

Roberto Pinto

KRISTĪNE ALKSNE

Territories, natures and cultures

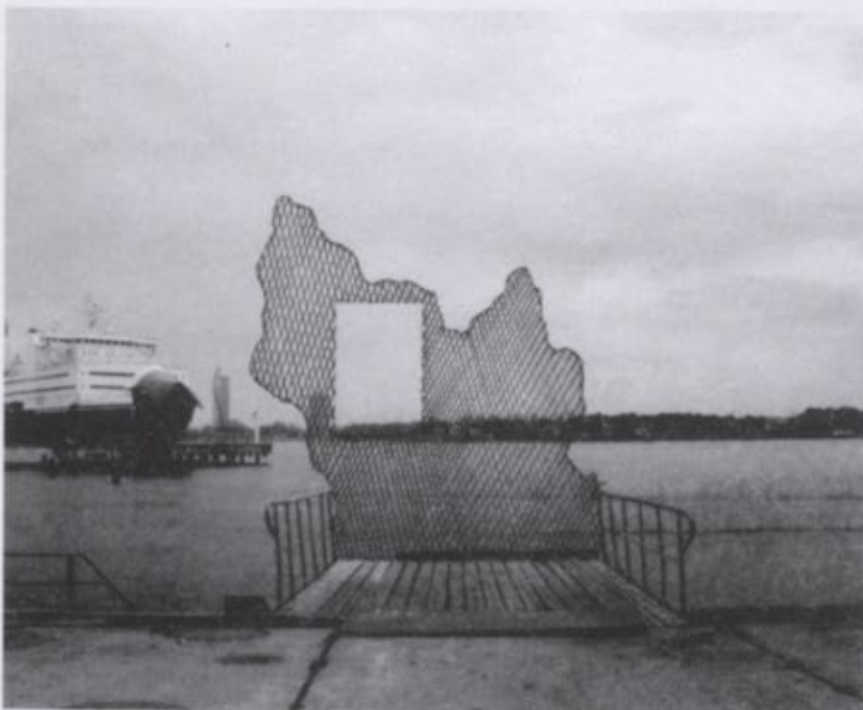
If we would channel our perception according to our stereotypes when viewing works of art, we might easily imagine that we'd like to see Italian artists as ironic, slightly cynical, very sensitive. On the contrary, from artists from Northern Europe, like Kristīne Alksne, we would expect works with nature playing the leading role and certainly interpreted within "due" romanticism. As we know, these pre-assumed ideas often are the straightest route to misunderstandings and put manifestations of culture in a fenced-off cage, an anachronism in a sense. Sometimes, however, artists themselves use exactly these stereotypes to point our eyes in unknown directions. Moreover, it is them who employ conventional models as a safe weapon against those who use them as universal keys for interpreting the world. It is enough to remember such artist as Jimmie Durham, who toys with the Hollywood interpretation of the American Indian world, or, returning to Italian art, Maurizio Cattelan, who on several occasions reviews the stereotypes of „being Italian” in his cynical and ironic way that really singles him out among other artists.



Kristīne Alksne works in a similar way, but it is important to point out some significant differences. Oftentimes the artist really draws impulse from nature, but instead of criticizing the society in the shade of ever-threatening ecological disaster, she creates alienation - in the territories of hybridization and no borders, which constitute the most important basic element of her studies and lure the viewer into a kind of Terrain Vague, which, not incidentally at all, is the title of one of

her series of works. Referring to Adorno, we can confirm that her works relate to the idea that „cognizing involves a network of prejudices, intuitions, innervations, self-corrections, assumptions and exaggerations, in short in dense, grounded experience, which is by no means transparent in all places”<sup>1</sup>.

Thus if we discern a certain presence of nature's shapes in the path that Kristīne has taken (which remind us of the stereotypes as established initially), her experience - „dense, grounded and not necessarily transparent” - puts her work very far from what we have a priori expected. Nature is so anthropomorphized that it often is not even recognizable. It is removed from its context and inserted into a complex confrontation of lines and shapes which often - largely because of the pleasure caused by perception - lead us off the track to the meanings of the initial starting point. This calls for an example. Transitory Reality is undoubtedly one of the most significant works by Kristīne, and it allows to clearly trace the basic elements of hybridization process of nature and artistic expression in her creations. The work consists of layers of felt, which, when laid out on the floor, resemble a bird's view of the Alps. The inspiration for this piece comes from photographs taken while flying between Riga and Milan, but next to nothing has remained of the direct link between the pictures and the work of art in front of us, at least if



we're searching for a link in a naturalistic depiction of landscape. The sense of alienation, however, is clear: the viewer really does not recognize the source of the reality depicted here, even if it should seem quite familiar - exactly because we are used to seeing these territories from another point of view.

The material used in this piece - felt - reminds us inevitably of Joseph Beuys (who may, purely geographically, also be a part of the route between Italy and Latvia), alluding to his practice of basing art upon the natural aspects of life. Although the works of Beuys in other respects are an obvious contrast to those of Kristīne Alksne, I believe that she might have adopted the capability of reading art as a form of diffusive practice, a category available to everyone, and also the ability of evaluating daily reality, which was undoubtedly the strong point of the German artist.

Transitory Reality is also an example of Kristīne's accents on compositional balance and decorative aspects (a notion that, I sincerely hope, will not cause associations with its most loathsome connotations for the reader) that significantly characterize her work. Also a great number of her other pieces, in addition to the „priority” conceptual interpretation level, also comply with a playful, form-based view. Solutions found by Kristīne Alksne capture the viewer within the structures of her work long before he/she has even found the keys of interpretation offered by this work. A connection between form and content, that already quite remotely from antique contrasts emphasizes the importance of aesthetic aspects in the process of art<sup>2</sup>. What is more, an unmistakably significant role is assigned to playing with form, at the same time moving away from purely sentimental and autobiographical aspects that would lead the viewer into a narrow dead end of intimacy, where communication would happen only as artist's monologue. Kristīne always searches for ways to stay on the territory of dialogue, and what the artist expresses must definitely be viewed as a part of communication with the previous experiences of the viewer, who is invited to merge his/her individual interpretation with the aesthetically narrative fragments offered by the artist.



Jūrmala - a piece of work created in 2004, consisting of a silhouette of a Latvian forest on the roof of a garage in Milan - could be an example of the contrast between urban and natural environments. Kristīne herself points out that this juxtaposition „creates a visual confusion, [...] a shadow created in nature is inserted into an urban

environment, thus its original meaning becomes estranged, alienated”. The sense of alienation is also greatly present in the piece 33 Watermelons, where the patterns of actual watermelons are improved with fragments of adhesive film, or in the series Untitled, made in 2005 (each of pieces in it is made individual by adding a subheading with the address of the place to which it refers) in which the artist has taken photographs of buildings and left only

those sections of the picture where the building is covered with creeper plants, and thus, by constructing imaginary places, creates a short circuit between memories of actual places and feelings.



The newly-made existence forms in a botanical garden<sup>3</sup> make Dreamcatcher's an even more pronounced revolution of different levels, a mechanism that reveals the game initiated by Kristīne Alksne. Her construction really becomes almost invisible, mimetic; it simulates an organism that could have potentially come to existence naturally. It toys with the

reflection of the idea of artificiality while being in a botanical garden, which itself has basically been invented for that very reason - to recreate nature in an urban space.

In Terrain Vague, a piece of work on display at this exhibition, Kristīne Alksne has used the familiar images from Google Earth as initial material and, by separating individual river basins from their usual coordinate systems, made the creation of new abstract images possible. Thus riverbeds turn into patterns, drawings and sculptures, which in their turn resemble islands - linked together by sound (created by Giuseppe Ielasi), they are arranged in imaginary archipelagos. Another example of the fusion of nature and culture, image and its possible interpretations, dialogues that explicitly characterize the poetics of this artist.

Research, just as the surrounding reality, can be also regarded as the fruit of recreating (and its denial), done by our memory and traditions - conditional both artistically and culturally. The real challenge is staying in this territory where there are no direct indications for its understanding, without need to accept or deny it a priori, keeping consciousness alive and ready to perceive the meanings that arise. This seems to be the most recommended way to interpret many other recent works and projects by Kristīne Alksne.

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Minima Moralia*, Suhrkamp, Frankfurt 1951. / (Translated into Italian) *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954, p. 124

<sup>2</sup> On this - David Levi Strauss, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, Aperture Foundation, Inc, New York 2003. / (Translated into Italian) *Politica della fotografia*, Postmediabooks, Milano 2007.

<sup>3</sup> This piece was created in 2006 for the Open Air exhibition at Parma Botanical garden. Curated by: Marinella Paderni and Isotta Sacconi.

Roberto Pinto

KRISTĪNE ALKSNE

Teritorijas, dabas un kultūras

Ja aplūkojot mākslas darbus mēs savu uztveri ievirzītu saskaņā ar mūsu stereotipiem, viegli varētu iztēloties, ka itāliešu māksliniekus vēlami redzēt ironiskus, nedaudz ciniskus, ļoti jūtīgus. Pilnīgi pretēji no Ziemeļeiropas māksliniekiem, kā Kristīne Alksne, sagaidām darbus, kuros centrālā loma ir dabai, kas noteikti interpretēta „pienācīga” romantisma ietvaros. Kā zināms, šīs iepriekšpieņemtās idejas bieži vien ir taisnākais ceļš uz pārpratumiem, un kulturālās izpausmes iesloga norobežotā, savā ziņā anahroniskā krātinā. Reizēm tomēr tieši šos pašus stereotipus izmanto arī mākslinieki, lai ievirzītu mūsu skatu vēl neiepazītos virzienos. Vēl vairāk, tie ir viņi, kuri izmanto konvencionālus modeļus kā drošu ieroci, ko pavērst pret tiem, kuri tos lieto kā pasaules lasījuma universālas atslēgas. Gana atminēties par tādu mākslinieku kā Džimijus Durems (Jimmie Durham), kurš rotaļājas ar Amerikas indiāņu pasaules lasījumu Holivudas manierē, vai, atgriežoties pie itāliešu mākslas, par Mauricio Katelanu (Maurizio Cattelan), kurš vairākos gadījumos savu ironisko un cinisko skatu, kas viņu īpaši izceļ citu mākslinieku vidū, pavērsis tieši „itāliskuma” stereotipu virzienā.

Kristīne Alksne darbojas līdzīgi, taču ir svarīgi precizēt atsevišķas būtiskas atšķirības. Bieži māksliniece patiešām sākotnējo impulsu smejas no dabas, taču tā vietā, lai nodotos ekoloģisko katastrofu pavēnī mītošās sabiedrības kritikai, rada atsvešinātību – hibridizācijas un robežu neesamības teritorijās, kas ir būtiskākais no viņas pētījumu pamatelementiem un kas vērotāju ievilina sava veida Terrain Vague, kas, turklāt, nebūt ne gadījuma pēc ir arī nosaukums vienai no viņas darbu sērijām. Atsaucoties uz Adorno, varam apstiprināt, ka Alksnes darbi sasaucas ar ideju, ka „izzīpa ir iespējama tikai aizspriedumu, intuīcijas, inervāciju, autokorekciju, pieņēmumu un pārspīlējumu savstarpējās drāmas ietvaros, proti, tā izriet no blīvas un konsolidētas pieredzes, kam nebūt nav jābūt caurskatāmai”<sup>1</sup>. Tādējādi, ja saskatām Kristīnes izraudzītajā ceļā zināmu dabas formu klātbūtni (kas mums atgādina par stereotipiem sākotnējā uzstādījumā), viņas pieredze – „blīva, konsolidēta un ne gluži caurskatāma” – darbus noskaņo tālu atstatu no tā, ko apriori sagaidām. Daba ir tiktāl antropomorfizēta, ka bieži pat nav atpazīstama. Tā ir laupīta savam kontekstam un ievietota sarežģītā līniju un formu konfrontācijā, kas bieži – lielākoties uztveres izraisīto pozitīvo izjūtu dēļ – sajauc pēdas uz sākotnējā izejas punkta nozīmēm. Te īsti vietā būtu



kāds piemērs. Transitory Reality ir nenoliedzami viens no nozīmīgākajiem darbiem mākslinieces pieredzē, kas uzskatāmi ļauj izsekot viņas daiļradē vērojamā dabas un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu vides hibridizācijas procesa pamatelementiem. Instalāciju veido filca plāksnes, kas, izkārtotas uz grīdas, rada iespaidu par Alpu ainavu, skatītu no putna lidojuma. Iedvesmas avots ir fotogrāfijas, kas uzņemtas ceļojot lidmašīnā starp Milānu un Rīgu, taču no tiešas saites starp foto uzņēmumiem un

apskatāmo mākslas darbu pāri nav palicis teju nekas, tiesa, ja saikni meklējam naturālistiskā ainavas attēlojumā. Tā vietā skaidri nolasāma atsvešinātība: vērotājs patiešām nesaskata attēlotās realitātes izcelsmes avotu, pat ja tas šķistu gana pazīstams – tieši tā iemesla dēļ, ka esam raduši uz šīm teritorijām raudzīties no pavisam cita skatu punkta.

Izmantotais materiāls – filca – neizbēgami atgādina par Jozefu Boisu (kurš arī tīri ģeogrāfiski varētu būt daļa ceļa, kas veicams starp Itāliju un Latviju), atsaucoties uz viņa praksi balstīties dzīves dabīgajos aspektos. No Boisa, kura darbi citos aspektos tomēr ir skaidrs pretstats K. Alksnes radošajai darbībai, māksliniece varētu būt pārņēmusi spēju lasīt mākslu kā difūzas prakses formu, visiem pieejamu kategoriju, tāpat arī spēju izvērtēt ikdienas realitāti, kas nenoliedzami bijusi arī vācu mākslinieka stiprā puse.

Transitory Reality ir uzskatāms piemērs arī mākslinieces akcentiem uz kompozicionālo līdzsvaru un dekoratīvajiem aspektiem (jēdziens, kas lasītāja prātā, cerams, neizraisīs asociācijas ar tā nīstamākajām nozīmju nokrāsām), kas būtiski raksturo viņas darbus. Tāpat daudzi citi darbi papildus „prioritāri” konceptuālā lasījuma līmenim pakļaujas arī rotaļīgam, formā sakņotam skatījumam. K. Alksnes uzietie risinājumi skatītāju notver darba struktūrās, pat vēl pirms tas ir sameklējis interpretācijas atslēgas, ko darbi piedāvā. Saikne starp saturu un formu, kas nu jau tālu no antiķajiem pretstatiem īpaši uzsver mākslinieciskā procesa estētisko aspektu būtisko nozīmi<sup>2</sup>. Turklāt, nepārprotami būtiska loma tiek piešķirta formas spēlēm, vienlaikus attālinoties no tīri autobiogrāfiskiem un sentimentāliem aspektiem, kas skatītāju ievestu šaurā intimitātes strupeclā, kurā komunikācija norisinātos vienīgi autores monologa formā. K. Alksne vienmēr meklē veidus, kā palikt dialoga teritorijā, un autores paustais noteikti ir skatāms kā daļa no komunikācijas ar skatītāja iepriekšējo pieredzi, kas savu individuālo interpretāciju ir aicināta sapludināt ar mākslinieces piedāvātajiem estētiski naratīvajiem fragmentiem.

Jūrmala – 2004. gadā tapis darbs, ko veido Latvijas meža siluets uz kādas Milānas garāžas jumta seguma – varētu būt piemērs kontrastam starp urbāno un naturālo vidi. Pati Kristīne norāda, ka šīs sasaistījums „rada vizuālu apjukumu, [...] dabā veidota ēna ir ievietota urbānā vidē, tādējādi tās oriģinālā nozīme kļūst attālināta, atsvešināta”. Atsvešinātības izjūta ir spilgti novērojama arī darbā 33 Watermelons – arbūzi, kuru rakstus papildina piestiprināti tapešu fragmenti – , vai 2005. gadā tapušās sērijas Untitled darbos (no kuriem katrs tiek individualizēts, apakšvirsrakstā pievienojot tās vietas adresi, uz kuru tas attiecas) – no fotogrāfijās iemūžinātiem namiem māksliniece atstājusi tikai tos fragmentus, kurus klāj vītepaugi, un tādējādi, konstruējot iztēlotas vietas,



rada Issavienojumu starp atmiņām par konkrētām vietām un piedzīvotajām sajūtām.

Botāniskajā dārzā<sup>1</sup> novietotās jaunveidotās eksistences formas darbu Dreamcatcher's padara par vēl izteiktāku dažādu līmeņu apvērsumu, mehānismu, kas atklāj K. Alksnes iniciēto spēli. Viņas radītā konstrukcija parkā patiešām kļūst teju neredzama, mimētiska, simulējot iespējamu dabīgi radušos organismu. Tā rotaļājas, atspoguļojot ideju par mākslīgumu, atrodoties botāniskajā dārzā, kas pats principā tieši tādu mērķu dēļ arī ticis izgudrots – pārradīt dabu urbānā telpā.



Terrain Vague – darbā, kas izstādīts arī šajā izstādē, K. Alksne par sākotnējo materiālu izmantojusi nu jau bezgala pazīstamos Google Earth pasaules attēlojumus, un, savrupinot atsevišķu ūdenstilpju

ieplakas no to ierastās koordinātu sistēmas, ļauj rasties jauniem, abstraktiem tēliem. Upju gultnes tādējādi no teritorijas pārtop rakstos, zīmējumos un skulptūrās, kas, savukārt, atgādina salas – savstarpēji saistītas skaņā (autors Džuzeppe Ielazi / Giuseppe Ielasi) tās izkārtojas iztēlotos arhipelāgos. Vēl viens piemērs, saplūsmē starp dabu un kultūru tēlu un iespējamām interpretācijām, dialogi, kas uzskatāmi raksturo mākslinieces poētiku.

Pētījums, tāpat kā apkārtesošā Istenība, arī ir uzskatāmi par pārradīšanas (tajā skaitā arī nolieguma) augli, ko paveic mūsu atmiņa, tradīcijas – nosacītas gan mākslinieciskā, gan kulturālā ziņā. Īstais izaicinājums ir palikt šajā teritorijā, kurā nav tiešu norāžu tās izpratnei, bez nepieciešamības to apriori pieņemt vai noraidīt, saglabājot dzīvu apziņu, gatavu uztvert izrietošās nozīmes. Šāds varētu būt ieteicamākais ceļš arī daudzu citu Kristīnes Alksnes pēdējā laika darbu un projektu interpretācijām.

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Minima Moralia*, Suhrkamp, Frankfurt 1951. / (Tulkojums it.val.) *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954, p. 124

<sup>2</sup> Šajā sakarā - David Levi Strauss, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, Aperture Foundation, Inc. New York 2003. / (Tulkojums it.val.) *Politica della fotografia*, Postmediabooks, Milano 2007.

<sup>3</sup> Darbs ir tika īstenots 2006. gadā izstādes *Open Air* ietvaros Parmas Botāniskajā dārzā. Kuratores: Marinella Paderni (Marinella Paderni) un Izota Sakani (Isotta Saccani).