

Glezniecība attēlu laikmetā¹

“Glezniecība ir mirusi!” – Lai dzīvo glezniecība!

Glezniecības vieta un izpratne aktuālajā mākslā pēc tās daudzkārtējiem paisuma un bēguma stāvokļiem ir vismaz divdabīga, ja ne sarežģītāka. Kā jaušami ironiski izstādes “Ne glezniecība” (2007) kataloga ievadā rezumē igauņu kritiķis Anderss Harms, “glezniecības pozīcija laikmetīgajā mākslā vairāk kā četrdesmit gadus bijusi visai komplicēta. Kopš sešdesmitajiem gadiem radikāli noskaņotajai mākslas pasaulei ir bijušas grūtības ar glezniecības pieņemšanu. Tā saukta par pārāk “diletantisku”, pārāk komerciālu, pārāk mirušu, pārāk konservatīvu, pārāk individuālistisku, par maz politisku, par maz sociālu, par lēnu... Citiem vārdiem, tajā vienmēr bijis kaut kā par daudz vai kaut kā par maz.”²

Pēc 20. gadsimta sešdesmito gadu skaļās pasludināšanas, ka “glezniecība ir mirusi”, un tās noiešanas gandrīz andergraunda statusā, astoņdesmitajos gados, pateicoties gan nepieredzētai mākslas tirgus rosībai, gan pašas spējai būt vienā “pulsā” ar pasauli, glezniecība triumfāli atgriezās mākslas uzmanības centrā. Tās uzplaukums caur hiperreālismu, “jaunā tēla” glezniecību, neoekspresionismu tā dažādajās variācijās – “jaunajiem mežoniem”, “slikto glezniecību”, “neobrutālismu”, transavangardu un citām, kas fiksēja astoņdesmito “vizuālo troksni”, – balstījās spējā atbalsot virzību, kas tai brīdī dominēja kultūrā un sabiedrībā.

Arī pēdējos gados glezniecība piedzīvo gluži vai triumfējošu slavu. Skaļākie notikumi – britu reklāmas magnāta un kolekcionāra Čārlza Saači galerijas izstāde “Glezniecības triumfs” Londonā (2005), Frančesko Bonami kūrētā “Bezgalīgā glezniecība” mākslas centrā “Villa Manin” Itālijā (2006), viena no 3. Prāgas biennāles centrālajām izstādēm “Paplašinātā glezniecība” (2007) un virkne citu izstāžu reģistrē glezniecības „zenītu” šodienas mākslas pasaulē.

PAINTING IN THE AGE OF REPRESENTATION¹

“*Painting is dead!*” - Long live painting!

*Painting's place and understanding in actual art, after the many high and low tides, is at least twofold - if not more. As was written in the exhibition catalogue introduction of Estonian critic Anders Harms' suggestively ironic “Not Painting” (2007), “for more than forty years, the painting police, as regards contemporary painting, have been complacent. Since the nineteen-sixty's radically-biased art world, there's been difficulty with the acceptance of art. It's been called too “dilettantish”, too commercial, too funereal, too conservative, too individual, not political enough, not social enough, too slow... In other words, it's had either too much, or too little.”*²

After the clamorous outcry that “painting has died” of the nineteen-sixties and the subsequent “going-underground” of painters, the nineteen-eighties, thanks to an unexpectedly lively art market and an artistic movement of complicity toward the world's “pulse”, triumphantly returned painting as a focus of artistic attention. This resurgence occurred variously by means of hyper-realism; “new style” painting; and the various styles of neo-expressionism, “new savagery”, “bad painting”, “neo-brutalism”, transavant-guard, and others entangled in the “visual noise”. All of these stood as voice for the spirit that dominated culture and society.

In recent years, painting has felt a triumphant sort of fame. The most visible events were British advertising magnate and collector Charles Saatchi's London exhibition “The Triumph of Painting” (2005), curator Francesco Bonami's “Never-ending Painting” (2006) in Villa Manin, Italy, and Prague Biennale “Expanding Painting” (2007). This sequence featured the zeniths of the art world.

Postmedija nosacījums

Tomēr ieskicētā eiforija var būt arī mānīga. Tai pretēji – šodienas starptautiskās mākslas dzīvē, kas seismogrāfiski cenšas fiksēt kultūras “pulsu” (izņemot tirgus izstādes jeb *art fairs*), glezniecību reti izdodas ieraudzīt kā īpaši iecentrētu – tā ir viens no daudzajiem izteiksmes veidiem, kuros mākslinieki materializē savu estētisko pozīciju. Drīzāk pat jāteic, ka līdzās populārākajiem medijiem – fotogrāfijai un videomākslai – glezniecība, kuras specifiskā valodas semantika to nošķir savā zonā, aktuālās mākslas dzīvē paliek savrupa.

Kā vienu no iemesliem varētu minēt kopš astoņdesmitajiem gadiem aktualizēto t.s. postmedija nosacījumu – mākslas interesi vispirms nevis par to kā, bet gan – ko radīt, rādīt un izpaust. Citiem vārdiem – ja iepriekš t.s. attēlojuma problemātika vismaz tradicionālos medijos bija saistīta ar izvēli turpināt darīt kaut ko, kam ir sakars ar mākslas zināšanu un prasmju “vēsturi”, kopš astoņdesmitajiem gadiem būtiska ir cita attēlojuma izpratne: tā nepaliek pie sākotnējā avota, bet dodas “nozīmes struktūru meklējumos” – pārkāpj priekšstatu, ka medijs pats ir neapšaubāms pamats, kas kalpo par estētisku izejas punktu, vai ka ar “materiālu patiesību” var tikt atklāta “būtība”.³ Tieši tāpēc noteiktiem medijiem vēltos notikumos – fotogrāfijas, grafikas, tēlniecības u.c. izstādēs – vairs nav ieraugāma attiecīgās mākslas jomas “tīrība”, bet tās papildina videodarbi, instalācijas, vides objekti un daudz kas cits, kas atbalso gan noteikto mākslas veidu semantikas variācijas, gan to uztveres iespēju neierobežotību.

Šai kontekstā glezniecība kā viena no pragmatiskākajām mākslas izpausmēm īpaši netiecas izlauzties ārpus sava medija stabilitātes, kritisko attieksmi pašai pret sevi noteiktā ziņā “bremzējot”

Post-modern stipulations

Still, the outline of euphoria can be illusory. In the face of this, in the international art society that seismographically attempts to fix the “pulse” of culture (barring marketed art or art fairs), painting rarely offers a centrist view: it is one of many means of expression in which artists materialise their aesthetic stances. More appropriately, alongside the most popular mediums, photography and video art, painting, which is made distinct by the semantics of its particular language, in the art world remains solitary.

One of the reasons for this is in actualised or postmedium reasoning since the nineteen-eighties: the interest of art primarily in what to show, show and expose, versus in how. In other words, if the problem, if the condition of representation in traditional mediums was associated with the choice to continue doing something related to the knowledge of art and the grasp of history, then since the eighties, there has arisen a different understanding of expression. It strays from its source; it goes forth in “search of the structure of meaning”; it oversteps its precept that the medium is an incontestable concept that serves as an aesthetic outlet or that with “material truth” may be exposed “being”³. Because of this, in the exhibitions of established mediums – photograph, graphic, sculpture, etc. – the corresponding art style’s “cleanliness” is no longer visible. This is fulfilled by video works, installations, environmental objects and other media media that represent both the semantic variation of known art forms and the possibility of boundary-less expression.

In this context, painting, as one of the more pragmatic representations of art, doesn’t particularly strive to break through the stability of its medium. This is an inwardly-critical attitude definitely slowed by the confines of the the all-regulating deus

visu regulējošā *deus ex machina* – mākslas tirgus – noteikumu ietvaros (kur glezniecība, protams, vienmēr bijusi ārpus konkurences). Taču arī tajā vairs nevalda tikai koncentrēšanās uz pašu mediju – pārlicība, ka viena glezna var atspoguļot “visu pasauli” (kā Kanta “lietu par sevi”), nešaubīgi ir pagātne. Atšķirībā no romantisma un modernisma vērtībām, “tirā attēlojuma” īstas mākslas vārdā, svarīgāks ir jautājums par tēliem un attēliem. Šodien glezniecība ir pārvarējusi tās vēsturisko “nastu” būt mākslas “arhetipam” un kļuvusi par “tikai” mediju, kas nav ne labāks, ne sliktāks par citiem; tās stili un metodes no savstarpēja nolieguma vai “dialektiska strīda” kļuvuši par resursiem gleznotāja arsenālā.

Un, un, un

Glezniecībā gan vairāk kā citos medijos joprojām mēdz atsaukties uz “skolas”, “skolotāja” vai vismaz iespaidojoša parauga ietekmi. Tomēr tāpat kā citas mākslas jomas arī tā piedzīvo laikmeta provocētās konsekvences – skatījumu un attieksmju dažādību, nereti pretējas izpausmes, kas neļauj uztvert kādu vienu aktualitāti, kopēju paaudzes platformu, tā vietā drīzāk atklājot atšķirīgas orbītas un pieejas.

Vispārinot varētu teikt, ka mūsdienu kultūrai ir raksturīga atteikšanās no uztveres “vai nu – vai arī” kategorijās (māksla vai amats, māksla vai prece, māksla vai pētījums). Šodienas hibrīdajā pasaulē neaktuālā “banālā dualisma” vietā tā dod priekšroku modelim “un – un – un”. Līdzīgi aktuālās mākslas stratēģijas iekļauj visu iespējamo, arī pretējas pozīcijas un izvairīšanos no tikai vienas nozīmes.

Šāda postmoderniska pieeja paredz brīvību gleznot jebko, ko vēlas mākslinieka sirds, un jebko, ko kāro skatītājs/patērētājs: glezniecība šodien ir gan ekskluzīvas “tapetes”, gan augstvērtīga amatniecība, gan matērijas virsmas un dziļuma meklējumi,

ex machina, the art market. Of course, this isn't controlled solely by concentration on the medium; confidence that a painting can reflect “the whole world” (as Kant's “thing-in-itself”) is no longer. In the difference between the values of romanticism and modernism, in the real name of clean representation, the most important question is of images and depictions. Today, painting has overcome its historical “burden” to be the “archetype” of art, and has become “only” a medium, which is neither better nor worse than others. Its style and methods, from internal conflict or “struggle of dialect”, has become a munition in the painter's arsenal.

And, and, and

In painting more than in other mediums, one still uses the terms “school” and “teacher”, or, minimally, one uses the influence of examples. Still, as in other art styles, painting experiences the age's provocative consequences: views on the many ways of representation, and common contrary expressions that don't acknowledge an actuality, the platform of collected generations, and in its place sooner disclosing different orbits and approaches.

Overall it may be said that today's culture, from the “or this - or also this” category of representation (art or profession, art or product, art or research) is characteristically rejective. In today's hybrid world, in lieu of unreal “banal dualism” is a preference for the “and - and - and” model. In the artistic strategies of similar actualities is collected all that's possible, including the contrary position and evasion from a single meaning.

In this post-modern approach is forecast a freedom to paint anything that the artist's heart desires, and anything that the observer/consumer desires: painting today is both exclusive

urbānās dzīves "piezūmējums", pasaules uztveres reģistrs, sociālu un politisku norišu refleksija, "vēsturiskās atmiņas" izpētes instruments, intīmas piezīmes, ierasto attēlojuma vērtību dekonstrukcija un neskaitāmas citas variācijas.

Arī veidi, kā tas tiek īstenots, ir tikpat hibrīdi – totāla brīvība lietoto materiālu, tehniku un motīvu izvēlē, "aizņemoties" stilus un izteiksmi, pārgleznojot fotogrāfijas, "lejuplādējot" filmu kadrus, "importējot" gleznotajā attēlus no mākslas vēstures, popkultūras, reklāmām, televīzijas, privātiem notikumiem un tā tālāk. Miksējot kopā fikciju un dokumentālus avotus, vizualitāti un informāciju, arī glezniecība kļūst par subjektīvām laikmetīgās kultūras skaņām un trokšņiem, kur savienojas priekšstats par pasauli vai lietu stāvokli ar attēlojuma veidu variācijām.

Saslēgšanās ar reālo

Mūsdienu māksla bieži tiek raksturota kā novirzījies no sevis vispārpieņemtā nozīmē un apmetusies kādā vizuāli intelektuālu norišu laukā, ko nevar sakārtot stingrās sistēmas konstrukcijās. Drīzāk var pieņemt, ka māksla ir vieta, kur tiek sintezēta vizuāla, sociāla, ētiska, politiska un visdažādākā cita informācija.

Līdzīgi var uztvert arī glezniecību, un kā par izstādi "Pittura/Painting: from Rauschenberg to Murakami. 1964–2003" rakstīja tās kurators Frančesko Bonami – šodien glezniecība nav tikai glezniecība, bet arī antropoloģiski, politiski un sociāli vēstījumi, redzējumi, caur kuriem mēs varam labāk apzināties pasaules politiku un to, kas notiek visapkārt.⁴

Īsi atgriežoties pie šīs esejas sākuma – protams, ka paziņojums "Glezniecība ir mirusi!" bija teorija, nevis fakts (starp citu, pirmoreiz to jau pasludināja 19. gadsimta trīsdesmitajos gados, reaģējot uz

"wallpaper" and acclaimed craftsmanship, a surface of materials and a deep searching, an observation of urban life, a registrar of the world's representations, a reflex of society and politics, a research instrument of "historical recollections", an intimate annotation, a deconstruction of habitual representation, and uncountable others.

The way in which painting becomes realised is just as hybrid: in the total freedom in materials, in the chosen technique and motive, in "borrowing" styles and representations, in painting photographs, "downloading" film fragments, and "importing" into painting depictions from the history of art, pop-culture, advertisement, television, private events, and so on. In mixing together fiction and documentary sources, visualisation and information, painting has become a means of variation for the cultural noise in which collect the precepts of the world and state of events.

Connecting with reality

Contemporary art is often characterised as straying from its intended meaning and as having discarded into some visual-intellectual process that which cannot be organised within a rigid system. Art, it can be said, is a place in which visual, social, aesthetic, political, and other information is synthesised.

One can similarly represent painting. Curator Francesco Bonami, in writing of "Pittura/Painting: from Rauschenberg to Murakami, 1964-2003", summarised that today, painting isn't only painting, but also anthropology, political and social history: observations through which we better understand the world's politics and that which happens around us.⁴

To quickly return to this essay's introduction – the statement "Painting is dead!" is of course a theory,

fotogrāfijas spēju to aizstāt realitātes atspoguļošanā). Taču iemesls, kas 20. gadsimta sešdesmitajos gados glezniecību pasludināja par "mirušu", bija tas pats, kas to "atgriezta dzīvē" – tas arī ir centrālais jautājums laikmetīgajā mākslā kopumā: mākslas (un glezniecības) attiecības ar realitāti jeb "saslēgšanās ar pasauli". Tāpēc šodien glezniecība – caur attēlu kā realitātes acīmredzamību – lielā mērā ir pieskaņojusies fotogrāfijai un videomākslai, kuru attiecības ar realitāti ir tiešākas un masu mediju lietojumā efektīvākas.

Taču māksla, īpaši tās radikālās izpausmes, savienojumā ar "reālo" ir piedzīvojusi transformācijas. Daudzas kardinālākās mākslas stratēģijas un metodes galu galā ir neitralizētas "realitātes industrijas" skavās (tāpat kā "kultūras industrijas" tvērienā, kas kultūras pieredzi pārvērš par patēriņa lietu "izrādes" nosacījumos). Tā vietā, lai kritiski "pārvarētu" ikdienas dzīvi, tās saplūst ar visu iekļaujošo ikdienas dzīves industriju. Un tieši ar metamorfozēm, kas radušās no realitātes kritiska attiecinājuma uz iekļaušanos "realitātes industrijā", lielā mērā saistīta glezniecības atkal uzplaukšana un nokļūšana mākslas pasaules interešu laukā.

Tomēr māksla ne tikai iekļaujas, bet arī apzinās pagriezieni uz vizualitātes pakļaušanos masu mediju panāktajai visa saskanībai, un arī glezniecība ir veids, kā tiek reflektēta šodienas kultūras pozīcija. Piemēram, līdzīgi masu medijiem savietojot vienā svarīgumā–nesvarīgumā visdažādākā lieluma vizuālo informāciju (vēstures, propagandas, reklāmas, ideoloģijas, fotožurnālisma, ikdienas realitātes, banalitāšu) vai izceļot attēla paradoksālas īpašības, tostarp fotogrāfijas dokumentālā "patiesīguma" maldīgumu, atspoguļojot, kā caur šādu attēlojumu kādreizējā ideoloģija tiek "pārpakota" par patērētājkultūru vai kā tēlu ražošana kļuvusi par formālu uzdevumu. Šāda glezniecība demonstrē realitāti kā attēlu

not a fact (although this was actually used in the nineteen-thirties in reaction to photography's ability to so accurately reflect reality). The reason that in the nineteen-sixties painting was proclaimed as "dead" was the same reason that rejuvenated it, and also the central question of modern art: the attribution of reality in art (and painting) or "connecting with the world". Today, painting, as a representation of apparent reality, is largely the domain of photography and video art, whose representations are closer to reality and more effective via mass media.

Art, especially in its radical forms, in coming together with "the real" has undergone a transformation. Many of art's cardinal strategies and methods are eventually neutralised under the auspices of "industries of reality" (similar to how the "industry of culture" reduces cultural experience to the confines of an "exhibition"). In their places, to critically "surmount" everyday life, they're flooded with the all-encompassing industry of everyday life. It's with this metamorphosis from critical representation of reality to the "industries of reality" that painting has seen its redivivus and return to the field of artistic interest.

Of course, art not only includes but even celebrates the shift toward a vision of mass media's overreaching harmony; painting is one of many ways of reflecting contemporary culture's position. For instance, similar to mass media's normalisation – in unimportance, in the differing calibres of visual information (history, propaganda, advertisement, ideology, photojournalism, everyday reality, banalities) or to bring forth depiction's paradoxical characteristic, in that which is within the fallacy of photography's documentary "veracity" – is the reflection of how ideology, through depiction, at times becomes "overfilled" as consumer culture, or as regards the creation of images, becomes a formal goal.

This kind of painting demonstrates reality as a collective representation that, in reaching through

kopumu, kas tverts caur personīgo pieredzi, atspoguļo šīs realitātes dažādus aspektus – estētiskos, sociālos vai morālos. Piemēram, gan mākslas tirgus, gan kritiķu atzītākā⁵ mākslinieka Vilhelma Sasnala gleznās realitāte ir kļuvusi par attēlojumu, kura sākotnējā informācija ir “pazaudēta tulkojumā” un aizvietota ar attēliem, kas, atsvešināti no sākotnējā konteksta vai nozīmes, reducēti līdz “serdei”, pastāv tikai kā to zīmes vai kā “tīra” dekorācija.

Attēli

Konsekvence, kas attiecas uz glezniecības kā realitātes kā attēlu kopuma atklāšanos, ir būtiski saistīta ar attēliem mūsdienu kultūras un realitātes vispār izpratnē. Glezniecības pašas kā attēla izpausmi (ko ilustrē “glezniecības” sinonīmi kaut vai angļu valodā – *painting* un *picture*) laikmetīgā kultūrā kondensē glezniecība kā veids, kurš realitātes saturu uztver caur attēliem. Laikmetīgie gleznotāji darbojas ar realitāti, kas jau ir attēls, gluži tieši attēlojot to kā fotoattēlu. Iespaids ziņā glezniecība šodien daudz kārt ir noliekama līdzās fotogrāfijām un video – tā ir pārtapusī par uzgleznotu attēlu. “Attēls” ir centrālajā pozīcijā un ne vien veido redzes nosacījumus un pieredzi, bet arī ietekmē uztveres veidu, kā tiek lasīts attēlojums.

Šī gluži acīmredzamā iezīme ļauj vispārinājumam – kultūrkritiķi “attēlu kultūru” saista ar šodienas kultūras modeli “uz virsmas” – to visu, kas centrējas ap “masu komunikāciju”, “izrādi”, “simulāciju” – jēdzieniem un apzīmējumiem, kurus filozofi un citi intelektuāļi attiecinājuši uz mūsdienu kultūras modeli. Un “attēlu jautājumā”, neskatoties uz glezniecībai nereti raksturīgo norobežošanu no kritiskas pasaules uztveres, tā varbūt pat spilgtāk kā citas mākslas reflektē gan to, kā tiek konstruēta šodienas realitāte, gan to, kā tās

personal experience, reflects the various aspects of this reality: aesthetic, social, or moral. For example, both the art market and the reality of critically-acclaimed⁵ artist Vilhelm Sasnala's painting have become representations whose originality is “lost in translation” and is relocated as a depiction which, detached from the original context or meaning, is reduced to the “core” and defends only as a symbol or as “clean” decoration.

Depictions

The consequence of painting's disclosed collectivity (painting as reality and painting as depiction) is connected to depictions of contemporary culture and the understanding of reality. Painting as a representation, illustrated by the synonyms painting and picture, in contemporary culture is condensed to a means of exposing reality through representation. Contemporary paintings work with a reality that is itself representational, depicting as accurately as photography. In terms of impetus, painting today is placed aside photography and video: painting becomes painted depictions. A “depiction” is central; it isn't restricted by visual limitation and experience; it influences the mode of perception as one interprets.

This apparent feature allows for generalisation: critics of culture en face associate the “culture of representation” with today's cultural model, or all that accrues around “mass communication”, “exhibitions”, “simulations”. But philosophers and other intellectuals characterise the underlying concepts of these notions as the model of contemporary culture itself. Of the “question of representation”, notwithstanding its rare seceding from the domain of critical analysis, painting may reflect better than other art forms how today's reality is construed and how the association with reality discloses the situation; it allows the

attiecībās ar realitāti atklājas pašas stāvoklis – tā gan ļauj attēlu plūsmas un “plūdu” varai, gan mēģina saprast savu vietu attēlu laukā.

Analizējot mākslinieka Luka Tījmansa darbus, kas caur glezniecību “attēlu kultūru” (un otrādi) konceptualizē vizīteiksmīgāk, kāds kritiķis šodienas glezniecību komentē, sakot: “Tas, ko vēlas augstā māksla, nav runāt par pasauli – sfēru, no kuras tā arvien vairāk izolējas, bet drīzāk runāt par sevi – nedroši mēģinot sevi no jauna pārlicināt par tās turpinošo vietu arvien pieaugošo, nenovēršamo, funkcionālo nemākslas attēlu pasaulē”.⁶

L. Tījmansa glezniecība ir savādi komponēti, “nerunīgi” attēli, kas sākotnēji rada priekšstatu par kaut kā – vai nu tīkama vai trula – attēlojumu. Šī maldīgā sākumsajūta pazūd, kad līdz apziņai nonāk attēlotā saturs – vēsturiskas un aktuālas drāmas un ideoloģiski pārslogotas tēmas. Attēlu pastarpinājumā (gleznu avots ir fotogrāfijas vai kino/televīzijas kadri) tās pārvērtušās par kaut ko neievērojamu, banālu vai pat “neko”. Viņa darbi eksponē pārrāvumu starp notikumu un tā attēlu; tie apzināti ir nevis notikumu atspoguļojumi, bet notikumu attēli vai attēli, kas ir ap tiem, un kas ir izšķīduši personīgas uztveres prozaiskā nozīmju plūsmās, kas attēlam pašam nemaz nepiemīt. To pārcēlums glezniecībā ir mēģinājums reflektēt attēlu visuresamības rosināto emocionālo stāvokli, kā attēls kļūst par asociāciju mudžekli, tiem divainajiem veidiem, kā no kaut kā rodas nozīme.

Līdzīgi par attēlu, tā vispārējā pārklājuma lauku interesējas viens no mūsdienu ietekmīgākajiem gleznotājiem Gerhards Rihters, kura plašajā glezniecības diapazonā atklājas konceptuāla attēlojuma izziņāšana. Reflektējot šodienas kultūras “attēlu plūdus”, viņš demonstrē, ka vienīgais veids tiem nepadoties ir caur attēlu “kārtību”, kas pazaudēto kontekstu atgriež caur glezniecības

flood of representation and acknowledges the flood's authority, all while trying to understand its place in the field of representation.

To analyse artists who through painting conceptualise the “culture of representation” (and vice versa), the most expressive, the work of Luc Tuymans, has been critically described as “that which strives for high art does not speak for the world – the domain which it isolates, but would sooner let speak for itself – and hesitantly tries afresh to determine its continuing place in a world of mature, intractable, and functional non-artistic representation.”⁶

Tijmansa's painting is composed of several components, “unspeaking” depictions, which initially create a precept of a representation, be it mellifluous or dull. This misleading initial feeling dissipates when the represented content comes forth: historical and contemporary dramas and ideological themes. In the gap between representations (the source of painting is the frame of photography or television), these have become invisible, banal, or just “nothing”. Their work widens ruptures between occurrence and representation; their acknowledgements aren't reflections of events but depictions of events or surrounding events that define themselves from the flood of prosaic meanings otherwise not bearing on the original depiction. The transference, in painting, is an attempt to reflect the aroused emotional state of omnipresent representation; the depiction becomes a snag in its association to those strange ways in which meaning forms.

Similarly, depiction, the remaining overlain field, has drawn the interest of among the most influential contemporary painters, Gerhard Richter, who, in the broad diapason of painting, exposes the cognition of conceptual representation. He demonstrates that the only way to withstand contemporary culture's “flood of representation” is through the

fizisko (un metafizisko, glezniecības pašvērtības) dimensiju, kas šodienas patērētājkultūras, masu mediju "iztukšotajā" informācijā ieliek to atpakaļ ar delikāto – tikai glezniecības – attēlojuma veidu. Tā ir G. Rihtera – humānista – atbilde, ka glezniecība var tieši iesaistīties realitātes pašrefleksijas procesā. Atšķirība starp G. Rihtera paaudzes un jaunāku gleznotāju (Luka Tjijmansa, arī Marlēnes Dimā, Pitera Duiga, Neo Rauha) attēlu uztveri rezumējas attēlu materiāla uztverē – ja pirmie norāda, ka attēls ir kaut kas, kas klājas pāri realitātei, šodienas gleznotāji pauž, ka "viss ir attēli". Viņu glezniecībā attēlu realitāte neattēlo fotogrāfijas izteiksmi, tā paliek gleznieciska. Tā pati ir attēlu kopums, un glezniecība ir tā, kas ļauj to saprast.

Ieva Astahovska

"order" of depiction, which returns lost context through painting's physical (and "metaphysical", painting's self-valuation) dimension, context that today's consumer culture gives back – as delicate representational forms, but only in painting – in mass media's "emptied" information. This is Richter's, a "humanist's", answer to how painting can integrate itself into the self-reflecting process of reality.

The difference between Richter's generation and that of the young painters (Luc Tuymans, Marlene Dumas, Peter Doig, Neo Rauch) is in the limitations of the materials of representation. If the first proclaim that depiction is something that reaches beyond reality, then contemporary painters rebut that "all is depiction". In their paintings, the reality of representation doesn't mimic the expressiveness of photography: it remains in painting. The same follows for the collection of representation, which we understand with painting.

Ieva Astahovska

¹ Esejas nosaukums pārfrāzēts no B. Švabskija (Schwabsky) raksta "An Art That Eats Its Own Head: Painting In The Age Of The Image" izstādes "Glezniecības triumfs" (2005), kā arī 3. Prāgas biennāles (2007) katalogos / Paraphrased from B. Schwabsky's essay "An Art That Eats Its Own Head: Painting In The Age Of The Image", exhibition "The Triumph of Painting" (2005), and Prague Biennale (2007) catalogue.

² A. Hārm. Foreword// [Catalogue] "No Painting". Tallin Art Hall, 2007.

³ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. Buchloch. "Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism". Thames & Hudson, 2004, pp. 580.

⁴ F. Bonami. Pittura or Painting?// [Catalogue] "Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. La Biennale di Venezia". Marsilio: 2003, pp. 423.

⁵ Top 100 Artists// "Flash Art". October 2006, pp. 68, 69.

⁶ B. Smedley. Luc Tuymans at Tate Modern// <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000136.php>