

„GLOBĀLIE LIELCEĻI”  
JAUNĀS LOKALITĀTĒS



“GLOBAL HIGHWAYS”  
IN NEW LOCALITIES

## Starp laikmetīgās mākslas tipiskiem raksturojumiem

bieži tiek minēta gan tās spēja runāt / tikt uztvertai globāli, gan komentēt noteiktās vietas realitāti, proti, tā ir neatšķetināms globālā un lokālā sajaukums. Savā ziņā šis lokālā – globālā asis var salīdzināt ar latviešu arhitekta, mākslinieka un mūziķa Hardija Lediņa aprakstīto „laika gara un vietas atmosfēras” sistēmu, kur vietas raksturojums – gausākām izmaiņām pakļautais stāvoklis – balstās lokālajā kultūrā, savukārt laika gars, kas ļauj daudz straujāk mainīgiem procesiem – ārējos iespaidos. Pilnīga viena vai otra faktora izslēgšana šai sistēmā nav iespējama – mēs nevaram eksistēt tikai vietā bez laika vai otrādi.<sup>1</sup>

Latvijā, kur 90. gadi bija tranzīta periods, pāreja no viena laikmeta uz citu, sociālisma šauru horizontu pamešana pretim pasaules atvēršanai, lokālo un globālo procesu mijiedarbība bija īpaši zīmīga. To kontekstu iezīmēšanai arī veltīts šis raksts.

## Post-1989 faktors

Starptautiskā leksikā 90. gadi nereti apzīmogoti kā *post-1989* laiks, kas sekoja pēc aukstā kara beigām un radikāli mainīja gan pasaules varas dalījumu, gan ģeogrāfisko un politiekonomisko karti, kurā milzīgās pelēkās zonas, PSRS un bijušo sociālistisko valstu bloka vietā parādījās jauni spēlētāji, joprojām gan asociēti ar kopīgu – Austrumeiropas – identitāti. Diskusiju centrā bija „atvērtība” un „dialogs”, vienlaikus gan norādot uz šķietamo paradoksu, ka

---

1. Lediņš, Hardijs. „Laika gars un vietas atmosfēra” // *Rīga – latviešu avangards* [Katalogs], NGBK, 1989, 79. lpp.

## One of the characteristics

often listed as typical of contemporary art is its ability of speaking / being perceived globally and also of commenting on the reality of a particular place – that is to say, it is an inseparable mix of global and local elements. In a way these local / global axes are comparable to the system of “zeitgeist and atmosphere of place” described by Latvian architect, artist and musician Hardijs Lediņš, where the characterisation of place – the state that is subject to slower change – is based in local culture, while zeitgeist, which is subject to much more rapidly changing processes, is based on external impressions. Complete elimination of either factor is impossible under this system: we cannot exist in a place without existing in time, and vice versa.<sup>1</sup>

In Latvia, where the 1990s were a period of transition, a bridge from one era to another, a time when the narrow horizons of Socialism were abandoned in favour of opening up to the world, this interaction of local and global processes was especially significant. This article is devoted to outlining their contexts.

## Post-1989 Factor

In the international lexicon the 1990s are often branded the *post-1989* era, which came after the end of the Cold War and brought radical change to both the distribution of power in the world and the geographic and political-economic map, on which the immense grey expanse of the USSR and former Socialist countries was replaced by new players, who were, however, still associated with a common – Eastern European – identity. At the centre of discussion

---

1. Lediņš, Hardijs. „Laika gars un vietas atmosfēra”. In: *Rīga – Lettische Avantgarde* [Catalogue], NGBK, 1989, p. 79.

jaunajā pasaulē bez ārējām opozīcijām iztrūkst arī jebkāda fundamentāla alternatīva esošajam.

Kā paradigmu maiņas un sistēmu tranzīta posmā, kad sociālismu nomainīja liberālā demokrātija un tirgus ekonomika, laiks šajā pasaules daļā noritēja „ātrāk par vēsturi”, un lokālais un globālais korelēja gan kā opozīcijas (nacionālais *versus* kosmopolitiskais, tradicionālais *versus* modernais, specifiskais *versus* universālais), gan kā savstarpēji cieši saistīti faktori. Piemēram, Latvijas, tāpat kā citu Austrumeiropas valstu mākslā aktuāli bija gan nacionālās identitātes jautājumi, gan saslēgšanās ar Rietumiem, tajā vienlaikus ar radikāli jaunām vēsmām, jaunu stratēģiju apgūšanu turpinājās padomju modernisma (estētisma) nospiedumi, un – lai cik labprāt Latvijas tā laika mākslas pārstāvji vai vērotāji atsauktos uz kādu tās īpašo stāvokli un savdabību, kas to atšķir no citiem, lokālās norises kā mākslā, tā plašākā kontekstā ar gandrīz klinisku precizitāti atspoguļoja postsociālistisko valstu attīstības loģiku. Horvātu filozofs un kultūrkritiķis Boriss Budens raksta – tas, kas notika bijušajās komunistiskajās valstīs pēc 1989. gada, bija kopīgs vēsturisks process, kas kā fundamentālas izmaiņas notika visur Austrumeiropā, un to var saukt par pāreju uz demokrātiju vai novēlotu modernizāciju, taču to galvenā nozīme bija – kapitālisma atjaunošana.<sup>2</sup>

2. Buden, Boris, „The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion” // *Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Ed. by B. Vanderlinden, E. Filipovic. The MIT Press, p. 115.

were “openness” and “dialogue”, which at the same time highlighted the seemingly paradoxical fact that this new world without external oppositions also lacked any fundamental alternatives to the status quo.

During this era of changing paradigms and transitioning systems, when Socialism was replaced by liberal democracy and market economy, time ran “faster than history” in this part of the world, and local and global correlated as both opposite (national vs. cosmopolitan, traditional vs. modern, specific vs. universal) and closely intertwined factors. For example, like art of other Eastern European countries, Latvian art was looking at issues of national identity as well as those of connecting to the West; next to radically new trends and the mastering of new strategies it still showed imprints of Soviet modernism (aestheticism), and, however readily the representatives or observers of Latvian art of the time would refer to its special situation and individuality that set it apart from the rest, the local processes in art and also in the wider context reflected the developmental logic of post-socialist countries with almost clinical precision. Croatian philosopher and cultural critic Boris Buden opines that everything that happened in the former communist countries after 1989 was actually one single historical process, one that unfolded across the entire Eastern Europe in the shape of fundamental change, and could be called transition to democracy or belated modernisation – however, its main purpose was the restoration of capitalism.<sup>2</sup>

2. Buden, Boris, „The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion”. In: *Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Ed. by B. Vanderlinden, E. Filipovic. The MIT Press, p. 115.

Vācu filozofs Jürgens Hābermāss 1989. gada norises nodēvējis tieši par „novēlotu” revolūciju, kuras īstais mērķis bija uzlabot trūkstošo attīstību Austrumeiropā gan konstitucionālā, gan sociālpolitiskā nozīmē un – panākt Rietumeiropu.<sup>3</sup> Centieni pieskaņoties Rietumu standartiem jeb atgriezties pie „normalitātes” bija universāla iezīme visdažādākajās jomās. To, ka šī pāreja no sociālisma uz liberālo demokrātiju un tirgus ekonomiku izrādījās ekstrēmāka nekā gaidīts, atzīmē daudzi: ekonomika izrādījās privatizētāka un mārketētāka, politika – vairāk balstīta uz partijām un biznesu, sociālā vide – polarizētāka un mazāk solidāra, pilsoniskā sabiedrība – vājāka, populistiski nacionālistiskā – spēcīgāka.<sup>4</sup>

Starp būtiskākajām pārmaiņām, kas raksturoja gan ikdienas realitāti, gan kultūru, kas deviņdesmitos apzīmogoja kā konfrontācijām pilnu „krīzes” un reizē „nepajaustu iespēju” laiku, var izcelt veselu plejādi: iepriekšējo pieredzi – sovjetisko komunālismu, astoņdesmito gadu beigu kopīgo entuziasmu, „dziesmoto revolūciju” un orientēšanos uz nemateriālām vērtībām aizstāja individuālisms, sabiedrības noslāņošanās, ideoloģijas un varas, un tām līdzās – vērtību un identitātes krīze, komercializācija, izvairīšanās no sociāliem un politiskiem diskursiem.

3. Habermas, Jürgen. *Die nachholende Revolution*, 1990, S. 180. Cit. no Boris Buden, „The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion” // *Manifesta Decade*, p. 116.

4. Matyas Kovacs, Janos. “The „Brave New World” after Communism” // *IWM Post*, no 101. 2009, April – August, p.10.

German philosopher Jürgen Habermas calls the events of 1989 a “belated” revolution, the actual goal of which was to make up for missed developments in Eastern Europe, and to catch up with Western Europe in constitutional terms and in sociopolitical terms.<sup>3</sup> Attempts of adapting to Western standards or returning to “normality” were a universal occurrence in a variety of fields. The fact that this transition from socialism to liberal democracy and market economy has shaped up to be more extreme than expected has been noted by many: the economies have turned out to be more privatised and marketised, the politics more party-based and business-centred, and the societies more polarized and less solidary, civil societies weaker, and the populist / nationalist pressures – stronger.<sup>4</sup>

There is a plethora of essential changes that characterised the everyday reality and culture. and branded the 1990s as an era of confrontations, “crisis” and at the same time also “unrecognised opportunities”: previous experiences – Soviet communalism, the universal enthusiasm of the late 1980s, the “singing revolution” and focus on non-material values – were replaced by individualism, social stratification, crisis of ideology and power, and also of values and identity, commercialisation, avoidance of social and political discourse, alienation.

3. Habermas, Jürgen. *Die nachholende Revolution*, 1990, S. 180. Cit. no Boris Buden, „The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion”. In: *Manifesta Decade*, p. 116.

4. Matyas Kovacs, Janos. “The „Brave New World” after Communism”. *IWM Post*, no 101. 2009, April–August, p.10.

Lai gan Austrumeiropas uznāciens sakrita ar Eiropas jaunās identitātes konstruēšanu globālajā pasaulē, nereti komentēts, ka postsociālistiskajās sabiedrībās šis pārmaiņas demonstrēja atvērtību drīzāk amerikāniskajām, mazāk eiropiskajām vērtībām – brīvais tirgus, neoliberalisms, patērētājkultūra tika akceptēti daudz nekritiskāk kā, piemēram, pilsoniskā demokrātija, feminisms, etnisko un seksuālo minoritāšu tiesības.<sup>5</sup> Tomēr arī Austrumu blokam jaunais Eiropas „projekts” deva esenciālu nozīmi – dažādu lokalitāšu un reģionālu atšķirību līdzspastāvēšanu vienkopus un to apzināšanos kā vērtību.

Sociālais un ekonomiskais fons ir cieši saistīts ar ideoloģisko – gan politisko, gan ikdienas realitāti līdzīgi visā Austrumeiropā raksturoja liberālās demokrātijas simbioze ar konservatīvismu un nacionālismu, kad populāri un arī „zinātniski” vēsturiskie diskursi ietvēra nacionālās pagātnes un tradīciju glorifikāciju. Politiskās un kultūras norises „orientējās nevis uz racionālā kodolu, bet gan uz mītiskām un simboliskām formām. Forma un nosaukums prevalēja pār saturu.”<sup>6</sup> Kreisās idejas, sākotnēji, politiskā simbolisma apstākļos izslēgtas vispār, atsāka figurēt deviņdesmito otrajā pusē – gan ne kā lokālās sociālisma pagātnes mantojums, bet kā Rietumu imports –

---

5. Lisiewicz, Malgorzata. „Closing the Distance” // *Closing the Distance* [Katalogs], CCA-Estonia, 2002, p.10.

6. Kozlovs, Normunds. „Komunikatīvā un instrumentālā racionalitāte tirgus attiecību institucionalizācijā Latvijā”. Maģistra darbs. Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāte. 1998.

Although the rise of Eastern Europe coincided with the construction of the new global identity of Europe, it is often said that in post-socialist societies these changes demonstrated a receptiveness to American rather than European values – free market, neoliberalism, consumerism were accepted much more uncritically than, say, civil democracy, feminism, the rights of ethnic and sexual minorities.<sup>5</sup> However, the new European “project” also gave the Eastern Bloc an essential meaning – the coexistence of various localities and regional differences and the recognition of their value.

Social and economic background is closely interconnected with ideological background – both political and everyday reality across the entire Eastern Europe was characterised by the symbiosis of liberal democracy with conservatism and nationalism, with popular and also “scientific” historical discourse glorifying the national past and traditions. The political and cultural processes were “orientated not towards the rational nucleus but towards mythical and symbolical forms. Form and name prevailed over content.”<sup>6</sup> Leftist ideas, initially completely eliminated under the circumstances of political symbolism, made a comeback in the latter half in the 1990s – not, however, as a legacy of the local socialist past, but as a Western import: fragmentary ideas of neo-Marxist thinkers not much integrated in the local atmosphere.

---

5. Lisiewicz, Malgorzata. „Closing the Distance” In: *Closing the Distance* [Catalogue], CCA-Estonia, 2002, p.10.

6. Kozlovs, Normunds. *Communicative and Instrumental Rationality in the Institutionalisation of Market Relationships in Latvia*. Master’s thesis. Faculty of History and Philosophy of the University of Latvia. 1998.

neomarksistisko domātāju fragmentāras, tomēr vietējā atmosfērā ne pārāk integrētas idejas.

Mākslā *post-1989* faktors globālā kontekstā saistīts gan ar paradigmu maiņu, gan „bezprecedenta vitalitātes un ekspansijas ēru”, kas izpletās ģeopolitiski un plurālu diskursu laukos – tajā dominēja starpdisciplināra pieeja, antropoloģiskas un kritiskas stratēģijas, jauna veida politiskie un sociālie vēstījumi, varas mehānismu analīze, jauns institucionālās kritikas vilnis, ikdienas realitātes, identitātes, atmiņas un virkne citas tēmas, kuru uzskaitījums allaž paliks nepilnīgs, jo „visi mēģinājumi norādīt uz laikmetīgās mākslas centrālo punktu lemti neveiksmei, jo tajā vairāk tāda centrālā punkta nav”<sup>7</sup>.

## Rietumi un pārējie

*Post-1989* karstākais punkts bija spriegums starp Rietumu pasaules „normas” izplatīšanos un tās jauniegūto „citādo” pusi, proti, Rietumiem kā Austrumeiropas gandrīz mītisku ideālu un vēlmju objektu, un Austrumeiropu kā fantomisku vietu Rietumiem.

Deviņdesmito sākumā Austrumeiropa kā neiepazīta, tāpēc eksotiska zona raisīja īpašu Rietumu interesi. Arī

---

7. Lind, Maria. „The Biography of an Exhibition” // *Manifesta 2. European Biennial of Contemporary Art / Luxembourg* [Catalogue], 1998, p. 199.

In art the post-1989 factor in a global context is linked to the change of paradigms and the “era of unprecedented vitality and expansion” that spread both geopolitically and within the field of pluralist discourse – it was dominated by the interdisciplinary approach, anthropological and critical strategies, a new kind of political and social messages, analysis of power mechanisms, a new wave of institutional critique, everyday realities, identities, memories and a number of other subjects, all of which can only make for an incomplete list, because “all attempts to put one’s finger on the focal point of contemporary art are doomed to failure because there is more than one focal point.”<sup>7</sup>

## The West and the Rest

The major issue of post-1989 was the tension between the spread of the “norm” of the Western world and its newly acquired “other” side – that is, the West as an object of almost mythical ideals and desires of Eastern Europe, and Eastern Europe as a phantom-like location for the West.

In the early 1990s Eastern Europe as an unexplored and therefore exotic zone attracted much interest from the West. Baltic and Latvian artists experienced this interest through active participation in exhibitions abroad, mostly in the Scandinavian countries and Germany, which led to

---

7. Lind, Maria. „The Biography of an Exhibition”. In: *Manifesta 2. European Biennial of Contemporary Art / Luxembourg* [Catalogue], 1998, p. 199.

Baltijas un Latvijas mākslinieki to piedzīvoja kā aktīvu dalību izstādēs ārzemēs, galvenokārt Skandināvijā un Vācijā, kas ļāva eiforiski runāt par „atgriešanos” Eiropā, Rietumu „iekaršanu” un cerībām, ka Baltija varētu kļūt par nozīmīgu mākslas reģionu. Jāpiebilst, ka gandrīz visi šie mākslas notikumi bija lokālas vai reģionālas reprezentācijas un nepārstāvēja plaši starptautiskas norises, savukārt izstādēs, kas sniedza izvērstu pārskatu par jaunās Eiropas mākslu, Latvijas mākslinieki piedalījās reti. Arī pats Austrumeiropas aktualitātes vilnis izrādījās īslaicīgs – jau 90. gadu otrajā pusē starptautiskā mākslas pasaule savu interesi pavērsa uz eksotiskākām kultūrām citos kontinentos. Viena no Somijas tobrīd vadošajām kuratorēm Māreta Jaukkuri atzīst, ka „mākslinieki gaidīja, ka [šis vilnis] turpināsies, taču [drīz vien] kļuva manāma skarbā realitāte – nacionālajā un starptautiskajā mākslas vidē acīmredzama kļuva gan politika, gan sacensība.”<sup>8</sup> Otrs, isāks un ideoloģisko instrumentālismu neslēpjošāks vilnis (nu jau *bijušās*) Austrumeiropas mākslai pārvēlās Eiropas Savienības paplašināšanās laikā nākamās desmitgades vidū, kad tās institūciju finansētās Rietumos notika virkne izstāžu, kur jaunā Eiropa atkal tika sveikta ar „atgriešanos mājās”<sup>9</sup>.

8. „Towards the Normal: Negotiating the „Former East”.” Response by Maaretta Jaukkuri // *Manifesta Decade*, p. 161.

9. Sk. piemēram, Cosulich Canarutto, Sarah, „The East doesn't Ex-east” // *Instant Europe. Photography and Video from the New Europe*. [Catalogue]. Villa Manin, 2004, p.17.

euphoric talk of a “return” to Europe, “conquering” the West and the hope that the Baltic countries could become an important region in the world of art. Admittedly, almost all of these art events were local or regional representations and did not reflect more widely international processes; Latvian artists rarely took part in exhibitions that provided a more extended overview of the art of New Europe. This wave of acute interest in Eastern Europe itself turned out to be short-lived: by the latter half of the 1990s the international art world had turned its eye towards more exotic cultures on other continents. Maaretta Jaukkuri, one of the leading Finnish curators of the time, admits that “artists expected this would continue, but once the novelty waned, a harsh reality also became evident – within the national and international scenes, the competition and politics were evident.”<sup>8</sup> Another, shorter wave of interest, with less qualms about showing ideological instrumentalism, washed over the art of (now former) Eastern Europe in the middle of the following decade, during the enlargement of the European Union, when its institutions financed a number of exhibitions in the West, where New Europe was once again “welcomed home.”<sup>9</sup>

The openness and dialogue often highlighted in the rhetoric of the 1990s has in retrospect received Eastern European criticism for their conditionality and pragmatism. It has been pointed out that even now, two decades after the fall of the

8. „Towards the Normal: Negotiating the „Former East”.” Response by Maaretta Jaukkuri. In: *Manifesta Decade*, p. 164.

9. See, for example, Cosulich Canarutto, Sarah, „The East doesn't Ex-east” In: *Instant Europe. Photography and Video from the New Europe*. [Catalogue]. Villa Manin, 2004, p.17.

Deviņdesmito retorikā bieži izcelto atvērtību un dialogu retrospektīvā atskatā pavadījusi austrumeiropiešu kritika par to nosacītību un pragmatismu, norādot, ka Eiropu arvien, divas dekādes pēc Berlīnes mūra krišanas, šķir konceptuāls dzelzs priekšgars un ka pēc radikālajām ģeopolitiskās situācijas pārmaiņām dalījums, ko uzskatīja par zudušu, ir tikai transformējies jaunos nošķīrumos, Austrumeiropai joprojām paliekot par Rietumeiropas orientālo „citu”. Arī Rietumu iniciētās un finansētās reģionālās izstādes nereti tikušas kritizētas kā virspusējas, centrējoties ap eksotisko un tādejādi reprezentējot klišejas.

Slovēņu sociologs Rastko Močnik šo kritiku ilustrējis ar modeli „Rietumi un pārējais” (*the West and the rest*): „pārējais” (Austrumeiropa) iegūst jēgu tikai kopā ar frāzes pirmo daļu (Rietumiem), esot uztverams no to skatpunkta un arī artikulēts (o)pozīcijā ar „Rietumiem”, kas norāda ne tik daudz uz nošķīrumu, kā uz klasifikācijas veida hierarhiju.<sup>10</sup>

Spilgts piemērs šādas pozīcijas apspriešanai bija Eiropas mākslas biennāles *Manifesta 2* kuratora Roberta Fleka eseja „Māksla pēc komunisma?” biennāles katalogā (1998), kurā viņš pauda pārliecību, ka māksla līdz ar komunisma beigām ir mainījusies – uzsverot mākslas „evolūciju” bijušajās komunisma valstīs. Virkne austrumeiropiešu tajā izlasīja Rietumu hierarhiskā skatiena apliecinājumu,

10. Močnik, Rasko. „East!” // *East Art Map. New Moment Magazine*. Ed. by Irwin. 2002, p. 8.

Berlin Wall, Europe is still divided by a conceptual iron curtain, and after the radical changes in geopolitical situation this division, which was once thought dismantled, has simply transformed into new partitions, with Eastern Europe still remaining the oriental “other” of Western Europe. Even the regional exhibitions initiated and financed by the West have often been criticised as being superficial and centred on the exotic, and thus representing clichés.

Slovenian sociologist Rastko Močnik illustrates this criticism with a model of “the West and the rest”: “the rest” (Eastern Europe) acquires its meaning only through its association with the first part of the phrase (the West), being perceived from its point of view and articulated in (o)position relative to “the West”, which indicates not so much a division as a classification-type hierarchy.<sup>10</sup>

A vivid example of discussing this position was “Art after Communism?”, an essay by Robert Fleck, the curator of *Manifesta 2* European Biennial of Contemporary Art, published in the catalogue of the Biennial (1998). In it he opined that art had changed with the end of communism – emphasising the “evolution” of art in the former communist countries. A number of Eastern Europeans read it as a confirmation of the hierarchic gaze of the West, leading Fleck to explain that in his essay, whose title refers to Joseph Kosuth’s “Art after Philosophy” – a work of some importance in contemporary art, he has reflected on the radical geopolitical change’s promise of changing the very idea of art: since

10. Močnik, Rasko. „East!” In: *East Art Map. New Moment Magazine*. Ed. by Irwin. 2002, p. 8.

pēc kā Flekam nācās skaidrot, ka esejā, kuras nosaukums atsaucas uz laikmetīgajā mākslā zīmīgo Džozefa Košuta eseju „Māksla pēc filozofijas”, viņš apcerējis radikālo ģeopolitisko pārmaiņu apsoliījumu mainīt mākslas ideju kā tādu: kopš komunisma beigām zudušās fundamentālās estētiskās atšķirības starp dažādām Eiropas daļām, mākslinieka izcelsmei vairs nav būtiska loma, un arī Austrumeiropā deviņdesmito mākslas valodu veido tās pašas idejas, koncepti, atslēgas vārdi, kas lietotas gandrīz visur mākslas pasaulē.<sup>11</sup>

Apgalvojums, ka atšķirības starp Austrum- un Rietumeiropas mākslu ir zudušas, tobrīd tomēr ticis apšaubīts kaut vai tāpēc, ka pat šķietami līdzīgas mākslas prakses atšķirīgās pieredzēs un kontekstos ietver dažādas nozīmes, un Austrumu bloku raksturojošo neviendabīgo un daudzslāņaino pieredzi ignorēšana vai asimilēšana reducē katras lokalitātes faktisko nozīmi.

Neskatoties uz iepriekš minēto kritiku, pavērsienam uz starptautisku atvērtību 90. gados bija emancipējoša nozīme – pēc intereses mazināšanās Austrumeiropa pati daudz aktīvāk pieteica savu klātesamību. Mākslinieki un teorētiķi no šī reģiona, atsaucoties, ka atvērtība un vienlīdzība ir drīzāk mīts, nevis realitāte, kas to mākslu pakārto Rietumu „normalitātes dialektikai”, aicināja pārslēgt domāšanu no priekšstata, kā tikt iekļautiem uz to, kā pašiem konstruēt savu realitāti. Skajāko

rezonansi šai ziņā guva slovēņu mākslinieku grupas *Irwin* projekts „*East Art Map*”, kura pamattēzes balstījās uz Austrumeiropas mākslas vēstures (pār)rakstīšanu un aicinājumu nemeklēt līdzības ar Rietumiem, jo māksla, kas radīta citos kultūras, politikas, sociālajos un ekonomikas apstākļos, nevar būt ar to vienāda.

Apzinoties savu pagātņi, mākslinieki Austrumeiropā, parafrazējot Māršalu Maklūenu, nākotnē devās, ar vienu aci raugoties atpakaļskata spogulī – reflektējot par tās identitāti, taču distancējoties no klišeiskas savdabības un kultūras zonējuma, kurā citi to gribētu ievietot. Tā, piemēram, Austrumeiropas mākslas identitāti caur „tipiskām” iezīmēm jau pēc deviņdesmitajiem Modernās mākslas muzejā Ļubļanā ironiski komentēja izstāde „Septiņi grēki – Ļubļana – Maskava”, eksponējot tās „grēkus”, reizē arī „tikumus”, kas var sniegt ieguldījumu globāli labākai dzīvei, proti: Kolektīvismu (kontrastā individuālismam), Utopismu (pretstatā pragmatismam), Mazohismu (vēlmi akceptēt cietēja lomu, taču vienlaikus arī pretošanās stratēģiju varas un konfliktu attiecībās), Cinismu (emancipāciju no dominējošām attieksmēm, ideoloģiskiem aizspriedumiem), Slinkumu (pretstatu laika trūkumam), Neprofesionālismu (sirsniņu amatier-tipa pieeju lietām) un – Milu uz Rietumiem (savas identitātes noskaidrošanu, salīdzinoties ar Rietumiem, pēc kuriem tā, no vienas puses, alkst, no otras, neieredz, un tomēr projicē kā iluzoru ideāltēlu).<sup>12</sup>

11. Fleck, Robert. „After 'Art after Communism?'” // *Manifesta Decade*, p. 258.

12. No preses teksta par izstādi *7 Sins – Ljubljana – Moscow*. 2004.

the fall of communism had led to the disappearance of the fundamental aesthetic differences between the various parts of Europe, an artist's origins no longer played a vital role, and the art language of the 1990s in Eastern Europe had been formed by the same ideas, concepts, keywords that were in use almost all across the art world.<sup>11</sup>

However, the claim that differences between Eastern and Western European art have been dismantled was at the time disputed, if only for the reason that even seemingly similar art practices encompass different meanings in different experiences and contexts, and ignoring or assimilating the varied and multi-layered experiences characteristic of the Eastern Bloc simply reduces the actual importance of each locality.

Above-mentioned criticisms notwithstanding, the move towards international receptiveness in the 1990s had emancipation value – after this loss of interest Eastern Europe itself became much more active in making its presence felt. The region's artists and theoreticians reiterated that openness and equality are more myth than reality that subordinates their art to Western “dialectics of normality”, and called for a switch in thinking, from the notion of being included to that of constructing their own reality. The greatest resonance in this aspect was produced by *East Art Map*, a project by Slovenian artist collective *Irwin*. Its principal concept was based on (re)writing the art history of Eastern Europe and an appeal to stop seeking similarities with the West, since art that has been created under different sets of cultural, political, social and economical circumstances cannot be the same.

Aware of their past, the artists of Eastern Europe – to paraphrase Marshall McLuhan – drove into the future with one eye on the rearview mirror: reflecting on its identity but distancing themselves from clichéd individuality and culture zoning which others would impose on it. So, for example, already after the 1990s, an ironic comment on the identity of Eastern European art through its “typical” characteristics was presented by the exhibition *7 Sins: Ljubljana – Moscow* at the Museum of Modern Art in Ljubljana, which exposed its “sins”, which are also “virtues”, that could contribute to a globally improved life, namely: Collectivism (as opposed to individualism), Utopianism (as opposed to pragmatism), Masochism (a desire to take on the role of a sufferer, but simultaneously also the strategy of resistance in power and conflict relationships), Cynicism (emancipation from dominant attitudes, ideological prejudices), Laziness (in contrast to lack of time), Unprofessionalism (a sincere, “loving” amateurish approach to a certain field) and Love of the West (determining its identity by means of comparison to the West, which, on one hand, it yearns for, and on the other, hates – yet still projects as an illusory ideal).<sup>12</sup>

Both in the 90ies and later, the perspective of Eastern Europe as a separate locality has also been confronted by the argument that emphasizing the differences between the two Europes has become meaningless – “Eastern European art” has become a political and artistic construct or phantom, and, in order to overcome its asymmetrical relationship, the West should likewise rearticulate itself (as “former West”).

11. Fleck, Robert. „After 'Art after Communism?'” In: *Manifesta Decade*, p. 258.

12. From press materials on exhibition *7 Sins: Ljubljana – Moscow*. 2004.



Gan 90. gados, gan pēc tiem Austrumeiropas kā noteiktas lokalitātes perspektīvu arī konfrontējusi argumentācija, ka atšķirību izcelšana starp abām Eiropām ir zaudējusi nozīmi – „Austrumeiropas māksla” kļuvusi par politisku un māksliniecisku konstrukciju jeb fantomu, un, lai pārvarētu tās asimetriskās attiecības, sevi jāpārtikulē arī Rietumiem (kā „bijušajiem Rietumiem”).

Uz Austrumeiropas dimensijas problemātiskumu norādījusi arī Latvijas un Baltijas māksla, kas globālajā scēnā palikusi perifēra, atšķirībā no, piemēram, Polijas vai Balkānu valstīm, un arī līdzinējās „pārrakstīšanas” projektos ieņēmusi marginālu lomu, jo nepieder uzmanības ziņā saistošākajām Centrāleiropas un Krievijas mākslas zonām. Šādā kontekstā Baltijas valstis šķietami pretendē uz vēl kādu atšķirīgu zonējumu Austrumu blokā, ko visu vēl komplicētāku padara tas, ka, protams, arī starp Igaunijas, Latvijas un Lietuvas mākslu pastāv būtiskas atšķirības.

Ieskicētās savstarpēji pretrunīgās attiecības atspoguļo Austrumeiropu kā pastāvīgi pārrakstītu līmeņu un pastāvīgas nestabilitātes un improvizācijas, iekļaušanas / izslēgšanas teritoriju, kurā radīti arī no Rietumiem atšķirīgi mākslas un kultūras modeļi, kas, no vienas puses, ļauj ticēt ekscentriskai un avangardiskai Austrumeiropas pozīcijai (ar tādu, piemēram, iepazīstina slovēņu filozofs Slavoj Žižeks), no otras – demonstrē to, cik lielā mērā konteksts

nosaka to, kā uztverama, vērtējama vai „pārvērtējama” mākslas radīšana globālajā telpā.<sup>13</sup>

## Globālie aģenti lokālos tīklos

Latvijas 90. gadu mākslas situācija daudzējādā ziņā saslēdzās ar iezīmēto Austrumeiropas problemātiku un ar to saistīto – visai kardināli mainītajiem mākslas nosacījumiem, kas pietuvināja šī reģiona mākslas valodu tai, ko lietoja citur pasaulē.

Lokālās aktualitātes zīme joprojām bija mākslas paplašināšanās jeb „robežu jautājums”, kas iesākās jau iepriekšējā desmitgadē, taču tagad noritēja daudz ekstensīvākā un arī kompleksākā veidā.

Lokālā – globālā attiecības veidojās kompleksas, gan mijiedarbojoties, gan arī kā attālinātas realitātes. To, piemēram, spilgti ilustrēja polemiskā diskusija „Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?” laikrakstā „Literatūra. Māksla. Mēs” (1996), kur vairāku mēnešu garumā notika viedokļu konfrontācija, kas izcēla nevienādīgo laikmetīgās mākslas uztveri arī publiskā telpā. Šī nevienādība uzskatāmi atklājās arī institucionālā un vides ziņā: nosacīti elitāra laikmetīgās mākslas scēna, kas

13. Serban, Alina. „Curating My Own Condition” // *Gazet/Art*, no. 3, September 2005, p. 31.

The problematic nature of the Eastern European dimension has likewise been indicated by Latvian and Baltic art, which has remained on the peripheries of the global art scene, in contrast to, say, Poland or the Balkan countries; so far it has also assumed a marginal role in the “rewriting” projects, as it does not belong to the more attention-grabbing art zones of Central Europe and Russia. In this context the Baltic countries seem to merit yet another different zoning within the Eastern Bloc, and the matter is further complicated by the fact that the art of Estonia, Latvia and Lithuania of course differs significantly between the countries.

The outlined mutually conflicting relationships reflect Eastern Europe as a territory of continuously rewritten levels, continuous instability and improvisation and inclusion/exclusion, which has also produced art and cultural models that differ from those of the West. On one hand, this allows us to believe in an eccentric and avant-garde position of Eastern Europe (as presented by Slovenian philosopher Slavoj Žižek); on the other, it demonstrates the extent to which context determines the way the creation of art in the global space is to be perceived, assessed or “reassessed”.<sup>13</sup>

## Global Agents in Local Networks

The situation in Latvian art in the 90ies was in many ways interlocked with the outlined issues of Eastern Europe and all they entailed – the cardinal changes in art conditions, which brought the art language of the region closer to that used elsewhere in the world. Locally the main event was still the expansion of art or “the boundary issue”, which had started in the preceding decade and was now continuing in a much more extensive and complex way.

However, the evolving local-global relationship was complex, involving both close interaction and far-apart realities. This is well illustrated by – for example – the polemic discussion “What It Is – Modern Art in Latvia?”, published in *Literatūra. Māksla. Mēs* newspaper (1996), when a confrontation of opinions continued over several months, highlighting the essentially different perceptions of contemporary art in the public space as well. This heterogeneity was evident also in institutional and environmental aspects: a relatively elite contemporary art scene which attuned itself to the global art system, next to a much more vast and often confrontational art environment which held to the traditions / values of the local school and national mythologies (which, to all intents and purposes, were principles inherited from the socialist era, since the new nationalist rhetoric in a seemingly paradoxical way was repeating the postulates of socialist art almost literally). On one side this opposition was sustained by criticism of the obscurity and elitism of contemporary art, of

13. Serban, Alina. „Curating My Own Condition”. *Gazet/Art*, no. 3, September 2005, p. 31.

pieskaņojās globālajai mākslas sistēmai, līdzās daudz plašākai un nereti konfrontācijā esošai mākslas videi, kas pieturējās pie lokālās skolas tradīcijām / vērtībām un nacionālām mitoloģijām (faktiski no sociālisma perioda mantotiem principiem, jo šķietami paradoksālā veidā jaunā nacionālisma retorika gandrīz burtiski sasauca ar sociālisma mākslas postulātiem). Opozīciju uzturēja, no vienas puses, kritika par laikmetīgās mākslas nesaprotamību un elitārismu, „skriešanu pakal” aktualitātei, ignorējot mākslas „mūžīgās” vērtības, no otras, laikmetīgā spārna mājienu par ne-laikmetīgās mākslas pārstāvju formalismu, salona estētiku un lokālu pašierobežotību. Konfrontācijas iemesli, protams, nāca no pagātnes – atšķirībā no Rietumiem, kur mākslas sistēma bija starpnacionāla, Austrumu bloka valstu māksla eksistēja lokālā, no citiem atdalītā mākslas sistēmā, katra ar savu vēsturisko naratīvu, kuras vērtējuma un kvalitātes noteikšanas autonomija nodrošināja „perfektus nosacījumus lokālu mitoloģiju radīšanai”<sup>14</sup>.

Latvijas mākslā globālo pārmaiņu nozīmīgākie „aģenti”, gluži atšķirīgi to interesēs un lomās, bija amerikāņu flantropa Džordža Sorosa finansētais mūsdienu mākslas centrs (SMMC-Rīga)<sup>15</sup>, līdzīgs citiem, kādi 90. gadu sākumā tika izveidoti visā Austrumeiropā, un interneta komunikācijā

14. „Production of Mutations”. Markus Miessen in conversation with Eda Čufer and Irwin (Borut Vogelniek and Miran Mohar) // *East Coast Europe*. Ed. by M. Miessen. Sternberg Press, 2008, p. 87.

15. Par centra darbību skatīt Jāņa Borga rakstu „Sorosa laiks” šajā krājumā.

“chasing after” topicality while ignoring the “perennial” values of art; on the other, by the contemporary flank’s allusions to the formalism, salon aesthetic and local self-limitation of the representatives of non-contemporary art. Naturally, the reasons for this confrontation stemmed from the past – in contrast to the West, where the art system was international, the art of the Eastern Bloc countries existed in a local art system, separate from others, each with its own historical narrative, with the autonomy of its evaluation and quality assessment providing “perfect conditions for the creation of local mythologies”<sup>14</sup>.

In Latvian art the most important “agents” of global change, all very different in their interests and roles, were the Centre for Contemporary Art (SCCA-Rīga), financed by American philanthropist George Soros<sup>15</sup> and similar to other such centres that had been created all across Eastern Europe in the 90ies, and E-LAB, a community of Latvian Internet communication-orientated new media artists, whose equivalents, both collective and autonomous groups, were being formed across the world.<sup>16</sup> Fundamental differences notwithstanding, both of these platforms mediated the above-mentioned processes of “normalisation” in the post-socialist environment, and were united by at least

14. “Production of Mutations”. Markus Miessen in conversation with Eda Čufer and Irwin (Borut Vogelniek and Miran Mohar). In: *East Coast Europe*. Ed. by M. Miessen. Sternberg Press, 2008, p. 87.

15. For info on the activities of the Centre, see Jānis Borgs’ article “The Soros Era” in this compilation.

16. See Rasa Šmite and Raitis Šmits’ article “We Are in Network – We Are the Network” in this compilation.

balstīto Latvijas jauno mediju mākslinieku apvienība E-LAB, kurai radniecīgas, gan kolektīvas, gan autonomas apvienības veidojās visā pasaulē.<sup>16</sup> Neskatoties uz fundamentālajām atšķirībām, tās abas bija platformas, kas postsociālisma vidē mediēja jau pieminētos „normalizācijas” procesus, un tos vienoja vismaz daži līdzīgi mērķi: lokālās mākslas savienošana ar globālo scēnu un starptautisku mākslas vidi un norises veicinoša apmaiņa un dialogs.

Abu jauna tipa institucionālā formāta pamatā ne tikai teorētiski, bet arī praktiski bija tikla princips, netieši apliecinot, ka laikmetīgā globālā enerģija un spēks saistīta tieši ar tīklveida, nevis vairs unitāru centrveida struktūru. Taču, ja SMMC tīkla ietvaros katrs atsevišķais centrs darbojās lokālās ģeogrāfijas robežās, E-LAB, kas bija platforma arī daudzu neinstitucionālu un starpdisciplināru apvienību sadarbībai, caur virtuālo darbības formātu veidoja jauna veida komunikāciju, hibrīdu un kopēju radošumu, kas bija balstīts „atvērta, nedefinētā telpā” un veidā, kas pilnībā atšķīrās no ierastā intelektuālā ipašuma protokoliem.<sup>17</sup> Izmantojot atvērta modeļa (*open source*) formu, E-LAB un ar to saistītā kopiena vistiešākajā veidā koriģēja ierasto mākslas uztveri – pati mākslas telpa kļuva uztverama nevis kā teritorija, ko piepilda atsevišķi objekti,

16. Skat. Rasas Šmites un Raita Šmita rakstu „Mēs esam tīklā – Mēs esam tīkls” šajā krājumā.

17. Rags Media Collective. „Digressions from the Memory of a Minor Encounter” // *Manifesta Decade*, p. 91.

some similar goals: connecting local art to the global scene and international art environment, and process-stimulating exchange and dialogue. The basis for the new type of institutional format of both these entities, not just theoretically but also in practice, was the network principle, which indirectly confirmed that contemporary global energy and power is linked to the *network* structure rather than the former unitary, centred construct. However, where each individual centre in the SCCA network functioned within the boundaries of local geography, E-LAB, which was also a platform for collaboration among many uninstitutional and interdisciplinary groups, used its virtual operation format to shape a new kind of communication, a hybrid and shared creativity which was based on “open, undefined space” and a way that was completely different from the usual protocols of intellectual property.<sup>17</sup> By using the open source format, E-LAB and its affiliated community were adjusting the usual perception of art in a most direct way – the space of contemporary art was now perceivable not as a terrain marked by distinct objects, but as one striated by works that flow in and out of each other or cohabit a semantic territory in layers of varying opacity.<sup>18</sup>

The focused receptiveness of both SCCA-Rīga and E-LAB for global communication influenced the creation and creativity of the art of their circle – works of art were being created as collaborations between artists, curators and other representatives of art / culture.

17. Rags Media Collective. “Digressions from the Memory of a Minor Encounter” In: *Manifesta Decade*, p. 91.

18. Ibid, p. 92



bet kā tāda, ko ir „izpletuši” darbi, kas iekļaujas un izplūst viens no otra vai sadzīvo dažādu (necaurredzamības) slāņu semantiskā apgabalā.<sup>18</sup>

Gan SMMC-Rīga, gan E-LAB mērķtiecīgā atvērtība globālai komunikācijai ietekmēja to loka mākslas tapšanu un radošumu – mākslas darbi radās sadarbībā starp māksliniekiem, kuratoriem un citiem mākslas / kultūras pārstāvjiem.

Sorosa mākslas centra klātbūtnei nešaubīgi bija arī ideoloģiska nozīme – Sorosa Atvērtās sabiedrības institūti Austrumeiropā uzsāka dažādas neolibērālās izglītības un ideoloģijas iniciatīvas, kas centās mainīt zem demokrātijas fasādes palikušo sociālisma sistēmu. Laikmetīgā māksla bija viena no šādām iniciatīvām – tās mērķis bija mainīt domāšanas paradigmu, stimulēt, iniciēt un nodrošināt pārmaiņu procesus, samazinot plaisu starp Austrumeiropu pārejas posmā un Rietumiem globalizācijas posmā.<sup>19</sup>

Laikā, kad tika izveidots SMMC tīkls, laikmetīgajai mākslai trūka valstisku vai privātu atbalsta struktūru un attiecīgi šie centri, kuru rīcībā bija visai dānsi resursi, ne tikai attīstīja lokālās mākslas scēnas (to piedāvātais finansējums, infrastruktūra un iespējas bija bezprecedenta iespaids un atbalsts mākslai), bet arī konfrontēja vietējo mākslas institūciju vājumu un atbalsta trūkumu.

18. Ibid, p. 92

19. Šuvakovič, Miško. „The Ideology of Exhibition: On the Ideology of Manifesta”, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovicengp.htm>.

The presence of the Soros Centre for Art was without doubt also important ideologically – Soros’ Open Society institutes in Eastern Europe started up various neoliberal education and ideology initiatives, which strove to change the socialist system still lurking beneath the façade of democracy. Contemporary art was one such initiative whose goal was a shift in thinking paradigm, stimulation, initiation and support of the processes of change, abridging the gap between *the East in transition* and *the West in globalisation*.<sup>19</sup>

At the time when the SCCA network was created, contemporary art lacked any government or private support structures, and accordingly these centres, with rather generous resources at their disposal, did not just develop the local art scenes (the financing, infrastructure and facilities they offered provided art with an unprecedented level of influence and support), but also confronted the weakness and lack of support of the local art institutions.

Assessing the activities of the SCCA in retrospect, the Centre meets criticism for exerting its influence on the natural artistic reaction in a post-Soviet situation, and a monopoly (at least potential) and instrumentalisation of culture to benefit the “open society”, postponing the generation of locally sustainable functioning art and cultural scenes with both multiple institutional contexts and various actors<sup>20</sup>, and the after-effects of it all – lack of exit strategies as the centres

19. Šuvakovič, Miško. „The Ideology of Exhibition: On the Ideology of Manifesta”, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovicengp.htm>.

20. Hlavajova, Maria. “Towards the Normal: Negotiating the ‘Former East’”. In: *Manifesta Decade*, p. 164.

Atskatā SMMC darbības vērtējums sastopas ar kritiku par dabiskas mākslinieciskās reakcijas ietekmēšanu postsoļjetisma situācijā un „atvērtās sabiedrības” labā īstenotu (vismaz potenciālu) kultūras monopolu un instrumentālāzāciju, kas aizkavēja lokāli spēcīgas mākslas un kultūras vides veidošanos ar daudzveidīgāku institucionālo kontekstu un dalībniekiem,<sup>20</sup> un tā visa pēcefektu – izejas stratēģiju trūkumu, centriem beidzot darboties vai turpinot darboties bez tikpat ietekmīga atbalsta (pēc 1999. gada, Sorosam slēdzot šo iniciatīvu atbalstu, lielākā daļa SMMC tika pārdēvēti, slēgti, to darbība samazināta).<sup>21</sup>

Cits kritiskās analīzes arguments atsaucas, ka SMMC koncentrējās uz mākslas radīšanu, nomaļus atstājot refleksiju, teoriju un arī komunikāciju – laikmetīgās mākslas ideju pārraidīšanu un skaidrošanu plašākā sabiedrībā.<sup>22</sup> Tas veicināja šo centru kā jaunas elites reputāciju un norobežotību no lokālās vairākuma mākslas vides, kurai dziļāka izpratne par laikmetīgās mākslas valodu un nozīmi izpalika.

20. Hlavajova, Maria. „Towards the Normal: Negotiating the ‘Former East’” // *Manifesta Decade*, p. 164.

21. Rietumu institūciju ienākšana Austrumu blokā ienesa pavērsieni visā Eiropas mākslas kontekstā. Raksturīgi, ka drīz pēc Sorosa centru tīkla radīšanas, līdzīga jaunā māksla parādījās visatšķirīgākajās, kultūrās: naratīvi un piemēri bija atšķirīgi, bet līdzekļi bija salīdzināmi. Sk. Šuvakovič, Miško. „The Ideology of Exhibition: On the Ideology of Manifesta”.

22. Christic, Milana. Interview with Lorand Hegyi // *Gazet’Art*, no. 3, September 2005, p. 37.

stopped their activities or continued their existence without equally influential support (after 1999, as Soros closed the support programme for these initiatives, most of the SCCAs were renamed, closed, or reduced their activities).<sup>21</sup>

Another critical analysis argument stipulates that the SCCA concentrated on the creation of art, devoting little attention to reflection and theory, as well as communication – the transmission and explanation of the ideas of contemporary art within the wider public.<sup>22</sup> This promoted the reputation of these centres as a new elite and furthered their dissociation from the local majority art scene, which lacked any deeper understanding of the language and importance of contemporary art.

In Latvia, the SCCA likewise built a local elite of artists and curators, which connected and interpreted local meanings in global contexts and vice versa. The activities and defined goals of SCCA-Rīga are continued by the Latvian Centre for Contemporary Art, but perhaps it may also be subject to criticism regarding the influencing of the “natural artistic reaction”, which was revealed in the following decade as an already much more fragmented art scene whose role in the wider – cultural and social – context became more marginal,

21. The arrival of Western institution in the Eastern Bloc brought on a turning point in the entire context of European art. What characteristically occurred soon after the creation of the Centres was the appearance of *similar new art* in entirely different cultures: the narrative and presented cases were different, but the means were altogether comparable. See Šuvakovič, Miško. “The Ideology of Exhibition: On the Ideology of Manifesta”.

22. Christic, Milana. Interview with Lorand Hegyi. *Gazet’Art*, no. 3, September 2005, p. 37.

Arī Latvijā SMMC radīja lokālu mākslinieku un kuratoru eliti, kas gan savienoja, gan tulkoja lokālās nozīmes globālos kontekstos un otrādi. SMMC-Rīga darbību un definētos mērķus turpinājis Laikmetīgās mākslas centrs, taču, iespējams, arī uz to attiecināma kritika par „dabiskas mākslinieciskās reakcijas” iespaidošānu, kas atklājās kā nākamajā desmitgadē jau daudz sadrumstalotāka laikmetīgās mākslas scēna, kuras loma plašākā – kultūras un sabiedriskā – kontekstā kļuva marginālāka, savukārt mākslinieku aprīte starptautiskā vidē – tikpat dozēta.

## Internacionālie diskursi versus lokālās metaforas

Globālā – lokālā ietekmes pozīcijas nebija proporcionālas: ne vien institucionālais, bet arī citi laikmetīgās mākslas faktori – aprīte, kapitāls, koncepti – bāzējās vai bija būtiski saistīti ar Rietumiem, un pat noteikti reģionāli mākslas fenomeni vispirms tika „apstrādāti” Rietumu interpretācijās, institūcijās un kapitālā un pēc tam re-lokalizēti, projicēti atpakaļ to oriģinālajā kontekstā.<sup>23</sup>

Iepriekš minētā Austrumeiropas identitāte ir pilgts piemērs šādas Rietumos apstrādātas interpretācijas veidošanai,

23. Zabel, Igor. „We’ and ‘the Others’”. // *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. [Catalogue]. Stockholm, Moderna Museet, 1999, p. 110.

with the circulation of artists in the international environment remaining just as limited.

## International Discourse vs. Local Metaphors

The local / global positions were not balanced: not just the institutional but also other factors of contemporary art – circulation, capital, concepts – were based in the West or shared essential ties with it, and even certain regional art phenomena were initially “processed” by Western interpretations, institutions and capital and then re-localised, projected back into their original context.<sup>23</sup>

The above-mentioned Eastern European identity is a vivid example of the way such interpretation is shaped. However, even the most universal theories, discourse and lexicons of contemporary art in the local levels were in subordinate formations. Also in Latvia contemporary art in the 90ies adapted both the universal and the more specific vocabulary, using “conceptualism” as the most generalised attribution. Soon, however, it was noted that it would perhaps be more appropriate to speak of “contextualism”, as “the artists’ socially sensitive conceptualism, while absorbing the impulses of the local context, does not support the thesis of a globally

23. Zabel, Igor. “We’ and ‘the Others’”. In: *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. [Catalogue]. Stockholm, Moderna Museet, 1999, p. 110.

taču pat visuniversālākās teorijas, diskursi un laikmetīgās mākslas leksika lokālajos līmeņos formējās pakārtoti. Arī Latvijā laikmetīgā māksla deviņdesmitajos adaptēja gan universālo, gan specifisko mākslas vārdu krājumu, kā vispārinošāko attiecinājumu lietojot „konceptuālistu”, drīz gan koriģējot, ka, iespējams, atbilstošāk runāt par „kontekstuālistu”, jo „mākslinieku sociāli sensitīvais konceptuālistisms, uzsūcot lokālā konteksta impulsus, tomēr neatbalsta tēzi par globāli identisku laikmetīgās mākslas gramatiku vai unificējoša stila eksistenci”, un arī uz konceptuālistisma praksi attiecināto mākslu saista ar „plašāku kontekstu”, kurā kombinēts personiskais un vispārējais, lokālais un globālais.<sup>24</sup>

90. gadu diskusijās attiecībā uz starptautisko mākslas leksiku un teorijām dominēja redukcionisms un esentiālistisms<sup>25</sup>, „iepriekš citētie Ņeļins un Markss tagad tika aizstāti ar Liotāru un Poperu”<sup>26</sup>. Tā iemesli ir skaidri – kontekstuālu zināšanu trūkums, jo reālais dialogs starp Latvijas un Rietumu mākslas diskursivitāti aktualizējās tikai tobrīd; iepriekš pat avangardiskākie un internacionāliem avotiem atvērtākie mākslinieku darbi pamatā atklāja vizuālu iespaidošanos, bez Rietumos pēc 60. gadiem aktuālās mākslas kā ideju un diskursu (neomarksisma,

24. Krese, Solvita. „Gramatika” // *Literatūra. Māksla. Mēs*, 1999, 28. okt. / 4. nov., 4. lpp.

25. Sk. Traumane, Māra. „Tulkošana un saprašanas veidi” // *Kultūras tulkošana: no nacionālā uz hibrīdo*. [Konferences izdevums]. LMC, 2009. 8. lpp.

26. Lisiewicz, Malgorzata. „Closing the Distance”, p. 22.

identical contemporary art grammar or a compact existence of a uniform style,” and also relates the art associated with the conceptualist practice to a “wider context”, in which individual is combined with general, local with global.<sup>24</sup>

The 90ies’ discussions on international art lexicon and theories were dominated by reductionism and essentialism<sup>25</sup>, “the formerly quoted Lenin and Marx were now replaced with Lyotard and Popper”.<sup>26</sup> The reasons for this are understandable, since any real dialogue between the discursivity of Latvian and Western art was only then gaining momentum; before this, even the most avant-garde works of art open to international sources were basically showing visual influences – without implementing the concepts that had been relevant in the West since the 1960s, of art as a platform for ideas and discourses (neo-Marxist, post-structuralist, psychoanalytic, feminist etc.), and certainly without the presence of their context. During the socialist era this region was impermeable to intellectual discussions from the West, “what imbued through Iron Curtain was a mysteriously dim glossy picture of free smiling youth and quality commodities”.<sup>27</sup> Direct entry to the international circles was likewise gained by Latvian artists and few curators

24. Krese, Solvita. “Gramatika”. *Literatūra. Māksla. Mēs*, 1999, Oct 28 / Nov 4, p.4

25. See Traumane, Māra. “Means of Translation or Means of Understanding?” In: *Cultural Translation: From National To Hybrid*. [Conference publication]. LCCA, 2009, p. 8.

26. Lisiewicz, Malgorzata. “Closing the Distance”, p. 22.

27. Masso, Ivi. “Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover?” In: *Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of the 1990s*. CCA, Estonia, 2001, p. 30.

poststrukturālisma, psihoanalīzes, feminisma u.c.) platformas, un vēl mazāk to konteksta klātbūtnes. Sociālisma periodā te neieplūda intelektuālās diskusijas no Rietumiem, „tas, kas iespraucās cauri Dzelzs priekškarām, bija noslēpumaini blāvi un gludi attēli ar smaidošiem jauniešiem un patēriņa preču kvalitāti”<sup>27</sup>. Arī tiešā veidā starptautiskā apritē mākslinieki un atsevišķi kuratori no Latvijas sāka iekļauties tikai deviņdesmitajos, pateicoties politisko pārmaiņu rosinātajām aktivitātēm. Tomēr dialogs un atvērtība joprojām bija nosacīti – starptautiski nozīmīgus notikumus ar šējenes mākslinieku piedalīšanos var atzīmēt vien nedaudzus.<sup>28</sup> Par tā iemesliem var pieņemt iezīmēto Rietumu „neokoloniālo” pozīciju attiecībā uz šo reģionu, tomēr „konceptuālo dzelzs priekškaru” lielā mērā turpināja atšķirīgais konteksts un mākslas uztvere, kas joprojām darbojās nesinhronos tulkojuma reģistros.

Kā raksta pēdējās padomju paaudzes pētnieks Aleksejs Jurčaks, padomju sistēmā vispārējais zināšanu aprites

27. Masso, Ivi. „Freedom Euphoria or Post-Communist Hangover?” // *Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. CCA, Estonia, 2001, p. 30.

28. Kā spilgtākos piemērus var minēt mākslinieka Oļega Tillberga piedalīšanos Sanpaulu biennālē un iegūto prestižo Ziemeļvalstu *Ars Fennica* mākslas balvu (1994), Kristapa Ģeļža līdzdalību izstādē *ARS* Helsinkos (1995), Leonarda Laganovska aktīvo dalību izstādēs Vācijā, Ērikā Božā – Eiropas laikmetīgās mākslas biennālē *Manifesta* Luksemburgā (1998). Reģionālas vai valstiskas reprezentācijas robežu izdevās pārkāpt jauno mediju apvienības E-LAB māksliniekiem, kas 1998. gadā ar panākumiem piedalījās mediju mākslas festivālā *Ars Electronica* Lincā, Austrijā. Mākslas pasaulē nozīmīgajās izstādēs *Documenta* vai Venēcijas biennāles kopizstādēs mākslinieki no Latvijas nav piedalījušies joprojām.

only in the 90ies, thanks to the activities encouraged by the political change. However, any dialogue and receptiveness were still relative – our artists participated in very few events of international importance at that time.<sup>28</sup> One reason for this situation could probably be the outlined “neocolonial” position regarding this region, nonetheless the “conceptual Iron Curtain” was to a great extent preserved by the differing context and art perception which still functioned on different registers of interpretation.

Alexei Yurchak, who studies the last Soviet generation, writes that the general principle of knowledge circulation in the Soviet system was based on the assumption that knowledge is a created (authoritative) commodity, and its creator is in actual fact the mediator of the already existing knowledge instead of the builder of new discourse.<sup>29</sup> Accordingly, Soviet-era culture, as an ideological, service culture, could not be critical and openly political or reflective.<sup>30</sup> In turn, the artists’ own views on the officially demanded politically integrated

28. Some of the most notable examples are – artist Oļegs Tillbergs’ participation in the São Paulo Biennial and his achievement of the prestigious Nordic *Ars Fennica* award (1994), Kristaps Ģeļzis’ participation in the exhibition *ARS* in Helsinki (1995), Leonards Laganovskis’ active participation in exhibitions in Germany, Ēriks Božis’ participation in the *Manifesta* in Luxembourg (1998). The boundary of regional or national representation was only traversed by the artists of the E-LAB new media centre, who in 1998 successfully took part in the media art festival *Ars Electronica* in Linz, Austria. Latvian artists haven’t yet taken part in notable exhibitions like *Documenta* or the general exhibitions of the Venice Biennial.

29. Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2006, p. 284.

30. “The Revolution of 1989: The Past or Yet Another Illusion”. Response by D. Narkevičius. In: *Manifesta Decade*, p. 118.

princips balstījās pieņēmumā, ka zināšanas ir kaut kas izveidots (autoritatīvs), un to radītājs faktiski ir jau esošo zināšanu vidutājs, nevis jaunu diskursu veidotājs.<sup>29</sup> Attiecīgi padomju perioda kultūra, būdama ideoloģiska pakalpojuma kultūra, nevarēja būt kritiska un brīvi politiska, ne arī reflektējoša.<sup>30</sup> Savukārt mākslinieku pašu attieksme pret mākslas politiski integrētu jeb ideoloģisku pozīciju, kas no tās tika prasīta oficiāli, bija drīzāk noraidoša, neitrālākajos piemēros demonstrējot vienaldzību, aktīvākos – tīšu ignoranci, rodot patvērumu formālismā, kas sociālisma apstākļos to ļāva interpretēt kā apzinātu žestu un ētisku izvēli.

Arī deviņdesmitajos kritiskā diskursa tradīcijas trūkums ietekmēja gan mākslu, gan kultūru, gan pilsonisko apziņu – padomisma ēna, kas iepriekš bija apstādinājusi jebkādu jēgpilnu publisku diskusiju, joprojām turpinājās. „Brīdī, kad beidzās sociālisma režīms, nekāds mākslinieciskā diskursa atbrīvošanās brīnums nenotika. Mākslinieki no jaunās paaudzes izvēlējās pilnīgu individuālisma ceļu, izvairīšanos no globāliem jautājumiem, lai negurstoši izplatītu subjektivitāti, kas rodas no viņu vides, un, esot viņu paaudzei sevišķi svarīga, paliek to pieredzes pamatojums.”<sup>31</sup>

29. Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2006, p. 284.

30. “The Revolution of the 1989: The Past or Yet Another Illusion”. Response by D. Narkevičius // *Manifesta Decade*, p. 118.

31. Laivys, Juozas. “From Joseph’s Letter to Sheeplins” // *Selfobjects* [Catalogue], 2006, p. 13.

or ideological position of art were most often dismissive, and demonstrated indifference in the more neutral cases, and wilful ignorance in the more active ones, finding refuge in formalism, which in the socialist circumstances allowed it to be interpreted as a deliberate gesture and an ethical choice.

In the 90ies the lack of a tradition for critical discourse was still influencing art, culture and civic consciousness – the shadow of Sovietism, which had previously prevented any meaningful public discussion, was still present. “When the Marxist regime ended, no miracle of liberation for the artistic discourse happened. Thus, it’s not surprising that artists of the emerging generation choose the road of complete individualism; they avoid global questions in order to persistently propagate subjectivity, which emerges from their environment and, being important exclusive to their generation, remains a justification of their existence.”<sup>31</sup>

Even having unconsciously inherited the conviction that art is a matter of form and metaphor, after the 1980s’ collective enthusiasm – social and political messages conveyed in picturesque and symbol-filled language – Latvian artists in the 1990s mostly produced works that were expressions of “socially tinted” associative metaphors, whose meaning seemingly lent itself to interpretations of currently relevant subjects, but at the same time somehow also evaded it all. The most typical characteristic lexicon of the art of this time included – poetics, energy, orientation toward sensations and experiences, ambiguity, mystery value (“when all is not said”).

31. Laivys, Juozas. “From Joseph’s Letter to Sheeplins”. In: *Selfobjects* [Catalogue], 2006, p. 13.

Pat neapzināti pārmantojot pārliecību, ka māksla ir formas un metaforas *lieta*, pēc 80. gadu kolektīvā entuziasma – tēlainā un simbolu valodā pausta sociālā un politiskā vēstījuma, Latvijas 90. gadu mākslinieku darbi pauda, asociatīvas, „sociāli iekrāsotas” metaforas, kuru nozīme it kā ļāvās aktuālu tēmu interpretācijām, taču vienlaikus un tā visa izvairījās. Tipiskākā šī laika mākslas raksturojuma leksika bija – poētisms, enerģija, orientācija uz sajūtām, pārdzīvojumiem, daudznozīmība, noslēpuma vērtība („kad viss nav pateikts”). Globālajā scēnā aktuālo mākslas sociālo nozīmību šejienes mākslinieki savos darbos drīzāk saistīja ar konjunktūru, kuras klātbūtne gan noder kā izeja uz starptautisku uzmanību, bet lokālajā pieredzē uztverama kā ar mākslu tieši nesaistīta kvalitāte.

Principā šejienes deviņdesmito gadu māksla – īpaši, salīdzinot ar Rietumiem, bija asociāla – vienas paaudzes metaforisko un estētisko izteiksmi nākamajā aizstāja estētikas un satura dekonstrukcija, kas provokatīvi / ironiski aspēlēja raksta sākumā pieminētās realitātes un kultūras simbolisko formu reprezentācijas kā mākslīgas un no faktiskās realitātes atsvešinātas, tomēr paliekot pie intereses par „mākslu kā tādu”. Arī globālo „aģentu” atbalstītāja un producētāja mākslā estētiskās kvalitātes prevalēja pār diskursīvajām<sup>32</sup>, bet nedaudzī mēģinājumi mākslu veidot kā funkcionējošu sociālu platformu sabiedrības

32. Sk. Solvitas Kreses rakstu „Izstāžu retorika jeb Kas veido 90. gadu mākslas valodu?” šajā krājumā.

The social importance of art, recognised as relevant by the global scene, in the works of Latvian artists was linked rather to conjuncture, whose presence is useful as a venue toward international attention, but is locally perceived as a quality not directly related to art.

In principle the art of the 1990s in this region – especially in comparison to the West – was asocial: the metaphoric and aesthetic expression of one generation was replaced in the next with a deconstruction of aesthetics and content, which, while still preserving interest in art “as such”, provocatively / ironically portrayed all representations of the symbolical forms of culture and contemporary reality mentioned at the start of this article as artificial and removed from factual reality. Aesthetic qualities were also prevalent over discursive ones in the art that was supported and produced by the global “agents”;<sup>32</sup> but the few attempts at shaping art into a functioning social platform for addressing the public remained as no more than artificial grafts that failed to thrive in Latvian art and its audience. This conforms with Boris Buden’s simile of Eastern Europe after the fall of communism as a desert of leftist ideas, in which all trace of leftist discourse has been swept away, and which isn’t a beneficial environment for politically involved art.<sup>33</sup>

All of the above mentioned illustrates one of the peculiarities of local / global interaction: the local art environment clearly

32 See Solvita Krese’s article “Exhibition Rhetoric or What Shapes the Art Language of the 1990s” in this compilation.

33 Boris Buden in conversation with Anda Kļaviņa. “Parādīt nelegālā imigranta seju”. *Diena*, 2004, Oct 30, p. 13.

uzrunāšanai palika kā mākslīgi potējumi, kas neiedzīvojās ne Latvijas mākslā, ne tās auditorijā. Tas sakrīt ar Borisa Budena salīdzinājumu par Austrumeiropu pēc komunisma krišanas kā kreiso ideju tuksnesi, kurā aizslaucītas jebkādas kreisā diskursa paliekas un kas nav labvēlīga vide politiski iesaistītai mākslai.<sup>33</sup>

Minētais spilgti ilustrē vienu no lokālā – globālā mijiedarbības īpatnībām: šejienes mākslā uzskatāmi atklājās deviņdesmitajos aktualizētais „internacionāla stila” fenomens – globālās mākslas valodas adaptācija, lokāliem naratīviem pielāgojot visdažādāko tās pieredzi, sākot ar modernisma parafrāzēm (dišānisko mākslas valodas sagraušanu, konceptuālisma, minimālisma, zemes mākslas, *Arte Povera* utt. izteiksmēm), līdz jaunākām tendencēm, piemēram, „attiecību estētiku”, kas miksēta ar popkultūras vai subkultūru iespaidiem, – tomēr tas palika lokālas paradigmas nozīmēs.

## Mainīgā lokalitāte

Analizējot laikmetīgās mākslas procesus, bieži norādīts uz lokalitātes nozīmes neskaidrību, mainīgumu un zudumu. „Vietas nozīmes erozija”, „identitātes maiņa”, „globālais

33. Boriss Budens sarunā ar Andu Kļaviņu. „Parādīt nelegālā imigranta seju” // *Diena*, 2004, 30. okt., 13. lpp.

showed the phenomenon of “international style” attributed to the 90ies – adaptation of the global art language, fitting local narratives with various aspects of its experience, from modernist paraphrasing (Duchampian “dismantling” of art language, expressions of conceptualism, minimalism, land art, *Arte Povera* etc.), to more recent incarnations, like, for example, “relational aesthetics” mixed with influences from pop culture or subcultures – though this did not extend beyond a local paradigm.

## The Changing Locality

Analysis of contemporary art processes has often noted the impurity, inconstancy and loss of the meaning of locality. “Erosion of the meaning of locality”, “identity change”, “global village”, “glocal” and so on are concepts that comment on this phenomenon, pointing out that the importance of locality as a specific identity and place is dwindling, and that the newly created localities are hybrid, constantly changing and are no longer based on some monolith logic of a nation state, and are becoming impossible to discuss without referring to globality.<sup>34</sup>

Transformations of the meanings of locality during the 90ies are evident also in Latvian art. Locality (especially the issue of nationalism, which was directly related to the factor of *post-*

34 Hanru, Hou. “Towards a New Locality: Biennials and ‘Global Art’”. In: *Manifesta Decade*, p. 59.

ciemats”, „glokālais” u.tml. ir jēdzieni, kas to komentējuši, norādot, ka lokalitātes kā specifiskas identitātes un vietas nozīme sairst, un jaunradītās lokalitātes ir hibrīdas, pastāvīgi mainās, vairs nebalstās kādā monolītā nacionālās valsts loģikā, un par tām kļūst neiespējami runāt, neatsaucoties uz globalitāti.<sup>34</sup>

Interesantas lokalitātes nozīmes transformācijas deviņdesmitajos bija vērojamas arī Latvijas kontekstā. Lokalitātei Austrumu blokā bija īpaša loma, tā tiešā veidā bija saistīta ar *post-1989* faktoru un rezonēja attiecības starp tradīcijām un izmaiņām. Desmitgades sākumā refleksija par lokāli nozīmīgo (nacionālu mākslu, etniskumu, identitāti u.tml.) dominēja gan idejiskā, gan tematiskā, gan mākslas izteiksmes ziņā, ironiskā kārtā atbalsojot klasisko sociālisma perioda mākslas formulu „internacionāls pēc formas, nacionāls pēc satura”. Sākotnēji vēl jaunā lokalitāte balstījās romantizētā nacionālās identitātes retorikā un komunistiskās pieredzes „izdzēšanā”, kuru kā Austrumeiropai raksturīgu iezīmi jeb „postkomunisma nosacījumu” 90. gados izcēlis arī Boriss Groiss – tradicionāli definētu kultūras identitāšu atkalparādīšanos pēc komunisma starposma, kas bija centies „izdzēst” tā valstu nacionālās identitātes. Virkne mākslas darbu un arī izstāžu līdzās estētiskajai vērtībai darbojās kā zīmes un informācijas avoti par

specifiskajiem nosacījumiem un lokālo kontekstu, arī nacionālās mākslas / kultūras priekšstatiem. No politizētas interpretācijas Latvijā arī šī, it kā tieši ideoloģiskā nozīme izvairījās – tās vēstījums bija saistīts ar simboliskām, mītiskām vai „ikdienas arheoloģijā” balstītām asociācijām.

Nacionālais diskurss atspoguļojās arī globāli aktuālo vēsturiskās atmiņas un traumatiskās pieredzes tēmu nospiedumos. Ja Rietumu mākslā tas bieži interpretēts saistībā ar holokaustu (hrestomatizētais Teodora Adorno jautājums – kā rakstīt dzeju pēc Aušvices?), universālu eksistenciālu melanholiju vai, psihoanalītiskā terminoloģijā, „apspiestā” *reālā* atgriešanos, saistībā ar identitātes analīzi, tad šejienes mākslā tas nesa citas vēsturiskās pieredzes spriegumu un bija uztverams drīzāk kā vēsturiskās atmiņas un traumas „aizmiršanas” (Groisa minētās „izdzēšanas”) centieni. Jau deviņdesmito otrajā pusē šāda veida diskurss no mākslas bija gandrīz izzudis, un ja parādījās – tad ironiskā gaismā apspēlējot nacionālo vai politisko retoriku un „savējā un „cita” attiecības.<sup>35</sup>

Lokālā izmaiņas uzskatāmi demonstrē arī šejienes mākslas aina, kas tiek iezīmēta caur paaudžu perspektīvu, 90. gadu kontekstā runājot par divām centrālajām paaudzēm – pirmo, kas mākslā ienāca jau astoņdesmito vidū, un otro, kas sevi pieteica deviņdesmitajos. Detalizētu to

34. Hanru, Hou, „Towards a New Locality: Biennials and ‘Global Art’ // *Manifesta Decade*, p. 59.

35. Par to vairāk skatīt A. Kļaviņas rakstu „Dzīve limbo: postkoloniālisma diskurss Latvijas 90. gadu mākslā” šajā krājumā.

1989) held a special role in the Eastern Bloc; it resonated the relationship between tradition and change. At the beginning of the decade reflection on what was locally important (national art, ethnicity, identity etc.) manifested ideologically, topically and also in art expression, ironically echoing the classic art formula of the socialist era: “international in form, national in content”. Initially the new locality was based in romanticised rhetoric of national identity and the “erasing” of the communist experience, which Boris Groys also highlights as a trait characteristic of Eastern Europe, a “post-communist condition” – the reappearance of traditionally defined cultural identities after an interval of communism that has attempted to “erase” the national identities of countries under its rule. A number of art works and exhibitions next to their aesthetic value operated also as symbols and sources of information on the specific conditions and local context, as well as conceptions of national art / culture. In Latvia this seemingly directly ideological meaning escaped politicised interpretation – its message was about symbolic, mythical or “everyday archaeology” associations.

The national discourse was also reflected in a globally relevant way in the imprints of historical memory and traumatic experience. While in Western art it's often been interpreted in connection with the Holocaust (Theodor Adorno's chrestomathised question: how to write poetry after Auschwitz?), universal existential melancholy or, in psychoanalytical terms, the return of the “suppressed” reality, linked to identity analysis, here it carried the tension of another historical experience and could rather be interpreted as attempts to “forget” (“erase”, as per Groys) the historical

memory and trauma. By the latter half of the 90ies discourse of this type had all but disappeared from art, and whenever it did appear, it was an ironic look at national or political rhetoric, the relationship of “our own” and “other”.<sup>35</sup>

Changes in the local are also strongly reflected in the art scene, which is defined through the perspective of generations, mentioning two main generations within the context of the 1990s – one that arrived in art in the mid-80s, and the next one, which made a name for itself in the 90s.

Taking care to highlight their differences, detailed characteristic of these generations have been given by their respective art critics and curators, Helēna Demakova and Inga Šteimane. Demakova describes the activities of the first generation as the creation of large-scale, imaginative and at the same time very exacting and technically precisely crafted works, with the approach of the following generation showing much more connection to similar phenomena in the West.<sup>36</sup> Inga Šteimane, in turn, points out the symbolic message of the works of the first generation, saying it “essentially does not go beyond the work of art, perfecting it within a context of morphological or topical traditions”; in her characterisation of the next generation she emphasises its different attitude, which “reinforces the futile, senseless symbolism of the old forms (practiced imagery)”, since the main impulse of this art is no longer to criticise socialism – it is devoted to a wider

35. More on this in Anda Kļaviņa's article “A Life in Limbo: Postcolonial Discourse in Latvian Art in the 1990s” in this compilation.

36. Demakova, Helēna “The Third Wave in Latvia's New Art”. In: *Zshow* [Catalogue], Rīga, 2003, p. 34.



raksturojumu sniegušas katra savas paaudzes redzamākās kritiķes un kuratores Helēna Demakova un Inga Šteimane, izceļot arī atšķirības starp tām. H. Demakova pirmās paaudzes darbību aprakstījusi kā apjomīgu formātu, tēlainu un vienlaikus precīzi nostrādātu, arī amatnieciskā ziņā, darbu radīšanu, kam līdzās otrās paaudzes pieejā – daudz lielāku sasaiti ar līdzīgām parādībām Rietumos.<sup>36</sup> Inga Šteimane savukārt pirmās paaudzes darbos norādījusi uz to simbolisko vēstījumu, kas „faktiski neiziet ārpus mākslas darba, pilnveidojot to morfoloģisku vai tematisku tradīciju kontekstā” un nākamās paaudzes raksturojumā izcēlusi tās citādo attieksmi, kas „pastiprina veco formu (rutinētās tēlainības) veltīgo, bezjēdzīgo simboliskumu”, jo šis mākslas impulss saistīts ar plašāku sociālu kontekstu. Par šīs paaudzes fundamentālo atšķirību kritiķe atzinusi: „tās konceptuālais galamērķis ir ne vairs abstrakti, bet tīri praktiski vērsti uz komunikāciju. Vēlme „transportēt” domas ar mākslas palīdzību, nevis mērķis iedzīvināt mākslu kā estētisku un materiālu vērtību.”<sup>37</sup> Salīdzinot abas paaudzes, I. Šteimane uz pirmo paaudzi attiecinājusi modernisma, uz otro – „vairāk” postmodernisma pieeju<sup>38</sup> un iepriekšējo mākslas nosacījumu izaicināšanu un aizstāšanu ar jauniem kritērijiem.

36. Demakova, Helēna „Latvijas jaunās mākslas trešais vilnis” // [Katalogs] *Zshow*, Rīga, 2003, 19. lpp.

37. Šteimane, Inga. Jānis Viņķelis. 2003. 14, 17-18. lpp.

38. Turpat, 22. lpp.

social context. According to the critic, the fundamental difference that sets this generation apart is the fact that “its conceptual destination is no longer abstractly but quite practically orientated towards communication. The wish to ‘transport’ thoughts with the help of art, not the aim to embody art as an aesthetic and material value.”<sup>37</sup> Comparing the two generations, Šteimane ascribes a modernist approach to the first generation, and “more of a” post-modernist approach, as well as a tendency to challenge previously posed art conditions and replace them with new criteria, to the other.<sup>38</sup>

In both cases the comparison has still been drawn from the local perspective, directly and indirectly revealing that “global highways” in Latvian art of the 90ies was still subjected to a local dominant; however, in both cases it also conclusively shows the role of this locality as a variable process and context.

## Modernism, Post-Modernism...

Finally, a commentary on the more theoretical dimension of the local / global relationship is provided by the problematics of modernism and post-modernism. Slovenian art theorist Igor Zabel states that “Western modern art is, in fact, the modern art, modernization is Westernization”, adding that in this model the other social and cultural forms are pre-modern.

37. Šteimane, Inga. Jānis Viņķelis. 2003. p. 79.

38. Ibid, p. 22.

Abos piemēros salīdzinājums joprojām izrietējis no lokālās perspektīvas, tiešā un netiešā veidā atklājot, ka „globālie lielceļi” Latvijas 90. gadu mākslā joprojām pakārtojās lokālā dominantei, taču abos gadījumos arī uzskatāmi parādīt šīs lokalitātes kā mainīga procesa un konteksta lomu.

## Modernisms, postmodernisms...

Visbeidzot, lokālo un globālo attiecību teorētiskāko dimensiju komentē modernisma un postmodernisma problemātika. „Rietumu modernā māksla ir modernā māksla, modernizācija ir Rietumizācija”, 20. gadsimta dominējošo kultūras paradigmu parafrāzējis slovēņu mākslas teorētiķis Igors Zābels, norādot, ka šajā modeli pārējās sociālās un kultūras formas eksistē kā pirmsmodernas. Līdzās šai sistēmai arvien nozīmīgāku argumentāciju guvusi cita pieeja, kas bildusi, ka laikmetīgajā pasaulē eksistē ļoti dažādas modernisma kultūras / mākslas.

Dualitāte starp abām sistēmām gan 90. gados, gan vēlāk ir bijusi aktuāla arī attiecībā uz Austrumeiropas un Latvijas mākslu, esot daļa no diskusijas par dažādām lokālām modernisma paradigmām, kas visas iekļaujas modernisma kā „nepabeigta projekta” izpratnē, kas joprojām transformējas jaunās modernisma („novēlotā modernisma” (Hābermāss)), „izplūdušās modernitātes”

Next to this system, another approach has steadily built the strength of its argumentation – one that says there are several very different modernist cultures/arts in existence in the contemporary world.

In the 90ies as well as later, the duality of the two systems has been relevant in Eastern European and Latvian art as a part of the discussion on various local modernist paradigms, all of which fall under the interpretation of modernism as an “unfinished project”, which is still transforming in new versions of modernism (“belated modernism” [Habermas], “liquid modernity” [Zygmunt Bauman], “altermodern” [Nicolas Bourriaud] and a number of others) and also post-modernism.

Although different from that of the West, modernism was also present in Latvian art during the socialist era (art historian Eduards Kļaviņš proposes to call it “Socialist Modernism”<sup>39</sup>), and maintained a distant yet still dialogic relationship with Western modernism – as essentially apolitical art interested in issues of form structuring, “a kind of ‘aesthetic victory’ over political constrains that had to be preserved, continued and accomplished one at time.”<sup>40</sup> In the 90ies it freely and densely manifested in various symptoms – as emancipation from traditional values and conceptions, which were replaced with the “new”, ideas of art’s autonomy and self-reflection, conviction of the transcendence of art (the “spirituality”

39. Kļaviņš, Eduards. “Mutations of Socialist Realism in Latvia: Socialist Modernism and Socialist Postmodernism”. In: *Mythology of the Soviet Land*. [Museum Writings no. 1.], Latvian National Museum of Art, 2009, pp. 103–113.

40. Čárnci, Magda. *Art of the 80s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*. Mediana Colection. 1999, p. 44.



(Zigmunts Baumans), „altermodernisma” (Nicolā Burjo) un virknē citu), arī postmodernisma versijās.

Modernisms, lai arī atšķirīgs no Rietumiem, Latvijas mākslā klātesošs bija arī sociālisma periodā (mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš to piedāvā apzīmēt kā „socmodernismu”<sup>39</sup>), pastāvot attālās, tomēr dialogiskās attiecībās ar Rietumu modernismu – kā formveides jautājumos ieinteresēta, pēc būtības – apolitiska māksla, „sava veida „estētiskā uzvara” pār politiskajiem ierobežojumiem, kas laika gaitā tika turpināta un pilnveidota”<sup>40</sup>. Deviņdesmitajos tas brīvi un blīvi manifestējās dažādos simptomos – kā emancipācija no tradicionālajām vērtībām un priekšstatiem, to aizstājot ar „jauno”, mākslas autonomijas un pašrefleksijas idejas, pārliecība par mākslas transcendenci (Latvijas mākslas leksikā iecienīto „garīgumu”), formas prioritāte pār saturu, nodošanās dažādu mākslas formu un mediju izpētei, subjektivitātes manifestēšanās utt.

Vienlaikus ar minēto eksponējās postmodernisma iezīmes – mākslas darba simboliskās un „auras” vērtības aizstāšana ar komunikāciju un spēlēm ar kontekstu, plurālismu, vēstījuma nenoteiktību, ironiskumu, dekonstrukciju, relativismu, īsāk – „īstenības” apšaubīšana, realitāti un esošo (acīmredzamo) piedāvājot uztvert kā dažādas

39. Kļaviņš, Eduards. „Socreālisma mutācijas: socmodernisms un socpostmodernisms Latvijā” // Padomjzemes mitoloģija. [Muzeja raksti nr. 1.], Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2009, 103.-113. lpp.

40. Cārņeci, Magda. *Art of the 80s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*. Mediana Colection. 1999. p. 44.

favoured in the Latvian art lexicon), the priority of form over content, dedication to the exploration of various art forms and media, manifestation of subjectivity etc.

Alongside the above mentioned phenomena, there were also elements of post-modernism – the replacement of the symbolic and “aura” value of the work of art with communication and plays on context, pluralism, message vagueness, irony, deconstruction, relativism; in short, the questioning of “reality”, proposing to see reality and existence (the obvious) as various possibilities that are based in the burden of the new system – “unceasing choice”, heralding “life oversaturated with confrontations and communications, without certain aesthetic truths”<sup>41</sup>.

With regard to postmodernism globally, its numerous versions were again highlighted; the most relevant of them in the regional context of the 1990s was postmodernism as post-socialism – a “post-historical” and post-ideological state of culture. Its consequences were based on socio-political circumstances, and it differed from the (earlier) versions of Western “volcanic” postmodernism, which were rooted more in socioeconomic conditions.

In contrast to the preceding decade’s “euphoric” perception of postmodernism, whose theoretical elaborations made an appearance in much of Eastern Europe, including Latvia,<sup>42</sup> the

41. Demakova, Helēna. “Par dzīves kultūras ‘amerikanizēšanos’”. *Labrīt*, 1994, Nov 7, p.10.

42. Cārņeci, Magda. *Art of the 80s in Eastern Europe*, p. 55. In Latvia the most vivid image of the euphoric version of postmodernism was presented by the publications of Hardijs Leidiņš.

iespējamības, kas balstās jaunās sistēmas apgrūtinājumā – „nepārtrauktā izvēlē”, vēstot par „konfrontāciju un komunikāciju pārsātinātu dzīvi bez noteiktām estētiskām patiesībām”<sup>41</sup>.

Arī attiecībā uz postmodernismu globāli izceltas tā dažādās versijas, no kurām reģionālajā kontekstā deviņdesmitajos aktuālākais bija postmodernisms kā postsociālisms – „pēcvēsturiskas” un pēcideoloģiskas kultūras stāvoklis, kura konsekvences balstījās sociālpolitiskos apstākļos un kas atšķīrās no Rietumu (agrīnākā) „vulkāniskā” postmodernisma versijām, kas lielākā mērā balstījās sociālekonomiskos nosacījumos.

Atšķirībā no iepriekšējās desmitgades „eiforiskās” postmodernisma uztveres, kas teorētiskos izvērsumos parādījās arī daudzviet Austrumeiropā, tostarp Latvijā<sup>42</sup>, deviņdesmito postsociālisma postmodernisms raksturots ar pretēju modulāciju –vēlumu, regresiju (atgriešanos pie pirmsmodernā), entropiju.<sup>43</sup> Gan modernisms, gan postmodernisms ne tikai raksturoti kā atšķirīgi no Rietumu versijām, būtiska iezīme tobrīd ir to vienlaicīgā manifestēšanās, savstarpēja aizstājāmība un saplūšana.

41. Demakova, Helēna. „Par dzīves kultūras ‘amerikanizēšanos’” // *Labrīt*, 1994, 7. nov. 10. lpp.

42. Cārņeci, Magda. *Art of the 80s in Eastern Europe*, p. 55. Latvijā eiforisko postmodernisma versiju visspilgtāk savās publikācijās iezīmējis Hardijs Leidiņš.

43. Šuvakovič, Miško. „Apocalyptic Spirits: Art in Postsocialist Era” // *Pavillion*, no. 10 / 11, p. 138.

post-socialist postmodernism of the 1990s was characterised with an opposite modulation – lateness, regression (return to the pre-modern), entropy.<sup>43</sup> Both modernism and postmodernism were not only characterised as different from their Western versions, but their vital trait at the time was their simultaneous manifestation, mutual interchangeability and convergence.

43. Šuvakovič, Miško. “Apocalyptic Spirits: Art in Postsocialist Era”. *Pavillion*, No. 10 / 11, p. 138.