstāžu zālē "Latvija", tās kurators bija mākslinieks un teorētiķis Juris Boiko. Izstādē piedalījās Aleksandrs Busse, Sergejs Davidovs, Andris Frīdbergs, Kristaps Ģelzis, Kristaps Gulbis, Dace Lielā, Sarmīte Māliņa, Līga Purmale, Oļegs Tillbergs, Anita Zabiļevska un Vilnis Zābers.
- 2 DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts – Künstler, Stile und Begriffe / Hrsg. von Karin Thomas. – Köln: DuMont, 2000. – S. 192.
- 3 Archer, Michael. Towards Installation // Installation Art / Ed. by Nicolas de Oliveira, Michael Petry and Nicola Oxley. – London: Thames and Hudson, 1996. – P. 14
- 4 Crary, Jonathan. Foreword // Installation Art in the New Millennium – the Empire of the Senses / Ed. by Nicolas de Oliveira, Michael Petry and Nicola Oxley. – London: Thames and Hudson, 2003. – P. 6.
- 5 Henrihs Vorkals, Andris Breže, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms. Izstāde: [Katalogs]. – Rīga: – Latvijas PSR Mākslinieku savienība, LPSR Mākslas fonds, Aizrobežu mākslas muzejs, 1987. – 7. lpp.
- 6 Bankovskis, Pēteris. Priekšpēdējais figurālisms. 80. gadi // Latvijas Mākslinieku savienības mākslas darbu kolekcija. Glezniecība. Laikmeta liecinieki / Sast. Sandra Krastiņa un Inese Baranovska. – Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, 2002. – 203. lpp.
- 7 Stranga, Aivars. Latvija 20. gadsimtā // Sarunas. – Rīga: Jaunā Akadēmija, 2000. – 19. lpp.
- 8 Demakova, Helēna. Iedvesmas pieturvieta // Oļegs Tillbergs. Konjunktūra. Konjunktur / Hrsg. von Knut Nievers und Kirsti Karvonen. – Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof; Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäitiö ARS FENNICA, 1994. – 27. lpp.
- 9 Ābolu raža jeb Māksla Latvijā no 1945. līdz 1995. gadam starp personīgo un ideoloģisko laiku // Demakova, Helēna. Citas sarunas. – Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002. – 248. lpp. Pirmpublicējums angļu valodā: Demakova, Helēna. The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995 between Personal and Ideological Time // Personal Time: Art in Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. [Catalogue]. – Warsaw: The Zacheta Gallery of Contemporary Art, 1996. – P. 18.
- 10 Borgs, Jānis. Personīgas piezīmes // Māksla Plus. – 1997. – Nr. 1. – 8. lpp.
- 11 Turpat. – 7. lpp.

- 1 The "Zoom Factor" exhibition was held in the Exhibition Hall "Latvija". The curator was the artist and theoretician Juris Boiko. Artists participating were: Aleksandrs Busse, Sergejs Davidovs, Andris Frīdbergs, Kristaps Ģelzis, Kristaps Gulbis, Dace Lielā, Sarmīte Māliņa, Līga Purmale, Oļegs Tillbergs, Anita Zabiļevska and Vilnis Zābers.
- 2 See DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts – Künstler, Stile und Begriffe (Hrsg. von Karin Thomas). – Köln: DuMont, 2000, p. 192.
- 3 Archer, Michael. Towards installation. In: Installation Art (ed. by Nicolas de Oliveira, Michael Petry, Nicola Oxley). – London: Thames and Hudson, 1996, p. 14.
- 4 Crary, Jonathan. Foreword. In: Installation Art in the New Millennium – the Empire of the Senses (ed. by Nicolas de Oliveira, Michael Petry, Nicola Oxley). – London: Thames and Hudson, 2003, p. 6.
- 5 See: Henrihs Vorkals, Andris Breže, Ojārs Pētersons, Juris Putrāms. Izstāde [exhibition catalogue]. – Rīga: Latvijas PSR Mākslas fonds, 1987, p. 7.
- 6 Bankovskis, Pēteris. The last figuralism but one. The 1980s. In: Artists' Union of Latvia Art Collection. Painting. Witnesses of an Age [comp. by Sandra Krastiņa, Inese Baranovska]. – Rīga: Artists' Union of Latvia, 2002, p. 203.

- 7 Stranga, Aivars. Latvija 20. gadsimtā [Latvia in the 20th Century]. In: Sarunas. – Rīga: Jaunā Akadēmija, 2000, p. 19.
- 8 Demakova, Helēna. Inspiration Stops. In the catalogue: Oļegs Tillbergs. Konjunktur. Konjunktūra. Suhdanne. Conjunction (Hrsg. von Knut Nievers und Kirsti Karvonen). – Kiel: Stadtgalerie im Sophienhof und Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäitiö ARS FENNICA, 1994, p. 27.
- 9 Demakova, Helēna. The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995: Between Personal and Ideological Time. In the catalogue: Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996. – Warsaw: The Zacheta Gallery of Contemporary Art, 1996, p. 18.
- 10 Borgs, Jānis. Personīgās piezīmes [Personal notes] // Māksla Plus. – Rīga, 1997, No.1, p. 8.
- 11 Ibid., p. 7.