

NEPAMĀTO MĀKSLA:
MĀKSLINIEKA STATUSA
JAUTĀJUMS LATVIJĀ
90. GADOS



UNSUBSTANTIATED ART:
THE ISSUE OF THE STATUS
OF THE ARTIST IN LATVIA
IN THE 1990s

Vilnis Vejs

Pašā gadu desmita

vidū, 1995. gadā SMMC-Rīga
rīkotajā izstādē „Piemineklis”

Sarmīte Māliņa rādīja darbu „Nepamatomots prieks” – konusveida „caurumu” pilsētas galvenās ielas segumā, kas pārsegts ar stiklu. S. Māliņa saņēma izstādes *Grand Prix*, bet pašu darbu drīz sabojāja neveikla smagā mašīna. Šo gadījumu gribas uzlūkot kā visas 90. gadu mākslas metaforu. Šī ir desmitgade, kad māksla rodas vai nu aiz inerces, vai vēl neskaidras motivācijas, ir pakļauta gadījumam un nejaušībām, vārdu sakot – bez jebkāda pamata.

Līdz tam pastāvējusi mākslas dzīves formālā sakārtotība ir izjodzījusies. Arī ideoloģiski nav skaidras virzības – 80., 90. gadu mijā uzvīlnījusi nacionālās valsts, nacionālisma ideja izrādās tik kliedzošā pretrunā ar pasaules mākslas interešu vektoriem, ka jāmeklē jauni orientieri. Svarīgi atcerēties, ka sabiedrībā un arī mākslā joprojām ir dzīvs totalitārisma mantojums, kas liek skatīt vērtības hierarhiski, paļaujoties uz ārēju autoritāti, tas nepieļauj vairāku pareizu viedokļu eksistenci vienlaikus. Plurālisms ir *perestroikas* modes vārds, taču sabiedrības apzinātās iesakņojas palēnām, nepārliecinoši un galu galā arī nesekmīgi.¹ Liberālisms ir sabiedrībai svešs un šķiet naidīgs (jau citu iemeslu dēļ) joprojām.

Šī apcere tapusi, aplūkojot laika posmu nevis no mākslas vēsturnieka, bet drīzāk mākslinieka vai mākslas interesenta skatpunkta. Šādu perspektīvu ir grūti, taču ne neiespējamī restaurēt. Vienīgais priekšnoteikums – ar iedomātu „laika mašīnu” katapultējoties jebkurā no aplūkojamās desmitgades datumiem, aizmirst visu tam sekojošo, no 21. gadsimta pozīcijām it kā pašsaprotamo mākslas procesa attīstību, it kā nokļūstot punktā, kurā

1. Vējš Jānis Nameisis. Sociālisma vērtības plurālistiskā pasaulē // Darbdienas filozofija. Zinātne, 2005. Pirmspublikācija laikrakstā „Cīņa”, 1989. 29. augusts.

In the very middle

of the decade, in 1995, Sarmīte Māliņa created a work titled *Unjustified Happiness* – a conic hole in the pavement of the main road of the city covered with glass – for the exhibition *Monument* organised by the SCCA-Riga. Māliņa was awarded the *Grand Prix* of the exhibition, but a lorry soon inadvertently damaged the work. I would like to look at this case as a metaphor for the entire art of the 90s in Latvia. This was a decade, when art was created either because of inertia or yet uncertain motivation, it was subject to situation and was a matter of chance, namely – with no grounds at all.

The official order of the world of art existing so far had loosened up. Also from the point of view of ideology, there was no clear advancement – the idea of the national state and nationalism so popular at the turn of the 80s and 90s turned out to be so contradictory to the interests of global art that new landmarks were to be sought. It is important to remember that the heritage of totalitarianism in society and art is still alive, and it makes one view the values hierarchically, relying on an external authority and excluding the possibility of several coexistent opinions. Pluralism is a word, which became trendy during the *perestroika* period; however, it is not deep-rooted yet in the awareness of society. In fact, as a term, it is still unconvincing and after all unsuccessful.¹ Liberalism is still unknown and – though the grounds have changed – it is still perceived as antagonistic by most of the society.

I speculated on this issue after examining the 90s from the standpoint of an artist or a person interested in art instead of the art historian. It is difficult to restore such a perspective, though not completely impossible. The only precondition is to forget the sequential development of art, which seems so self-evident when looking back from the 21st century standpoint, after being catapulted in

1. Jānis Nameisis Vējš, "Sociālisma vērtības plurālistiskā pasaulē". In: *Darbdienas filozofija*. Zinātne (2005). First published in the newspaper *Cīņa*, 29. 08. 1989.

informācijas ir tikai tik, cik ir, turpretī iespējamo nākotnes scenāriju skaits ir bezgaligs.

Pagātni ierobežo formāts, kādā tā jāizklāsta, – piemēram, desmitgadei mākslā var veltīt vairākus simtus lappušu, bet tajā strādājoša mākslinieka nekrologā – vien rindkopu. Turpretī, mēginot atkal iejusties 90. gados kā tagadnē, formāta ierobežojumi zūd. Vienlīdz svarīgs var šķist gan būtiskais, gan nebūtiskais. Tikai prognožu veidā nojaušami orientieri, kas palīdzētu ieņemt auglīgu pozīciju pret lietām un parādībām.

Solot skatīties no mākslinieka pozīcijām, jāpaskaidro, kas tās ierobežo un atšķir no citām. Mākslinieka statusa iegūšanas un saglabāšanas nosacījumi desmitgades sākumā būtiski atšķirās no tiem, kas dominēja desmitgades beigās. Deviņdesmito sākumā vēl bija spēkā iepriekšējā laika dalījums *māksliniekos* un *nemāksliniekos* pēc šādiem kritērijiem: augstākā izglītība specialitātē, piederība Mākslinieku savienībai, valstiska atzinība, materiāla labklājība. Deviņdesmito laikā parādījās vairākas izpratnes par mākslinieka statusu – ar tendenci attālināties citai no citas. Mākslinieka statusa nenoteiktība ir būtiska 90. gadu atšķirības zīme.

Pateicoties monolitajai mākslinieka statusa izpratnei padomju iekārtā, vēl demokrātiskas sabiedrības veidošanās stadijā sabiedriskajā domā valdīja divas izteiktas tradīcijas, kas bija saņemtas mantojumā no pagātnes un šķiet viena otru pilnīgi izslēdošas, lai gan būtībā ir cieši saistītas.

an imaginary time machine back to any of the dates of the decade in question. Complying with this precondition of “forgetting” we can try to arrive at a destination point where information is as much as it is, while the number of the prospective future scenarios is endless.

The past is restricted by the framework within which it should be told – for instance, several hundreds of pages may be dedicated to a decade of art, but just a paragraph – to the obituary of an artist who has worked within this time. On the other hand, if we try to get a real feeling of the spirit of the 90s, the restrictions of the framework disappear. The quintessential may seem as important as the inessential. The reference points, which would help to take a fruitful position in relation to things and phenomena, can only be expressed as forecasts.

If we want to look at the period from the point of view of the artist, first, we must establish the factors that limit and differentiate this viewpoint from others. The pre-requisites of obtaining and keeping the status of the artist in the beginning of the decade were considerably different as compared to those, which dominated at the end of the decade. In the beginning of the 90s, the pre-existent division into *artists* and *non-artists* was still in force. The following criteria were to be taken into account: higher education related to the profession, membership in the Artists' Union, national recognition, and material welfare. During the 90s, various understandings of the status of the artist appeared and the gap between them tended to become wider. The uncertainty of the artist's status is a fundamental sign of the 90s.

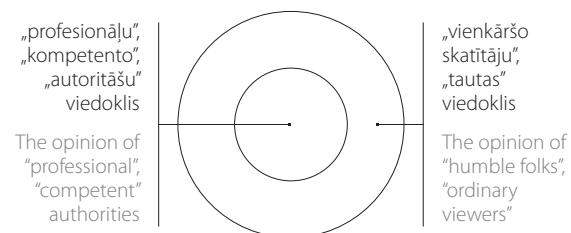
Vienu ir ideālistiska pozīcija – tajā par galveno kritēriju tiek izvirzita personas apdāvinātība, plašāk – talants, spējas. Tā visbiežāk tika lietota sarunās un rakstos par mākslu, manifestējoties kā pārliecība, ka mākslinieka „albums” ir objektīvs un agrāk vai vēlāk tiek novērtēts. Tomēr šī pozīcija darbojās tikai ar stingri formāliem nosacījumiem, kuri šķietami ir neapstrīdami un tādēļ tikai retumis minēti publiskajā telpā. Runa ir par vairākām procedūrām, kuras izejot, persona iegūst tiesības saukties par mākslinieku un reizē ar to iemantot zināmu izredzētības auru. Par otru māksliniekam nepieciešamu īpašību tika uzskatīta spēja izmantot savā labā esošos panākumu gūšanas mehānismus, orientēties konjunktūrā, tādējādi veidojot paralēlu mākslinieciskas darbības leģitimācijas tradīciju. Paradoksāli, ka šāds formālais mākslas dzīves strukturējums visas desmitgades laikā tā arī netika apstrīdēts vai pārveidots, dalēji iekļaujot jaunas iniciatīvas – brīvo tirgu, nevalstisku atbalstu mākslai – un ignorējot nepārprotamo „smaguma centru” maiņu. Neviena no mākslinieku apvienībām vai neformālajām kopām 90. gados nepozicjonēja sevi kā tiešu opozīciju vai alternatīvu Latvijas Mākslinieku savienībai (LMS), gluži otrādi, dažādu grupējumu mākslinieki tiecās nodrošināties arī ar savienības biedra karti.

Padomju iekārtā, kā zināms, mākslas dzīve bija totāli subordinēta, par instrumentu izmantojot profesionālās radošās savienības. No iepriekšējās sabiedriskās formācijas

Due to the single understanding of the artist's status under the Soviet regime, during the development of democratic society, two explicit traditions governed public opinion. These traditions were inherited from the past and seem to be completely unrelated, though, in fact, they are very closely interconnected. One of these traditions is rooted in an idealistic position – the giftedness, namely, the talent and competence of an individual being the main criterion. This position was frequently maintained in conversations and articles about art as a conviction that the artist's “excellence” is unbiased and sooner or later will be appreciated. However, this stand worked only in the framework of strictly official conditions, which were seemingly indisputable and thus only occasionally mentioned in the public space. Here we can speak of a series of procedures, through which the individual becomes entitled to be called an “artist” and thus to acquire a certain aura of predestination.

The second characteristic trait necessary for the artist was the ability to make use of the mechanisms of gaining success for personal benefit and to demonstrate a good understanding of the conjuncture, thus establishing a parallel tradition of legitimizing artistic activities. The irony of it is that this kind of official structuring of the art world was not disputed or changed during the entire decade, partially including new initiatives such as the free market and non-governmental support to art and ignoring the clear change of “centres of gravity”. None of the artists' unions or unofficial clusters in the 90s positioned themselves as an opposition or alternative to the Artists' Union of Latvia (AUL). On the contrary – the artists

mantotā mākslas doktrīna bija totalitāra arī tādā nozīmē, ka nepielāva domu par vairāku konvenciju vienlaicīgu eksistenci, arī attiecībā uz mākslas un mākslinieka definīcijām. Tomēr plaši tika lietots vārds „avangards”, ar to apzīmējot, pirmkārt, Rietumu mākslas norises, otrkārt, eksperimentālu, vēl „nepieaugušu” mākslu, kurai ir cerības klūt par „īstu” mākslu (avangarda mūzikas festivāli jau 1976. un 1997. gadā, avangarda kino festivāli „Arsenāls” no 1986. gada, izstāde „Riga – latviešu avangards” Berlīnē 1988. gadā). Vārds „alternatīva” parādījās tikai 90. gadu sākumā (galvenokārt mūzikas sakarā) un tika lietots drīzāk kā miglains apzīmējums visam, kam cita apzīmējuma nav, bet par „subkultūrām” pirmo reizi sāka runāt Kaspars Vanags, aizsākot projekta „Open” pasākumus 1995. gadā. Latvijas mākslas vidi nekad nav skārusi skaidri izteikta sadališanās pretējās nometnēs (organizatoriskās, ideoloģiskās) ar definētu frontes liniju. Situāciju kuriozu dara stāvoklis, ka mākslas ideju laukā totalitārās sistēmas



of various clusters tended to secure themselves with an AUL membership card.

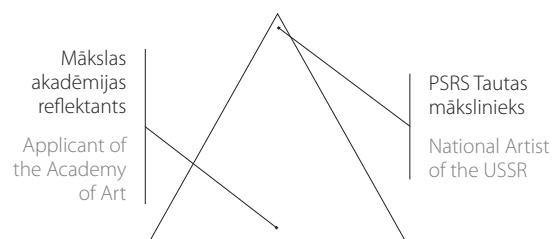
It is a well-known fact that in the Soviet times the world of art was totally subordinated, and the professional creative unions were used as a tool. The doctrine of art inherited from the previous formation of society was totalitarian in the sense that it did not allow coexistence of several conventions, which also concerned the definitions of art and artist. However, the term “Avant-Garde” was widely used, firstly, with reference to the processes of the Western art, and, secondly, with reference to experimental, “immature” art which held the hope of becoming “real” art (Avant-Garde music festivals were organised already in 1976, Avant-Garde film festivals *Arsenal* from 1986, the exhibition *Riga – Latvian Avant-Garde* in Berlin in 1988). The term “alternative” appeared only in the beginning of the 90s (mostly in relation to music) and was used as a vague label for everything which did not fall under another definition, whereas, it was Kaspars Vanags who started speaking about “subcultures” when initiating the series of the project *Open* in 1995. The environment of Latvian art has never been split in a clear-cut way into antagonistic camps (organisational, ideological) with a defined frontline. The situation seems a bit grotesque due to the fact that the selective mechanisms established by the totalitarian system within the ideology of art still continued working even after May 4, 1991 without any real, let alone repressive, grounds.

The status of the artist in the 90s determined the public opinion about art, namely, whether art could or could not

izveidotie selekcijas mehānismi turpināja darboties arī pēc 1991. gada 4. maija bez jebkāda reāla, tostarp represīva, pamata.

Mākslinieka statusu 90. gados determinēja sabiedrības priekšstats par mākslu, respektīvi, vai tas, ko persona rada vai ar ko nodarbojas, saucams par mākslu vai nē. Atkal jāatceras totalitāras ideoloģijas inerce, kas noteic, ka domu aprite par mākslu cirkulē it kā divos lokos – no vienas puses, ārējā, kurā tiesības izteikties ikviename un kur iespējama viedokļu dažādība, kas, tiesa, netiek ļemta nopietni, un, no otras puses, mākslas sarunu telpas iekšējā, centrālajā lokā, kurā balsstiesības pieder “nopolniem bagātajiem”.

Lai gan sabrukusi totalitārā sabiedriskā iekārta vienmēr bija koketējusi ar tautas masu viedokli, tomēr ne popularitāte, ne komerciāli panākumi nekad nav bijuši argumenti, ar kuriem izdotos kādu personību ievirzīt no ārējā loka iekšējā (laikam spilgtākais piemērs latviešu padomju



be attributed to the result of an individual's creative work or occupation. Again, the inertia of the totalitarian ideology must be taken into consideration. It stipulated that the turnover of opinions about art circulated in two paradigms – on the one hand, it was the external paradigm, where everyone was entitled to express their opinion and where diversity of opinions was possible, which, to tell the truth, was not taken seriously. And, on the other hand, it was the inner and central paradigm of discussions about art, where only the “nationally recognised” had the right to participate in the debates.

Although the collapsed totalitarian social order had always flirted with the “opinion of masses”, neither popularity, nor commercial success were arguments to circulate an individual from the outer circle into the inner circle (the most striking example in the art history of Soviet Latvia is the painter Jānis Anmanis, who was constantly reminded that he was not a “real” painter, because he had studied design). Historically, it was based on the strict division into “professional” and “amateur” artistic practice. The outer – “incompetent” circle was separated from the inner – “competent” circle of discussions about art by an assumed border of authority, as well as the opportunity for publicity, because until the 90s, the freedom of press was still very restricted despite certain and rather putative exceptions (for instance, the magazine *Avots*, which was first issued in 1987 as a the Young Communist League's paper). Ten years after the official implementation of *glasnost*, the opinion that the written

mākslas vēsturē ir gleznotājs Jānis Anmanis, kuram, starp citu, tika pārmests, ka viņš nemaz nav īsts gleznotājs, jo studējis dizainu). Vēsturiski to pamato arī striktais dalijums profesionālajā un pašdarbības mākslinieciskajā praksē. Ārējo – „nekompetento” no iekšējā – „kompetentā” mākslas sarunu cirkulācijas loka atdala pieņemta *autoritātes* robeža, kā arī publicitātes iespēja, jo līdz 90. gadiem preses brīvība bija joti ierobežota, par spīti atsevišķiem un drīzāk tikai šķietamiem iznēmumiem (piemēram, žurnāls „Avots”, kas sāka iznākt 1987. gadā kā komjaunatnes izdevums).

Vēl desmit gadus pēc oficiālās *glaistnosti* ieviešanas praksē joprojām dominēja viedoklis, ka rakstīts vērtējums ir izsmejošs, objektīvs un pagodinošs.

Nokļūšanu līdz mākslinieka statusam gan agrākos laikos, gan arī vēl 90. gados visvieglāk iztēloties kā piramīdu vai konusu, kura apakšējo līniju veido personas vēlme nodarboties ar mākslu (padsmītnieka gados), bet smaili – iztēlots gēnijs, ideālais mākslinieks, kā tuvumā atrodas vispāratītās izcilības.

Mākslinieku augstāko statusu apliecinotie goda nosaukumi netiek lietoti tikai kopš deviņdesmitajiem gadiem. Bailes nodarboties ar mākslu, paliekot ārpus šīs piramīdas, iespējams skaidrot ar vēsturisku traumu – LPSR Krimināllikumā bija 118. pants, kas paredzēja sodu par liekēdību, ja persona nestrādāja algotu darbu un nodarbojās ar mākslu, nebūdama Mākslinieku savienības biedrs.

evaluation was thorough, impartial and complimentary was still dominant.

Obtaining the status of the artist in the 90s and even before that time can be visualised as a pyramid or a cone, where the bottom line marks the individual's intention and determination to be involved and work in art (in one's teenage years), but the topmost point corresponds to the genius, the perfect, ideal artist who is in contact with generally recognized honourable professionals.

The titles of honour bestowed upon the artists in recognition of the highest status have been out of use only since the 90s. The fear to be engaged in art while staying outside this pyramid can be explained with a historical trauma – in the Criminal Law of the Latvian Socialist Soviet Republic there was Section 118, which prescribed a penalty for parasitism, if the person was not engaged in paid employment, but worked as an artist without being a member of the Artists' Union.

It is interesting that by visualising such a situation we obtain a side-view of the previous figure.

For an individual to consider himself/herself an artist and to earn such recognition by others in the beginning of the 90s, a difficult “initiation” road had to be covered. The main benchmark was the Academy of Art, the only educational establishment in Latvia where a degree in art could be obtained. Prior to the Academy, almost certainly one had to study at Janis Rozentāls Riga Secondary Art School or at one of the three Secondary Schools of Applied Art (in Riga,

Interesanti, ka, iztēlojoties šādu ainu, iegūstam pirmās grafiskās figūras sānskatu.

Lai 90. gadu sākumā persona sevi uzskatītu un tiktu uzskatīta par mākslinieku, tai bija jānojiet sarežģīts iniciācijas ceļš. Galvenais pieturas punkts tajā bija Mākslas akadēmija, augstākā mācību iestāde, kas tradicionāli Latvijā ir viena. Pirms tās gandrīz noteikti ir bijis jāmācās Jaņa Rozentāla mākslas vidusskolā vai vienā no trim Lietišķas mākslas vidusskolām (Rīgā, Liepājā vai Rēzeknē). Mākslas akadēmijas sagatavošanas kursi faktiski bija vienīgā iespēja mākslas pamatus apgūt jebkuram, kas to vēlējās. Visas citas iespējas bija pakļautas konkursam, kas populārākajās specialitatēs sasniedza proporciju 1:10. Raksturīgi, ka vizuālajās mākslās izglītošanās ārpus Latvijas nebija izplatīta atšķirībā no, piemēram, kino, ko nemaz nebija iespējams apgūt Latvijā. Izglītība ārzemēs līdz pat 90. gadu beigām gandrīz nebija pieejama vai bija ekonomiski apgrūtināta. Akadēmijā valdīja uzskats, ka pārmērīga pieredze kaitē mācībām, un reti tika uzņemti studenti, kas vecāki par 20 gadiem. Izglītība bija šauri specializēta, turklāt valdīja nerakstīta hierarhija, kuras galvgalī bija monumentālās glezniecības meistardarbīca. Specializācija noteiktās disciplīnās bija spēkā arī visā turpmākajā mākslinieka jaunradē. (Tikai retos gadījumos, piemēram, grafikās izvēlējās nodarboties ar glezniecību vai otrādi; savukārt mākslas vidē nereti izskanēja prātojumi, vai, piemēram, profesionāls grafiķis uzskatāms arī par

Liepāja or Rēzekne). The preparatory courses of the Academy of Art, in fact, were the only opportunity to acquire a basic knowledge about art by anyone who was interested in it. There was a strong competition within all the other options, which in the most popular specialties offered a place for one person out of ten. Typically for the time obtaining education in visual arts outside Latvia was not practised on a large scale, unlike, for example, cinematography, which could not be studied in Latvia for a degree. Education abroad until the end of the 90s was almost impossible or economically burdensome. The Academy was of the opinion that too excessive experience was detrimental to studies and students above the age of 20 were rarely matriculated. Education was narrowly specialised. Besides, there was an unofficial hierarchy of disciplines, and at the top of this hierarchy there was monumental painting. Specialisation in a certain discipline was life-long. (Only on rare occasions, for example, a graphic artist decided to become a painter or vice versa. In the art environment one could frequently hear speculations on whether, for instance, a professional graphic artist could be considered a professional painter and so on.) Apart from fine arts, there were separate disciplines of applied arts – design, textiles, ceramics, glass, where Jānis Borgs spotted a potential of alternative art during the stagnation years.² There was certain variety due to the opportunities to experiment with a more abstract visual language in the Department

2. Jānis Borgs, "Modernā māksla padomju laikā Latvijā. Norises pirms 80. gadiem 1956–1980". In: Robežu pārkāpšana. Mākslu sintēze un paraleles. 80. gadi. 2006, pp. 11–19.

profesionālu gleznotāju un tamlīdzīgi.) Savrupi no stājmākslām atradās lietišķas mākslas disciplīnas – dizains, teksts, keramika, stikls, kurās Jānis Borgs saskatījis alternatīvas mākslas potences jau stagnācijas gados.² Zināmu dažādību praksē ieviesa arī tas, ka, piemēram, tekstilmākslas nodaļā bija lielākas iespējas eksperimentēt ar abstraktu glezniecisku valodu. Scenogrāfijas specialitāte bija vienīgā, kas apvienoja dažādas vizuālas komponentes – krāsu, formu, telpu, kustību, plus vēl narrātu, bet kā tāda savā konceptuālajā ievirzē palika vienīgā līdz pat Vizuālās komunikācijas nodaļas izveidošanai 90. gadu vidū (pēdējo radot uz Rūpnieciskās mākslas nodaļas bāzes). Tomēr atsevišķi izņēnumi pārliecinoši iekļaujas kopējā akadēmijas plūsmā.

Šādai mākslinieka tapšanas formulai ar daudzkārtējām atlasēm un noteiktiem pakāpieniem bija gan sociālistiskās plānveida ekonomikas, gan arhetipiķs pamatojums.

Mākslinieka iniciācijas nākamais slieksnis ir darbu izstādīšanas iespējas. Pirmkārt, grupu izstādes. 90. gadu sākumā vēl pastāvēja prakse, ka studijas nepabeiguši mākslinieki izstādēs netiek akceptēti. Piemēram, akadēmijas vidē autoritatīvais Jānis Virķelis studiju gados vairākkārt mēģināja startēt izstādēs „Rudens”, bet darbi netika pieņemti. Kā buferzona starp studentu un pilntiesigu

2. Borgs Jānis. Modernā māksla padomju laika Latvijā. Norises pirms 80. gadiem 1956–1980 // Robežu pārkāpšana. Mākslu sintēze un paralēles. 80. gadi. 2006, 11.–19. lpp.

mākslinieku bija Jauno Mākslinieku apvienība, kurā jauni biedri pēdējoreiz tika uzņemti 1995. gadā.³ Tas bija pusceļš uz Mākslinieku savienību, kas visbeidzot bija mākslinieka statusa apliecinājums. 1996. gada LMS kongresā tās priekšsēdētājs Egils Rozenbergs teica: „Kamēr nav izstrādāts un pieņemts likums par radošajām profesijām, Latvijas Mākslinieku savienība ir vienīgā instance, kas var dokumentāli apliecināt mākslinieka profesionālo statusu un viņa radošās darbības nozīmi.”⁴ Vēl 1999. gada kongresā gleznotāja Sandra Krastiņa apcerēja kritērijus, „pēc kuriem tiek uzņemti jaunie Mākslinieku savienības biedri. Lai iestātos, vajadzīga bez pārējām izstādēm vismaz viena žūrēta izstāde. Tātad, priekš *tēlotājiem* tas ir „Rudens”.⁵ Dalība LMS rīkotajās ikgadējās izstādēs „Rudens” un „Pavasaris” stājmākslu pārstāvjiem bija izšķiroši svarīga mākslinieka statusa apliecināšanai.

Šis ilgais ceļš uz leģitīmu mākslinieka statusu visas desmitgades laikā kļuva arvien formālāks un apšaubāmāks, tomēr netika atcelts un pats neizzuda, saglabājot daudzkārtējās žūrēšanās un pielaidēs augtākajam līmenim nosacīti ezoterisku raksturu – panākumus noteica skaidri neformulētas, bet izredzētu personu kopienai it kā pieejamas zināšanas (raksturīgi,

3. Pēc vienpadsmit gadu pārraukuma Jauno Mākslinieku apvienība atsāka biedru uzņemšanu 2006. gadā. [Red. piezīme.]

4. LMS arhīvs. Apraksts Nr. 1. Lieta 758. 52. lpp., 4. lpp.

5. LMS arhīvs. Apraksts Nr. 1. Lieta 765. 76. lpp.

of Textile Arts, for example. Stage designing was the only specialty, which contained various visual components – colour, shape, space, movement, plus a narrative. The Department of Stage Design was the only department of such a conceptual angle until the Department of Visual Communication was established in the mid 90s (the latter was founded on the basis of the Department of Industrial Art). However, certain exceptions fitted very well in the general flow of the Academy.

This formula of becoming an artist prescribing so many selection criteria and steps to be taken was justified by the planned economy of socialism, as well as on archetypal grounds.

The next threshold in the artist's initiation was the opportunities of exhibiting his/her work. First of all, group exhibitions must be mentioned. In the beginning of the 90s there was a generally approved practice not to accept the undergraduate artists' works for exhibitions. For instance, the artist Jānis Virķelis, highly appreciated within the walls of the Academy, tried to exhibit his works in the exhibitions *Rudens* (*Fall*), but the works were not accepted because he was still a student. The Young Artists' Union served as a buffer zone between a student and a full-fledged artist. The year 1995 was the last time when new members joined this Union.³ It was a half way to the Artists' Union, which was the final testimony of the artist's status. In the AUL congress in 1996, the chairman Egils Rozenbergs said: "While the Law on Creative Occupations

has not been elaborated and adopted yet, the Artists' Union of Latvia is the only authority which can document the professional status of the artist, as well as the significance of his/her creative activities".⁴ It was the congress of 1999, when the painter Sandra Krastiņa still contemplated the criteria according to which the membership of the Artists' Union was granted: "In order to become a member, at least one exhibition assessed by a jury apart from other exhibitions is required. Consequently, for fine art representatives it is the *Fall*".⁵ Participation in the exhibitions *Fall* and *Spring* organised by the AUL was crucial for the fine art practitioners in order to confirm their artist's status.

This long march to a legitimate status of the artist became more and more formal and problematic through the entire decade, however, it was not cancelled and it did not disappear as such. The jury followed a relatively esoteric practice and success was determined by vaguely defined knowledge as if accessible to a favoured group of people only (traditionally the grounds for the evaluation provided by the Academy of Art were kept secret trying to avoid discussions. This practice was carried forward to other selection procedures of art works, as well as the promotion of certain individuals).

At the end of the decade, the influence of the Artists' Union gradually decreased, its prestige declining dramatically ("It has become the standing practice of the cream of the society to combat and ridicule the success of the Artists' Union!" Henrihs

3. After an eleven years' break, the Young Artists' Union started the affiliation process again and new members could join the Union in 2006. [editorial note]

4. AUL archive. Description No.1. Case 758, pp. 52, 4.

5. AUL archive. Description No.1. Case 765, p. 76.

ka jau no mācību darbu skatēm Mākslas akadēmijā vērtējuma pamatojums tika turēts slepenībā, izvairoties no diskusijām un šo praksi pārnesot arī uz citiem mākslas darbu atlases un personību virzīšanas procesiem).

Desmitgades beigās Mākslinieku savienības ietekme arvien mazinājās, katastrofāli kritās tās prestižs („Apkarot un apsmiet Mākslinieku savienības pasākumus nu jau ir smalko aprindu labais tonis!“ 1996. gada LMS kongresā secina Henrihs Vorkals⁶), turklāt tai vairs nebija ne ideoloģiska, ne ekonomiska seguma. Tomēr līdz pat mūsdienām izdzīvojusī organizācija var kalpot kā gadu desmitiem aprobēts modelis, kas izceļ pirmajā mirklī nesaprotram emocionālu berzi mākslinieku kopienā, parādoties jaunām radošo darbību stimulējšām struktūrām, vispirms jau SMMC-Rīga, kas bija esošajā situācijā vistiešakajā veidā importēts spēks un darbojās pēc atšķirīgiem kritērijiem un principiem.

Lielākās un galvenās izmaiņas, kas noteica mākslas dzīves un līdz ar to arī mākslinieka statusu, protams, bija ekonomiskas dabas. Bija zudis stabils vai, ja ne pietiekams, tad saprotams pamats mākslinieka darbībai. Bija zuduši plānveidīgi Valsts mākslas muzeja, Mākslinieku savienības un PSRS Mākslas fonda iepirkumi un arī cerības uz tiem. Zaudēta lielākā daļa privilēģiju, ko garantēja piederiba līdz šim skaidri definētajam mākslinieku lokam –

6. LMS arhīvs. Apraksts Nr. 1. Lieta 758. 52. lpp., 10. lpp.

Vorkals concluded in the AUL congress in 1996.⁶). Besides, the Artists' Union had neither ideological, nor economical coverage. And still, this organisation having survived until nowadays can serve as an approved model tested through decades. Therefore, when new structures appeared aimed at the promotion of creative activities, an emotional stir, which was hard to explain, arose in the community of artists. One of the first structures of its kind was the SCCA-Riga, which was definitely imported and worked in accordance with completely different criteria and principles.

The biggest and main changes, which determined the status of art life and thus also of the artist, of course, had economic implications. The stable framework of the artist's work was gone. The regular planned procurements, which had once been made by the State Museum of Art, the Artists' Union and the USSR Art Foundation, were no longer there and there was no hope for their renewal. Most of the privileges granted by belonging to a clearly defined circle of artists were lost. In certain situations, the AUL membership card allowed to obtain immovable property during the privatization process of artists' studios or even to get a prestige burying place in a cemetery. As a result of inertia, there were still a few opportunities to rent studios in non-nationalized buildings or to use the out-dated material and technical base of the Artists' Union (studios for etching, lithography, sculpting). However, the art market in the beginning of the 90s became very dynamic and – it must be admitted – also completely

atsevišķos gadījumos LMS biedra karte gan ļāva iegūt nekustamos īpašumus darbnīcu privatizācijas procesā vai tikt pie prestižas vietas kapos. Inerces dēļ saglabājās vēl nedaudzus iespējas lētāk īrēt darbnīcas nenacionalizētos namos vai arī izmantot novecojošo Mākslinieku savienības materiāli tehnisko bāzi (oforta, litogrāfijas, tēlniecības darbnīcas). Mākslas tirgus turpretī 90. gadu sākumā kļuva ļoti dinamisks, bet pilnīgi neprognozējams. Jau 1989. gadā latviešu mākslinieku darbi tika izstāditi E. Nahamkina galerijā Nujorkā. Gan ārvalstu, gan pašmāju mākleri piedāvāja neticamus darījumus, atrada pircējus tādu mākslinieku darbiem, kuri līdz šim pat nebija iekļuvuši žūrētās izstādēs, ieskaitot studentus. Atzītiem meistariem vajadzēja iesaistīties, viņuprāt, apšaubāmā konkurencē. Situāciju vēl neskaidrāku darīja vispārējās ekonomiskās grūtības un jaunās valsts nabadzība – lai arī nacionālā valūta lats tika ieviesta 1993. gada 5. martā, līdz tam, no 1992. gada 7. maija, Latvijas rubļa jeb *repšiku* periodā valdīja hiperinflācija. Tomēr arī 1993. gadā, kad Mākslas akadēmijas pasniedzēji dibināja asociāciju "B13", vienu no nedaudzajām formālajām apvienībām, kas paralēli LMS izzīmētu mākslinieku statusa robežas, iestāšanās maksa 100 latu bija ļoti liela naudas summa.⁷ Līdz ar to mākslas tirgus darījumi nebija samērojami ne ar kādiem priekšstatiem par vērtības un cenas atbilstību. Par

7. Buša Evita, Kalniņa Ieva. Pētījums par laikmetīgās mākslas situāciju Latvijā. 1998, 37. lpp. (Pētījums atrodas Laikmetīgās mākslas centra datu bāzē.)

unpredictable. Already in 1989 the works of Latvian artists were exhibited in the Eduard Nahamkin Gallery in New York. Both foreign and local brokers offered unbelievable deals and found customers for the works of art even by those artists who up to that day had had no opportunity to participate in exhibitions evaluated by a jury, including undergraduate students. Well-known masters had to engage in what seemed to them a questionable competition. The situation became even more obscure due to the economical hardships and poverty of the newly established state.

Although the national currency – the Latvian lat – was introduced on March 5, 1993, there had been hyperinflation during the circulation of the Latvian rouble or the so-called *repshiks* lasting from May 7, 1992. However, in 1993, when the lecturers of the Academy of Art established the association B13, i. e., one of the few official associations, which was entitled to draw up the framework of the artist's status alongside the AUL, the membership fee consisting of 100 lats seemed a huge sum of money.⁷ Thus, the transactions and deals of the art market could not be correlated to any perceptions of the relationship between value and price. One of the deals seen by the artists as serious was, for example, the commercially successful exhibition by the Latvian artists Zoja Frolova, Helēna Heinrihsone, Ieva Iltnere and Frančeska Kirke *Women Painting Women in the Mimi Fertz gallery* in New York in 1996. Though several art galleries operated quite successfully, it was the Riga Gallery established in 1992 by

7. Evita Buša, Ieva Kalniņa, The research about contemporary art situation in Latvia, 1998, p. 37. (can be found in the LCCA Data base)

6. AUL archive. Description No. 1. Case 758, pp. 52, 10.

nopietniem darījumiem mākslinieku vidē tika uzskatīti, piemēram, komerciāli veiksmīgā latviešu mākslinieču Zojas Frolovas, Helēnas Heinrihsones, levas Iltneres un Frančeskas Kirkes izstāde „Sievetes glezno sievietes” galerijā „Mimi Fertz” Nujorkā 1996. gadā. Samērā sekmīgi darbojās vairākas mākslas galerijas, taču par zināma līmeņa uzturētāju pašu mājās kalpoja vienīgi 1992. gadā Ineses Riņķes dibinātā Rīgas galerija, kas sākotnēji arī bija saistīta ar Mākslinieku savienību.

Visumā haotiskajos „brīvā tirgus” apstākļos vienīgais stabilais finansējuma avots no 1993. līdz 1999. gadam bija SMMC-Rīga. Taču tas radīja jaunas pieprasījuma un piedāvājuma attiecības, līdz ar to arī jaunus nosacījumus mākslinieka statusa apliecināšanai. Vecās iniciācijas procedūras tika atceltas, radot vietā jaunas. Turklat, neņemot vērā centra mērķu un darba metožu izskaidrošanu, tā gaumes prognozējamība atklājās tikai pakāpeniski, sākotnēji radot iespaidu par pilnīgu līdzekļu sadales pamatojuma trūkumu.

SMMC-Rīga grantu saņemšanai un dalībai izstādēs māksliniekim neatkarīgi no nopelniem bija jāraksta projekti. Mūsdienās tas var šķist nesaprotami, bet 90. gadu sākumā rakstīt projektus neprata neviens, turklāt pazīstamākie mākslinieki to uztvēra kā pazemojumu. Pretstatā līdzšinējai mākslas finansēšanas praksei, kas balstījās uz gatavu mākslas darbu iepirkšanu vai pasūtījumiem, izvērtējot skices, projektu sistēma

Inese Riņķe, which served as a certain “benchmark” in Latvia. It must be noted that initially this gallery was also related to the Artists’ Union.

In the generally chaotic circumstances of the “free market” the SCCA-Riga operated as the only stable source of funding from 1993 till 1999. It, nevertheless, paved the way for a new relationship between supply and demand, and thus – new preconditions to acknowledge the status of the artist. The old initiation procedures were cancelled and new procedures were created. Besides, despite the explanatory work done to introduce to the goals and working methods of the Centre, the predictability of its tastes emerged only gradually, and in the beginning there was an impression of absolute lack of justification for allocating financial resources.

To get a grant and to participate in exhibitions through the SCCA-Riga, the artists – irrespectively of their merits – had to write projects in accordance with the terms of reference. Today it may seem bizarre, but in early 90s no one had project writing skills. In addition, the most popular artists took it as a personal offence and humiliation. As opposed to the former practice of art funding, which was based on the procurement or commissioning of finished art works after evaluating the sketches, the project system aroused heated discussions within the artistic environment concerning unjustified allocation of funds to certain individuals, even though the funds were allocated only for the implementation of works – not the payment for the work done. Besides, the decisions taken by the Board of SCCA-Riga were not made clear; in this respect the evaluation was still quite esoteric.

mākslinieku vidē rāsīja diskusijas par nepamatotu atsevišķu personību kreditēšanu, lai gan līdzekļi tika piešķirti tikai darbu realizācijai, nevis darba samaksai. Turklat SMMC-Rīga valdes lēmumi netika skaidroti, šajā ziņā saglabājot ezoterisko mākslas žūrēšanas stilu, tādēļ diskusija par to pamatošību tika izslēgta. Mākslinieku aprindās folklorizējies gadījums, kad Gints Gabrāns 1994. gadā kā mākslas projektu pieteica noklausīšanās iekārtu SMMC-Rīga valdes sēdē, kas šādā aspektā būtu traktējams ne tik daudz kā konceptuāla provokācija, bet gan kā apliecinājums neviltotai neizpratnei par naudas dališanas kritērijiem.

Projektu sistēmas ienākšana Latvijas kultūrā, kurā līdz tam bija darbojusies strikta sasniegumu un iespēju cēloņsakarība, izraisīja paniku, kuras izpratnei nepieciešams skatījums plašākā kontekstā. Ap 1992.–1993. gadu kolapsēja kino industrija, atstājot bez darba un statusa simtiem nozares profesionāļu. Tika likvidēts Rīgas Operettes teātris, Rīgas kameroķestrīs un Radio džeza orķestris. 1992. gadā likvidēja Jaunatnes teātri, vietā dibinot Jauno Rīgas teātri, kas darbojas pēc projektu principa. 1995. gadā, atverot rekonstruēto Operas namu, jaunais intendants Viesturs Bērziņš centās ieviest solistu atestāciju, kas izraisīja tik asu pretreakciju, ka intendants bija spiests atkāpties. Vēstījums publiskajā informācijas telpā no visiem šiem notikumiem ir viens – nopelniem nav nozīmes, jebkurš mākslinieks var izkrist no aprites jebkurā brīdī.

Therefore, any dispute about the grounds for allocating money was eliminated. When Gints Gabrāns in 1994 entered a detectaphone as a project of art in a meeting of the Board of SCCA-Riga, it became a folkloric tale within the artistic circles. However, in this aspect it should be treated not as much as a conceptual provocation, but rather as a testimony of genuine lack of understanding about the budget allocation criteria.

Introduction of the “project system” in the Latvian culture, which before had only known a strict cause-and-effect relationship between success and opportunities, caused panic, which should be viewed in a more general context. Around 1992 – 1993 the film industry collapsed, making redundant and unemployed hundreds of professionals. The Riga Operetta Theatre, Riga Chamber Orchestra and Radio Jazz Orchestra were closed down. In 1992 the Youth Theatre was liquidated and the New Riga Theatre was established instead, the latter operating under the project principle. In 1995, by opening the renovated Opera House, the new quarter master Viesturs Bērziņš tried to introduce an appraisal system for soloists, which caused such a fierce counter-reaction, that the new quarter master had no choice but to resign. The message in the public information space for all these events was one and the same – one’s merits were not worth a penny, any artist could “drop out” of circulation at any time.

In the early days of the SCCA-Riga, it was declared that resources would be allocated only to contemporary art on the basis of the rather new tradition of installations, campaigns and performances. In fact, the term “contemporary art”

Jau pašā SMMC-Riga darbības sākumā tika deklarēts, ka līdzekļi tiks dalīti tikai mūsdienu mākslai, balstoties samērā jaunajā instalāciju, akciju un performanču tradīcijā, taču faktiski mūsdienu mākslas jēdzieni konstituējās tikai pamazām, un tieši SMMC-Rīga naudas dalīšanas prakse laika gaitā definēja laikmetīgās mākslas robežas (2000. gadā, kad uz SMMC-Riga bāzes tika radīts Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, laikmetīgās mākslas disciplīna beidzot tika pamatota kā teorētiski, tā institucionāli⁸). 90. gadu sākumā mākslinieku vairumam šķita, ka dalījums mūsdienu un pārējā mākslā ir nemotivēts un neorganisks, turklāt ne bez pamata, jo abās frontēs darbojās lielākoties vienas un tās pašas personības. No „mūsdienu mākslas“ prakses māksligi tika izslēgtas tradicionāli par tādām uzskatītās „augstās mākslas“ disciplīnas – glezniecība, tēlniecība, grafika, šajās jomās atbalstu sniedzot vienīgi dokumentācijai, taču ne jaunu darbu radišanai. Formāli tika ievērots zināms līdzvars starp naudas piešķirumiem grantu konkursā, kur tika atbalstīti tradicionālo mediju mākslu projekti, un gadskārtējo izstāžu finansēšanu, kur dominēja instalācijas, video, akcijas. 90. gadu pirmajā pusē ar tam laikam prāvām naudas summām tika atbalstīti grafiķi un scenogrāfa Ilmāra Blumberga, gleznotāju Frančeskas Kirkes, Aijas Zariņas, Ieva Iltnere, Miervalda Poja un pat tekstilmākslas vecmeistara Georga

8. Kļaviņš Eduards. Par laikmetīgās mākslas jēdzienu. Buklets. SMMC-Rīga, 2000, 3.–4. lpp.

Barkāna darbu katalogu izdošana, tomēr, piemēram, pirmās lielās SMMC-Rīga izstādes „Zoom faktors“ (1994) laureātu saraksts ir krasī atšķirīgs – Anita Zabiļevska, Kristaps Gelzis, Olegs Tillbergs, Vīnis Zābers un Andris Frīdbergs, turklāt visiem minētajiem startējot instalāciju veidotāju kategorijā. Tā tika ieziņēta atšķirība starp veco, pabeigto, iemūžināmo un, no otras puses, progresīvo, dinamisko, atbalstāmo. No jaunrades motivācijas skatpunkta, tieši dalība izstādēs noteica mākslinieka statusu un karjeras perspektīvas. Var pat apgalvot, ka SMMC-Rīga konstruēja jaunu mākslinieka – veiksmenieka tipu, kuru raksturo līdzšinējiem pieņēumiem pilnīgi pretējas īpašības.

Mākslinieka akadēmiskajai izglītībai noteiktā disciplīnā vairs nebija izšķirošas nozīmes. Helēna Demakova rakstā par Olegu Tillbergu apgalvo, ka „Latvijā oficiālā izstāžu zālē instalācijas pirmo reizi parādījās 1984. gadā“⁹ bet attiecībā uz mākslinieka reputāciju jāpiebilst, ka Tillbergs vismaz desmit gadus tā arī palika vienīgais, kas primāri ir instalators un kura interjera dizainera diplomam karjerā nav bütiskas nozīmes. Visi citi iepriekšējās desmitgades „robežpārkāpēji“ sākotnēji ir guvuši panākumus kā grafiķi, gleznotāji, scenogrāfi, tekstilmākslinieki utt. un ar mūsdienu mākslu nodarbojušies paralēli pamatspecialitātei. SMMC-Rīga rīkotās izstādes ar vērienu,

9. Demakova Helēna. ledvesmas pieturvietas // Citas sarunas. Rīga, 2002, 148. lpp. (Pirmspublicējums katalogā „Olegs Tillbergs. Konjunktūra“. Kīle, 1994).

established itself very slowly, and it was the SCCA-Riga's money allocation practice, which defined the paradigm of the contemporary art (in 2000, when on the basis of the SCCA-Riga the Latvian Centre for Contemporary Art was established, the discipline of contemporary art was finally defined both theoretically and institutionally⁸). In the beginning of the 90s, most of the artists thought that the distinction between "contemporary" and other art was unmotivated and inorganic – and this idea was backed up by the fact that the same individuals worked on both sides of the "frontier". The disciplines of "high art" – painting, sculpting, graphic design – were artificially excluded from "contemporary art" practice. In the latter disciplines, support was only provided for documentation, but not for creation of new works. Officially a certain balance was observed between the allocation of funds in the grant competition, where the art projects of traditional media were supported, and the funding of annual exhibitions, where installations, video art and campaigns dominated. In the first half of the 90s, huge sums of money were contributed to the publication of a catalogue containing works by the graphic artist and stage designer Ilmārs Blumbergs, painters Frančeska Kirke, Aija Zariņa, Ieva Iltnere, Miervaldis Polis and even the old master of textile Georgs Barkāns. Nevertheless, the list of award-winners in the first big exhibition *Zoom Factor* organised by the SCCA-Riga in 1994, was essentially different containing such names as Anita Zabiļevska, Kristaps

8. Eduards Kļaviņš, „On the Concept of Contemporary Art“. In: SMMC-Rīga [Booklet], 2000, pp. 3–4.

Gelzis, Olegs Tillbergs, Vīnis Zābers and Andris Frīdbergs. Besides, all these artists participated in the category of installation art. Thus, the difference became marked between the old, accomplished artists who were to be made immortal, on the one hand, and the progressive, dynamic artists to be supported, on the other hand. From the point of view of creative motivation and stimulus, participation in exhibitions determined the status of the artist and his/her career perspectives. It may be said that the SCCA-Riga construed a new type of a lucky and fortunate artist, with qualities quite contrary to any former assumptions.

The artist's academic background in the respective discipline did not play any crucial role. Helēna Demakova in the article about Olegs Tillbergs stated that "installations in Latvia for the first time in an official exhibition hall appeared in 1984"⁹, but as regards the artist's reputation, it must be noted that Tillbergs is the only artist who primarily was an installation artist and whose interior designer's degree carried no vital importance in his career. All other "trespassers" of the last decade initially had won success as graphic artists, painters, stage designers, textile artists, etc. and were engaged in "contemporary art" alongside their main specialty. The wide scope exhibitions organised by the SCCA-Riga on a regular basis were viewed by many individuals as oppositional events to the annual AUL exhibitions *Fall*, and they turned around the understanding of the artist's status. The hierarchy

9. Helēna Demakova, "Sources of Inspiration". In: H. Demakova, *Different Conversations*. Rīga: Visual Communication Department, 2002, p. 148. (First published in the catalogue Olegs Tillbergs. *Konjunktūra*. Kiel, 1994).

regularitāti un ūrijām daudziem šķita kā opozicionārs pasākums gadskārtējām LMS „Rudens” izstādēm, iezīmējot pavērsienu mākslinieka statusa izpratnē. Radošajā vidē ilgi pastāvējuši hierarhija tika apvērsta otrādi. Parādījās jaunu mākslinieku plejāde, kas kļuva pazīstami tieši kā instalatori, lai gan darbojās arī citās jomās (Gints Gabrāns, Miķelis Fišers). Vairāku tā saukto Sorosa izstāžu favorītu darbībā nekas neliecina par mācību iestādē apgūto specialitāti – Anita Zabiļevska ir gleznotāja un mākslas vēsturniece,¹⁰ Armīns Ozoliņš – Tallinā izglītojies ādas plastikas mākslinieks, Ēriks Božis beidzis Liepājas Lietišķās mākslas vidusskolu, bet Raids Kalniņš – Liepājas Pedagoģisko augstskolu, Andris Frīdbergs pirmās atzinības laikā bija scenogrāfijas students. Hardijs Ledliņš, kura opera „*Rolstein on the Beach*” tika uzvesta 1997. gadā izstādē „Opera”, ir īpašs – studējis arhitektūru, pazīstams kā avangarda mūzikā un akciju organizētājs, 1992. gadā saņēmis DAAD stipendiju Vācijā, bet Latvijā kā mākslinieks tika “institucionalizēts” tikai pēc nāves – retrospektīvā izstādē „Robežpārkāpēji” 2005. gadā un nelielā piemiņas izstādē Latvijas Nacionālās mākslas muzeja radošajā darbnīcā 2006. gadā.

90. gados no mākslinieka karjeras viedokļa prestižāk un perspektīvāk kļuva strādāt *jaunajos*, nevis *vecajos* medijos – visu laiku aktīvi gleznojošās Aija Zariņa un

10. A. Zabiļevska 1993. gadā studēja Centrāleiropas Universitātes Mākslas vēstures un mākslas filozofijas nodalā Prāgā. [Red. piezīme.]

long existing in the creative environment was turned upside down. Many new artists appeared and they became famous as installation artists, although they worked in other fields as well (Gints Gabrāns, Miķelis Fišers). Several of the Soros exhibition favourites showed no signs of the speciality they had acquired in the respective educational establishments: Anita Zabiļevska was a painter and art historian¹⁰, Armīns Ozoliņš – leather artist educated in Tallinn, Ēriks Božis had graduated Liepāja Applied Art School, but Raids Kalniņš – the Liepāja Pedagogical University, and Andris Frīdbergs was an undergraduate stage designer when he was first recognised. Hardijs Ledliņš, whose opera *Rolstein on the Beach* was staged in the exhibition *Opera* in 1997, was special – he had studied architecture, was known as an Avant-Garde musician and a campaign organiser. He had also been awarded a DAAD scholarship in Germany in 1992, but in Latvia he was “institutionalised” as an artist only after his death – in a retrospective exhibition *Trespassers* in 2005 and in a small commemorative exhibition in the creative workshop of the Latvian National Museum of Art in 2006.

In the 90s, from the artist's career perspective there was more prestige and prospective in working with the *new* as opposed to the *old* media. Previously active painters Aija Zariņa and Barbara Muižniece (now – Gaile) first succeeded in the SCCA-Riga exhibitions in 1996 as land-art artists, which at the time was very popular. After the exhibition *Opera* organised in 1997, a circle of new artists

10. A. Zabiļevska in 1993 studied at the Department of Art History and Art Philosophy of the University of Central Europe in Prague. [Editorial note.]

Barbara Muižniece (tagad – Gaile) atzinību SMMC-Rīga izstādēs guva 1996. gadā kā tajā laikā popularitāti iemantojušā lendārta veidotājas. No 1997. gada izstādēs „Opera” parādījās loks jaunu mākslinieku, kas audzināti nesen izveidotajā Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodalā jau pilnīgā saskaņā ar SMMC-Rīga propagandētajām mākslas vērtībām. Ar tā saucamo *pētersonistu* (Ojārs Pētersons – sākotnēji grafiķis, vēlāk instalators, Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodalas izveidotājs un faktiskais vadītājs) paaudzes ienāšanu izstāžu aprītē mākslinieks tika pilnīgi atbrīvots no nepieciešamības statusu izkarot, apliecinot savas spējas un profesionalitāti tradicionālajās disciplīnās. Parādījās jauna izpratne par mākslinieka meistarību – to sāka asociēt ar prasmī sekot līdzi aktuālajām modes tendencēm, komunicēt un izraisīt ārzemju kuratoru interesi. Mākslas darbs kā fizisks objekts un roku darba iznākums zaudēja popularitāti – gan digitālo tehnoloģiju straujās attīstības izraisītās eiforijas dēļ, gan tādēļ, ka SMMC-Rīga izstādītās darbi netika ne iepirkti kolekcijās, ne uzglabāti. 1996. gadā izveidotais jauno mediju centrs E-LAB (akademiski izglītoto dizainera Raita Šmita un stikla mākslinieces Rasas Šmites vadībā) propagandēja uzskatu, ka visa māksla nākotnē pārcelsies uz virtuālo telpu, kas gan izrādījās utopija.

Laikmetīgās mākslas izstādes, lai gan sākotnēji saglabāja prominentu žuriju klātbūtni, priekšplānā izvirzīja

appeared. These artists were brought up in the recently established Department of Visual Communication at the Academy of Art and their education was completely in conformity with the art values advocated by the SCCA-Riga. With the emergence of the so called *Petersonists* (derived from the name of Ojārs Pētersons – initially a graphic artist, later an installation artist, the founder and actual chair of the Department of Visual Communication at the Academy of Art), an artist was completely liberated from the necessity to fight for his/her status through attesting his/her skills and professionalism in the traditional disciplines. A new understanding about the mastery of the artist emerged – it was associated with an ability to be up-to-date and to follow the latest trends, to communicate and attract the interest of foreign curators. A work of art as an object and result of handicraft lost its popularity – partially due to the euphoria caused by the swift development of digital technologies and partially due to the fact that the works exhibited by the SCCA-Riga were not purchased for art collections or elsewhere archived. The new media centre E-LAB founded in 1996 and guided by the academically educated designer Raitis Šmits and glass artist Rasa Šmite promulgated an opinion that the entire art would move to the virtual reality in the future, which, however, turned out to be a utopian idea.

The exhibitions of contemporary art, although initially preserved the presence of prominent jury members, brought forward the institution of curators. It cannot be said that this practice was introduced by the SCCA-Riga. Already in 1990, two influential exhibitions – *Gentle Fluctuations* (with the art

kuratora institūciju. Nevar apgalvot, ka tā būtu SMMC ieviesta prakse. Jau 1990. gadā izstāžu zālē „Latvija” notika divas ietekmīgas izstādes, kuru veiksme ir lielā mērā kuratoru idejas nosacīta, – „Majgās Svārstības” (idejas autors – mākslas zinātnieks Ivars Runkovskis) un „Latvija – 20. gadsimta kūlenis. 1940.–1990. gads” (kuratore Helēna Demakova). I. Runkovskis 1994. gadā jau tika pieteikts kā pilnītiesīgs līdzautors izstādē „Jānis Mitrēvics izstāda Vilhelmu Purvīti...” Ivars Runkovskis” Valsts mākslas muzejā. Savukārt H. Demakova pēc virknes veiksmīgu izstāžu („Kvalitāte '92”, „Līdz-svars”) 1994. gadā startēja kā starptautiskas izstādes – Raumas biennāles – kuratore. Tomēr tieši SMMC-Riga regulārās aktivitātēs padarīja kuratora institūciju par izstādes veidošanas normu. Par pirmās ikgadējās izstādes „Zoom faktors” (1994) kuratoru tika izvēlēts Juris Boiko, kas akadēmiskā izpratnē bija autodidakts (viņš nebija studējis nevienā mākslinieka statusu apliecinošā mācību iestādē). Turpmāk kuratori bija Ivars Runkovskis, Helēna Demakova, Jānis Borgs. Vēlāk viņiem pievienojās mākslas zinātniece Solvita Krese un mākslinieks Kristaps Ģelzis. 1996. gadā Ģelzis sarikoja paša kūrētu personālizstādi „Virtuale” Valsts mākslas muzejā, bet tajā pašā gadā sāka strādāt algotu darbu reklāmas aģentūrā, iezīmējot vēl vienu mākslinieku statusa problēmu – darbošanās tikai mākslā jau ir greznība, ko finansiāli nevar atļauties pat atzītākie laikmetīgās mākslas meistari. 1994. gadā sevi kā kuratori pieteica Inga Šteimane („Dzīves kultūra”

historian Ivars Runkovskis as the conceptual author) and *Latvia – the 20th Century's Somersault. 1940–1990* (with Helēna Demakova as the curator) – took place in the exhibition hall Latvija. The success of these exhibitions to a great extent was determined by the conceptual idea of curators. Already in 1994 Ivars Runkovskis was announced as a competent co-author of the exhibition *Jānis Mitrēvics Exhibits Vilhelms Purvītis... Ivars Runkovskis* in the State Museum of Art. Helēna Demakova, in her turn, having organised several successful exhibitions such as *Quality '92* and *Equi-librium*, in 1994 worked as the curator for an international exhibition – Rauma Biennale Balticum. Still, it was the regular activities by the SCCA-Riga, which turned the institution of a curator into a standard of exhibition management and organisation. Juris Boiko was chosen to be the curator of the first annual exhibition *Zoom Factor* (1994), and he – as seen from an academic point of view – was a self-educated person (he had not studied in any educational establishment eligible to certify the status of the artist). Later, the curators were Ivars Runkovskis, Helēna Demakova and Jānis Borgs. The art historian Solvita Krese and the artist Kristaps Ģelzis also joined them. In 1996 Ģelzis organised a solo show *Virtuale* in the State Museum of Art with himself as the curator, but at the same year he also started working at an advertising agency, thus making evident another problem of the artist's status – being an artist is a luxury financially unaffordable even to the most acknowledged masters of contemporary art. In 1994, new curators appeared, and Inga Šteimane was one of them (*Culture of Life* at the Riga Stock Exchange). However, the exhibition curated by her *Attention – Handle With Care?* and

Rīgas Fondu biržā), savukārt viņas kūrētās izstādes „Uzmanīgi – plistošs?” un „Ainava” 2. Vispārējā latviešu mākslas izstādē 1998. gadā jau izraisīja kritiku par kuratora lomas pārspilējumu. Visradikālāk un spiltāk kuratora loma laikmetīgajā mākslā izpaudās Kaspars Vanaga neatkarīgajos projektos (sākot ar „Open” 1995. gadā), kuros norises vietas izvēle, izteiktais procesuālisms, starpdisciplinaritāte pat aizēnoja atsevišķu darbu pašvērtību. Starp citu, arī Vanagam trūka akadēmiskas izglītības mākslas nozarē., „90. gados mākslinieki vairāk nekā agrāk top it kā par kuratoriem, iekļaujot darbā tā „ierāmējumu”¹¹ apgalvo Helēna Demakova, taču jāuzsver, ka māksliniekim vienkārši nebija citas izejas – tradicionālais „ierāmējums” bija izjodzījies jeb zaudējis prestižu (piemēram, jubilejas izstādes kā pārskati par desmitgadēs padarīto), tapšanas stadijā esošais laikmetīgās mākslas kanons paģērēja kuratora klātbūtni, bet profesionālu vai pusprofesionālu kuratoru bija maz. Savukārt darboties bez kuratora 90. gados nozīmēja zaudēt statusu, izkrist no aprites, tikt uzskatītam par nemodernu. Tādēļ vairojās pseidokonceptuālu, tikai formāli kūrētu izstāžu skaits, kuras saprotamu iemeslu dēļ labāk neminēt. Pat tradicionālais LMS „Rudens” dekādes beigās centās pielāgoties jaunajiem – kuratora „diktatūras” apstākļiem.

11. Demakova Helēna. Mākslas darba stilistika un tematika saistībā ar sabiedriskā konteksta maiju 20. gadsimta 80. un 90. gados // Citas sarunas. 2002, 372. lpp. (Pirmspublicējums almanahā „Doma”, 2000, 6. laidiens.)

Landscape in the framework of the 2nd World-wide Latvian Contemporary Art Exhibition in 1998 raised critical remarks about the exaggeration of the curator's role. The curator's role within contemporary art was expressed in the most radical and striking way through the independent projects curated by Kaspars Vanags (beginning with *Open* in 1995), where the venue, explicit procedural and interdisciplinary twist even obscured the value of certain works. Besides, Vanags also lacked academic education in art. “In the 90s, artists more than ever become curators of some sort, including the ‘framing’ in their works”¹¹, stated Helēna Demakova. However, it must be emphasized that the artists simply did not have other choice – the traditional “frameworks” had got loose or had lost their prestige (for instance, the anniversary exhibitions as an outline of the work done through the decades). The canon of the contemporary art – still in the making – requested the presence of a curator, but professional or semi-professional curators were hard to find. On the other hand, to work without a curator in the 90s meant to lose status, fall out of the circulation and be considered old-fashioned. Therefore, the number of pseudo-conceptual, theoretically “curated” exhibitions grew – due to various reasons these exhibitions will not be mentioned in this article. Even the traditional AUL exhibition *Fall* tried to adapt to the new “dictatorship” of curators towards the end of the decade.

11. Helēna Demakova, “The Stylistics and Subject Matter in Works of Art with Reference to the Changes in the Social Context in the 1980s and 90s”. In: H. Demakova, *Different Conversations*. Riga: Visual Communication Department, 2002, p. 372. (First published in the yearbook *Doma*, vol. 6, 2000.)

SMMC- Rīga koordinētie starptautiskie projekti pavēra māksliniekam plašas iespējas nodibināt kontaktus ar ārvalstu kuratoriem, saņemt uzaicinājumus piedalīties starptautiskās izstādēs un doties celojumos, kas 90. gados bija galvenie mākslinieka statusa liecinieki. Tieši ar plašajām iespējām izstādīt savus darbus ārpus Latvijas un gūt starptautisku atzinību saistījās 90. gadu mākslinieku lielākās cerības. 1999. gadā Modernās mākslas muzejā Stokholmā un 2000. gadā *Hamburger Bahnhof* Berlīnē un Ludviga muzejā Budapeštā bija skatāma vērienīga starptautiska izstāde „*After the Wall*”, kurā Latviju līdzās Gintam Gabrānam un Monikai Pormalei pārstāvēja arī Anita Zabiļevska, „LN Sieviešu līga”, Arviðs Alksnis, Dzintars Līcis, Pēteris Ķimelis un Mārtiņš Ratniks. Dažiem no viņiem izdevās turpināt ceļu mākslā, par pārējiem tika dzirdēts arvien retāk vai nemaz. „Pēc-mūra” optimisms bija beidzies, un prieks par iespēju iekļauties pasaules mākslas procesos izrādījies nepamatots.

The international projects coordinated by the SCCA-Riga opened up new opportunities to establish contact with foreign curators, receive invitations to take part in international exhibitions and go abroad – the business trips in the 90s were the main testimony of the artist's status. The greatest expectations of the artists in the 90s were related to the opportunities to exhibit their works beyond the borders of Latvia and to become internationally recognised. In 1999 in the Moderna Museet in Stockholm and in 2000 in Hamburger Bahnhof in Berlin and in Ludwig's Museum in Budapest, an international exhibition of a wide scope titled *After the Wall* was organised. In this exhibition, Latvia was represented by Gints Gabrāns and Monika Pormale alongside with Anita Zabiļevska, LN Women's League, Arviðs Alksnis, Dzintars Līcis, Pēteris Ķimelis and Mārtiņš Ratniks. Some of them succeeded and could continue the path they had undertaken in art, others obviously were less successful and hardly ever appeared in any media. "Post-wall" optimism was over and joy about the opportunity to get involved in the global art processes turned out to be unsubstantiated.