

JA JAU MĒS MĪLAM MĀKSLU, TAD TAJĀ ARĪ DZĪVOJAM

Laikmetīgās mākslas un mākslinieka tēls 20. gadsimta
90. gadu Latvijas mākslas kritikā

IF WE REALLY DO LOVE ART, WE LIVE IN IT

The image of contemporary art and artist in Latvian art
critique of the 1990s



Alise Tīfentāle

Tik bieži mākslinieki izstādēs vai katalogos savu radošo biogrāfiju sāk tieši ar 1990. gadu, it kā pirms tam nekā nebūtu bijis. Tas ir šķietami tik nesen, tajā pašā laikā – tik sen, tik atšķirīgi un svešādi. Piemēram, ieejot kādā birojā 90. gadu sākumā, nereti tur neviens nesēdēja aiz datora monitora, izstāžu ielūgumi tika kopēti ar kseroksu vai izdrukāti ar lāzerprinteri uz krāsaina papīra, nebija izplatīti mobilie tālruņi un e-pasts, kas tagad mums nodrošina svarīgākās ikdienas darba funkcijas.

Savukārt reizēm šķiet, ka laiks ir apstājies – palasot rakstus par kultūras notikumiem plašsaziņas līdzekļos, liekas, ka teātros uzved tās pašas ludziņas, kuras tie paši kritiķi pieklājīgi recenzē ar tām pašām frāzēm, notiek to pašu mākslinieku tikpat ievērojamās personalizētās tajās pašās galerijās un tā tālāk. Fondu sponsorētie profesionālie kultūrtūristi tieši tāpat kā tagad preses slejās atskaitās par saņemto finansējumu, izklāstot ārvalstu braucienos redzēto. Tomēr publikācijās plašsaziņas līdzekļos iezīmējas tieši 90. gadiem raksturīgais. Par spīti dabiskajai entropijai, kas izbalina jebkurus iespaidus, jāpiekrīt mākslas zinātniecei un kuratorei Solvitai Kresei, kura norāda: "Letarģiskās mākslas dienas, spožās četrdesmitgadnieku paaudzes nogurums, galeriju komercializētais salonisms, jaunās paaudzes mākslinieku paviršā, nenopietnā attieksme pret mākslas virzības ietekmēšanu. Permanentas laikmetīgas ekspozīcijas trūkums, muzeja orientācija tikai uz konvencionālām vērtībām rada situāciju, kad ne vien Latvijas viesiem, bet arī pašu māksliniekiem sāk likties, ka Latvijā nekādu laikmetīgās mākslas procesu nav bijis. Tie atdzīvojas kā rēgi, kā bērnības atmiņas, kopīgi sēžot pie alus glāzes vai aplūkojot fotogrāfijas no personiskajiem arhīviem."¹

1. Krese S. Mākslas vilciens dodas uz Ventspili // *Studija*. 1998, Nr. 3 (5), 35. lpp.

Ever so often artists start their creative biographies for exhibitions or catalogues with 1990, as if there had been nothing before then. It seems such a short while ago, and at the same time in such distant past, so different and strange. For instance, if you were to walk into an office in the early 90s, it could happen that nobody would be sitting behind a computer; exhibition invitations were xeroxed or laser printed on coloured paper. Mobile phones were rare, as was e-mail, things that today provide us with the most important and basic functions of day to day work.

On the other hand, sometimes it seems time has just stopped – press articles on cultural events may make you think theatres are still staging the same productions, which the same critics are politely reviewing, using the same phrases; the same artists are putting on their just-as-noteworthy solo exhibitions at the same galleries, and so on. Just like today, professional culture tourists, sponsored by foundations, are presenting their reports on financing received and spent, and relating the things they have seen on their trips abroad. Still, these mass media publications contain an outline of what was characteristic to the 1990s in particular, despite natural entropy that eventually bleaches all impressions, writes art historian and curator Solvita Krese: "The lethargic Art Days, the tiredness of the once brilliant forty-something generation, the careless, light-weight attitude of the younger generation of artists to influencing the direction of art. The lack of a permanent contemporary exposition and the museum's orientation exclusively towards conventional values lead to a situation where the country's visitors and local artists alike start to think that no processes of contemporary art have taken place here at all. They come to life like ghosts, like childhood memories, as you chat over a glass of beer or look through the photographs in your personal archives."¹

1. Solvita Krese, „Mākslas vilciens dodas uz Ventspili”, *Studija*, no. 3 (5), 1998, p. 34.

Šī raksta mērķis – atdzīvināt dažus no šādiem "rēģiem", kas liecinātu par tiem laikmetīgās mākslas procesiem, kuri notika Latvijā 20. gs. 90. gados. Metode – meklēt liecības nevis subjektīvās atmiņās un laikabiedru stāstītās anekdotēs par sevi, bet gan drukātajos medijos. Raksta tēma – mākslinieka tēls 20. gs. 90. gadu Latvijas plašsaziņas līdzekļos un publikācijās, ieskaitot izstāžu katalogus un informatīvos izdevumus. Raksts iecerēts kā ekskurs diskursos jeb citātu kolekcija – kolāža, ieskatoties tajās frāzēs un idejās, kādas pauduši mākslas kritiķi, teorētiķi, mākslinieki un publicisti. Neizbēgama būs arī fragmentāra pieskaršanās dažiem būtiskiem procesiem, īpaši jauno mediju un fotogrāfijas uzvarošajai ienākšanai laikmetīgajā mākslā.

Mākslinieka ideāls: pie maizes un ūdens vai pie pirmā *Macintosh* datora?

Komerציālā ziņā neveiksmīnieks, garīgā ziņā ideālists un tradicionālo vērtību sargātājs – apmēram tāds veidojas mākslinieka tēls 90. gados. Recenzijā par starptautiskās mākslas asociācijas B13 kārtējo izstādi lasāms: "Par izstādes garīgo centru, iespējams, varētu uzskatīt Baibas Vegeres pasteli "Vientiese", kas, iespējams, ir gleznotājas

The aim of this article is to wake some of these "ghosts" that would bear witness to the contemporary art processes that were present in Latvia in the 1990s. The approach is to seek testimonies in printed media instead of looking for them in subjective memories and contemporaries' anecdotal stories about themselves. The subject of this article is the image of artist in mass media and publications of the 1990s, including exhibition catalogues and informative publications. The article was envisaged as an excursion into discourse, or a collection of quotes – a collage that takes a look at the phrases and ideas expressed by art critics, theoreticians, artists and publicists. Inevitably, there is also a fleeting touch on some of the fundamental processes, especially ones contributing to the triumphant arrival of new media and photography in contemporary art.

The Ideal Artist: Bread and Water, or the First Macintosh Computer?

A commercial failure, a spiritual idealist, guardian of traditional values – such is the approximate images of an artist in the 1990s. A review on the current exhibition of the B13 international art association states: "The spiritual centre of the exhibition is, perhaps, *The Innocent*, a pastel by Baiba Vegere, which may be a self-portrait of the artist, but could also serve as the key to this era. It is a pictorially perfect, translucent, seemingly extremely simple work, in which this pure heart,

pašportrets, bet varbūt arī – šī laika atslēga. Gleznieciski perfekts, caurspīdīgs, šķietami ārkārtīgi vienkāršs darbs, kurā šī skaidrā sirds, vientiese, sapņotāja ir kā šolaiķu māksla – redz, jūt un saprot vairāk, nekā grib teikt..."² Mākslinieks par spīti trūkumam, valsts vai privāta atbalsta neesamībai, par spīti visai pasaulei turpina radīt savus mākslas darbus. Lai lepni pierādītu, ka sabiedrība viņam *pie kājas*, ka viņam vienalga, kas notiek aiz darbnīcas vai dzīvojamās istabas loga, ja vien iekšpusē pats var realizēt savas privāti iecerētās, ar ārpusauli nesaistītās idejas. Mākslas zinātniece Rita Šmagre recenzijā raksta: "Neiedomājami straujā tempā mainījušies dzīves sociālie un ētiskie aspekti. Nu ko lai dara večuki, ja nav trāpījušies īstajā kompānijā, kura veiksmīgi apgūst ārzemes vai diplomātisko dienestu kuluārus. Bet, inerces (varbūt garīgās izdzīvošanas?) dzīti, viņi turpina materiāli neienesīgo, darbietilpīgo mākslinieka misiju."³

Fonā skan žēlošanās par "vērtību deģenerāciju" visdažādākajos formulējumos, mākslinieks tēlots kā cietējs, kā nežēlīgās tirgus ekonomikas upuris (kas diemžēl daudzos gadījumos bija balta patiesība, bet tas būtu pavisam cits stāsts). "Komerציāli" darbi norakstīti kā nevērtīgi, tāpat tiek nosodīta "izpatikšana publikas

2. Raiskuma I. Absolūtas krāsas un sirds uz zīda // *Literatūra. Māksla. Mēs.* 1995, 14. dec., 3. lpp.
3. Šmagre R. Lietišķā un nelietišķā māksla // *Literatūra. Māksla. Mēs.* 1996, 25. nov.-5. dec., 3. lpp.

this innocent, this dreamer is like the art of this time – she sees, feels and understands more than she would wish to tell..."² An artist keeps creating his or her works of art, in spite of poverty, lack of state or private support, in spite of the entire world... To proudly show that he does not give a damn about society; that he does not care what happens outside his studio or living-room window if he can only stay inside and fulfil all his privately honed ideas that have no connection to the outside world. Art critic Rita Šmagre writes in a review: "The social and ethical aspects of life have changed incredibly rapidly. What are the oldsters to do if they have not stumbled into the right crowd, which is successfully exploring countries abroad or the scene of foreign services? But, driven by momentum (or maybe spiritual survival?), they keep fulfilling the financially thankless, laborious mission of the artist."³

In the background there is some bellyaching about the "degeneration of values" in all different kinds of wording; the artist is styled as a martyr, a victim of cruel market economy (certainly true in many cases, unfortunately, but that is a different story altogether). "Commercial" works are dismissed as unworthy; "pandering to public tastes" is also frowned upon. Free, "creative" and "original" solutions are sought; individuality and the sovereignty of an artist's creative hand are lauded as the highest of values, at the same time subtextually keeping the concept of "good art" within the

2. Ieva Raiskuma, "Absolūtas krāsas un sirds uz zīda". *Literatūra. Māksla. Mēs.* 14.12. 1995, p. 3.
3. Rita Šmagre, "Lietišķā un nelietišķā māksla", *Literatūra. Māksla. Mēs.* 28.11. / 05.12. 1996, p. 3.

gaumei". Meklēts tiek brīvs, "radošs" un "oriģināls" risinājums, individualitāte un mākslinieka radošā rokkrasta suverenitāte tiek cildinātas kā augstākās vērtības, tajā pašā laikā zemtekstā atstājot priekšstatu par "labu mākslu" vistradicionālākā akadēmisma robežās. "Vai atdzimis pieprasījums pēc figuratīvās, sižetiskās glezniecības, varam tikai zīlēt. Bet pagaidām tā Latvijā cietusi bankrotu. Var jau, protams, gleznot to, pēc kā sirds sauc, bet tad nu komercijai jāsaaka "Atā! Atā!" un jāpāriet uz īstu mākslinieku diētu – maizi un ūdeni."⁴ Reizēm veidojas divains domas paradokss, jo mākslinieka lepna eksistence ārpus "saprāta robežām", t. i., ārpus ekonomiski pamatotas rīcības modeļa, ir anahronisms kapitālisma apstākļos.

Kā kontrasts šim no maizes un ūdens pārtiekošajam cietējam kultūras telpā ienāk jaunā tipa mākslinieka tēls – atvērts, komunikatīvs, draudzīgs, uzņēmīgs, pats prot sastādīt gan tāmi, gan uzaicināt sadarbības partnerus no citām valstīm, gan arī argumentēti paskaidrot sava darba / projekta būtību. Nav kādas vienas tehnikas (piemēram, tikai glezniecības, akvareļa vai keramikas) apoloģēts, bet brīvi izmanto un pielāgo konkrētajam mērķim fotogrāfiju, video, telpiskus objektus, dizaingrafiku, datortiklu iespējas un tikpat viegli arī tradicionālās tehnikas. Nebaidās no citātiem, banalitātes un pārējiem "labas mākslas" ienaidniekiem, kuri tiek identificēti recenzijās par

4. Šmagre R. Vidvuds Eglītis, Pēteris Rozenbergs, Imants Vecozols // *Literatūra. Māksla. Mēs.* 1996, 31. okt.-7. nov., 3. lpp.

confines of hyper-traditional academism. "We can only guess whether the demand for figurative, plot-driven painting will be reborn. But for now it has suffered defeat in Latvia. You can, of course, paint what your heart is yearning for, but it means waving bye-byes to all commerce and switching to the bread-and-water diet of a true artist."⁴ At times a strange paradox of thought is created, because an artist proudly existing outside "the realms of reason", i.e. outside any model of economically reasoned activity, is an anachronism under the conditions of capitalism.

This suffering artist who subsists entirely on bread and water is contrasted in the cultural space with the image of a new type of artist – open, communicative, friendly, enterprising, capable of drawing up his/her own cost estimate and finding collaboration partners from abroad, as well as giving well-reasoned explanations of the gist of his/her work or project. This artist is not an apologist of any one technique (for instance, just painting, watercolour or ceramics), he/she freely uses and adapts for the specific goal anything ranging from photography, video, spatial objects, graphic design and computer network resources to traditional techniques - all with equal ease. He/she is not afraid of quotations, banality and any other enemy of "good art", which are identified in reviews of exhibitions that employ traditional means of artistic expression. For example, "This exhibition is no exception with regard to occasional stumbles, works of misconstrued originality, clumsy exhibiting and a few other

4. R. Šmagre, "Vidvuds Eglītis, Pēteris Rozenbergs, Imants Vecozols". *Literatūra. Māksla. Mēs.* 31.10. / 07.11., 1996, p. 3.

izstādēm, kurās izmantoti tradicionālie mākslas izteiksmes līdzekļi. Piemēram: "Arī šajā izstādē gadījušies paklupieni, darbi ar pārprastu oriģinalitāti, neveiklu eksponēšanu un vēl kādu trūkumu. Toties nekur nebija manāma atklāta kiča vai vulgaritātes klātbūtne."⁵ Taisnības labad jāpiebilst, ka vienlaikus ir gadījumi, kad kičs tomēr nav sabiedrības ienaidnieks. Piemēram, kādā recenzijā par Ilzes Avotiņas gleznām teikts: "Ja tas ir kičs – tad dievišķs. Dieva kičīgā maģiskā acs."⁶

Kičs, vulgaritāte un citi ētiski nosodāmi elementi ir laikmetīgajā mākslā bieži izmantoti izteiksmes līdzekļi, pie kuriem 90. gadu beigās gan profesionāļi, gan skatītāji, domājams, bija pieraduši. Taču kā vienu no agrinajām ilustrācijām "jaunā tipa" mākslinieka domāšanai un darbībai – multifunkcionālai, daudzdimensionālai, atvērtai – gribu minēt tādu fenomenu kā žurnālu "Parks" (1992), kuru jaunie mākslinieki, dzejnieki, fotogrāfi, kinorežisori, mūziķi veidojuši sev un saviem domubiedriem par prieku. Bibliogrāfiskais retums uz vāka sevi piesaka kā "Mēnešrakstu Jaunatnei". 1992. gadā iznākuši trīs numuri (Nr. 2, Nr. 3 un Nr. 4) 330 x 240 mm formātā, krāsains izdevums ar lielām ambīcijām, kuras palikušas arī nākamo jauno talantīgo mākslinieku

5. Šmagre R. Lietišķā un nelietišķā māksla // *Literatūra. Māksla. Mēs.* 1996, 25. nov.-5. dec., 3. lpp.

6. Raiskuma I. Princeses, pērļu čuksti // *Literatūra. Māksla. Mēs.* 1996, 7. marts, 3. lpp.

shortcomings. However, there is no trace of overt kitsch or vulgarity."⁵ To be fair, there are also cases when kitsch is not deemed to be a public enemy. For example, a review of Ilze Avotiņa's paintings reads: "If this is kitsch, then it is divine. The kitschy magical eye of God."⁶

Kitsch, vulgarity and other ethically objectionable elements are popular means of expression in contemporary art, and by the end of the decade both professionals and audiences will have grown accustomed to them. However, as an early illustration of the multifunctional, multidimensional, open thinking and activities of the "new type" of artists, I would like to mention the phenomenon of *Parks* magazine (1992), which was created by young artists, poets, photographers, film directors and musicians for their own enjoyment, and that of their peers. It is now a bibliographic rarity; its cover announces it to be a "monthly publication for the young". In 1992 three issues (No. 2, 3 & 4) were published in a 330 x 240 mm format, in full colour and with great ambition, which has remained unfulfilled even by the following generations of young, talented artists (I suppose these days it is easier and cheaper to express oneself in the online environment). To understand the importance of this publication we must bear in mind the mass media context – in 1992, *Avots* magazine went out of print, and there was as yet no *Studija*, no *Rīgas Laiks*, no *FHM* or any other periodical geared toward art, intellectual discussion or lifestyle.

5. R. Šmagre, "Lietišķā un nelietišķā māksla". *Literatūra. Māksla. Mēs.* 28.11. / 05.12., 1996, p. 3.

6. I. Raiskuma, "Princeses, pērļu čuksti". *Literatūra. Māksla. Mēs.* 07.03., 1996, p. 3.

paudžu nepiepildītas (pieņemu, ka tagad vieglāk un lētāk izpausties interneta vidē). Lai saprastu tā nozīmi, jāpatur prātā plašsaziņas līdzekļu konteksts – 1992. gadā pārstāja iznākt "Avots", un vēl nebija ne "Studijas", ne "Rīgas Laika", ne "FHM", ne citu uz mākslu, intelektuālām sarunām vai dzīvesstilu orientētu periodisku izdevumu.

Izdevuma vēsturi konspektīvi paskaidro galvenais redaktors Aivars Eipurs: "Sākumā "Parks" bija ļoti kluss un skaļš Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas audzēkņu lolojums 50 un mazāk nokopētos eksemplāros. (...) Spītīgi iznāksim arī turpmāk. Ko mēs atgādinām? Rokgrupu, kura nevis muzicē, bet izdod žurnālu. Kādi mēs esam? Var gadīties, ka mēs kaut ko nezinām vai nesaprotam, bet mūs nevar piemānīt." Pārējie žurnāla veidotāji: Toms Vitiņš, tolaik grupas "Parks" mūziķis, tagad mūziķis, didžejs un dizainers reklāmas aģentūrā; Jānis Deinats, tolaik teātra "Kabata" aktieris, tagad fotogrāfs; Jānis Putniņš, tolaik kino students ASV, tagad kino un TV reklāmas klipu režisors. Piedalījušies arī dzejnieks Andris Akmentiņš, scenogrāfs Kārlis Freibergs u. c. radošas personības.

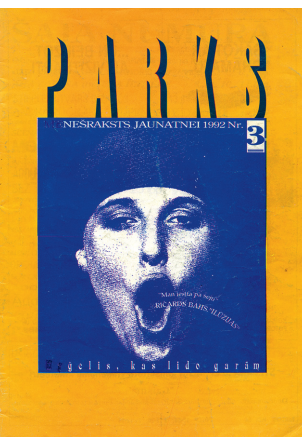
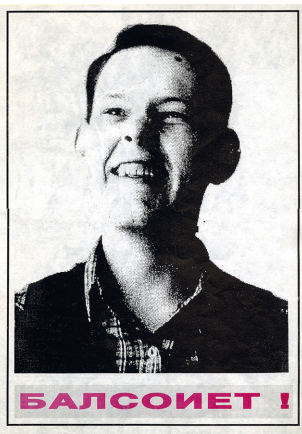
Ko gan varētu gaidīt no žurnāla, kurā kā speciālkorespondents minēts PSRS kosmonauts Jurijs Gagarins (1934–1968) un uz kura pirmā numura vāka ir Boriss Grebenščikovs? Žurnāla dizains – 100% agrīnā Macintosh datora iespēju demonstrācija, teksts salikts, izmantojot visus pieejamos

7. Eipurs A. Redaktors salēja... // Parks. 1992, Nr. 2, 1. lpp.

The history of the publication is concisely explained by Editor-in-Chief Aivars Eipurs: "At first *Parks* was a very quiet and very loud baby of the students of the Riga Secondary School of Applied Arts, published in 50 xeroxed copies or less. [...] We are stubbornly going to keep going. Who are we? We are like a rock band that does not play music and publishes a magazine instead. What are we like? It could happen that we do not know something, or do not understand something, but you cannot pull wool over our eyes." Among the other creators of the magazine were: Toms Vitiņš, at that time a musician and a member of *Parks* the music band, now a musician, DJ and designer with an advertising agency; Jānis Deinats, at that time an actor at *Kabata* theatre, now a photographer; Jānis Putniņš, back then a film student in USA, now film and TV ad director. Also participating in the making of the magazine at some time or another were poet Andris Akmentiņš, stage designer Kārlis Freibergs and other creative personalities.

What is to be expected of a magazine which lists the USSR cosmonaut Yuri Gagarin (1934–1968) as its special correspondent, and the first issue of which boasts a picture of Boris Grebenshchikov on its front cover? The design of the magazine was in its entirety a demonstration of the capabilities of the early Macintosh computers; the text was put together using all available fonts one after another. The content covered all of the things that the editors found subjectively interesting – Carlos Castaneda, Jānis Putniņš' notes on the character of pop star Madonna in *Truth or*

7. Aivars Eipurs, "Redaktors salēja..." *Parks*, no. 2, 1992, p. 1.



Žurnāls Parks. 1992.
Magazine Parks. 1992.

fontus pēc kārtas. Saturiski aptverts viss, kas bijis subjektīvi interesants pašiem veidotājiem – Karloss Kastaņeda, Jāņa Putniņa piezīmes par popkultūras zvaigznes Madonnas tēlu filmā „*Truth or Dare*”, Nepieradinātās modes asambleja un populārās mūzikas festivāls „*Rock Summer*” Tallinā, kinorežisora Jura Poškus tulkots fragments no amerikāņu žurnālista un rakstnieka Hantera S. Tompsona⁸ grāmatas „*Lielās haizivju medības*” („*The Great Shark Hunt*”, 1979). „*Parks*” 90. gadu pašā sākumā bija telpa pirmajām radošajām izpaušmēm daudzām personībām, kuras veido un nosaka mūsdienu kultūras ainavu, tāpēc šim fenomenam, lai arī īslaicīgam un tiešu turpinājumu neguvušam, ir sava kultūrvēsturiskā nozīme.

Jaunā tipa mākslinieks

Režisore Māra Ķimele, komentējot 2. Vispārējo latviešu mākslas izstādi (1998), norādījusi uz atšķirībām starp mākslinieku paaudzēm: „Ja kāds piecdesmitgadnieks nekļūst uz āru vērsts, kaut tagad laiks to pieprasa, tas nav jāuzskata par trūkumu, nemaz. (..) Jā, šodienas laikam raksturīga aktivitāte, lai mākslinieks varētu pastāvēt, notiek

8. Tas pats Tompsons, kura grāmata „*Bailes un naida Lasvegāsā*” („*Fear and Loathing in Las Vegas*”, 1972) Terija Giljama ekranizācijā ar Džoniju Depu un Benicio del Toro galvenajās lomās 1998. gadā kļuva par kārtējo kulta filmu.

Dare, the Untamed Fashion Assembly and the Tallinn Rock Summer pop festival, an excerpt from *The Great Shark Hunt* (1979), a book by American journalist and writer Hunter S. Thompson⁸, translated by film director Juris Poškus. In the early 1990s *Parks* was a space for the first creative expressions of numerous personalities who are now creating and shaping the cultural landscape of today, therefore this phenomenon, although short-lived and devoid of any direct continuation, has its own cultural and historical value.

A New Type of Artist

Commenting on the 2nd World-wide Latvian Contemporary Art Exhibition (1998), director Māra Ķimele points out the differences between generations of artists: “It should not be considered a shortcoming if a fifty-year-old does not become an introvert even though that is what this age is demanding, not at all. [...] Yes, active involvement is characteristic of this age; in order to survive the artist must try and sell him/herself. There are those who do not fight for themselves, or art does not fight for itself – it just exists. The survival of such artists is in peril. Without keen eyes that would know how to present them, they will become extinct.”⁹

8. The same Thompson whose book *Fear and Loathing in Las Vegas* (1972) was turned into a film starring Johnny Depp and Benicio del Toro and directed by Terry Gilliam. The film became the newest cult movie in 1998.

9. [Anson, E., Slava. L.], „Lokālais laiks”, *Studija*, no. 2 (3/4), 1998, p. 38.

ciņa par sevis pārdošanu. Ir mākslinieki, kas paši par sevi necinās, vai māksla pati par sevi necinās – tā vienkārši ir. Šo mākslinieku eksistence ir apdraudēta. Ja neatradīsies redzīgas acis, kas viņus mātēs pasniegt, viņu nebūs.”⁹

Publikācijās iezīmējas paaudžu (un attiecīgi – domāšanas veidu) konflikts, tiek nodalīta “vecā paaudze”, kas diskusijās plašsaziņas līdzekļos lielākoties figurē kā reakcionāri un jaunā nosodītāji, un “jaunā paaudze” – laikmetīgās mākslas aktivisti, kuri savukārt nereti parādās kā līdzšinējo vērtību izsmējēji, degradētāji un tamlīdzīgi. Par viņiem runājot pozitīvi, savukārt tiek uzsvērts viss, ko viņi dara citādi, un viss jaunais, ko viņi ienes mākslā (mediju lietojums, kvalitatīvas un jēdzieniskas novitātes), paužot neslēptu jūsmu par progresu iespējamību.

Kāds īsti ir jaunā tipa mākslinieks – par to runā mākslas zinātniece Irēna Bužinska, rakstot par mākslinieka Ērika Boža darbiem: „..viņš [Ēriks Božis – A. T.] līdz ar savas paaudzes māksliniekiem – Miķeli Fišeru, Gintu Gabrānu, Gunti Grabovski, Andri Frīdbergu – patiesi veica šo radikālo pārrāvumu. Viņi visi atteicās no mūsu mākslas attīstības gaitā ilgstoši lietotām un aprobētām klīšējām, kuras garlaiko un nogurdina kaut vai tādēļ vien, ka zaudējušas jebkādu svaigumu un patiesīgumu. (..) Klasiskā modernisma apguves bezgalīgie mēģinājumi bieži vien liecina par radošo spēju absolūtu trūkumu.

9. Anson, E., Slava L. Lokālais laiks // *Studija*. 1998, Nr. 2 (3/4), 36-39. lpp.

The publications outline the conflict of generations (and, accordingly, modes of thought); artists are divided into the “older generation”, which in mass media discussions is mostly depicted as reactionary and disapproving of anything new, and the “next generation” – champions of contemporary art, who, in turn, are quite often described as mockers and degraders of established values, etc. Whenever they are mentioned in a positive light, however, the emphasis is placed on all the things they do differently, and all the new things they have brought into art (the use of media, qualitative and conceptual novelties), lauding the possibility of progress.

What is this new type of artist like? This is discussed by art critic Irēna Bužinska, as she speaks of the works of artist Ēriks Božis: “[...] it seems that he [Ēriks Božis – A.T.], and his contemporaries – Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Guntis Grabovskis, Andris Frīdbergs – truly succeeded in this radical break-through. They all refused to be influenced by the fact that they have lost any trace of originality and truth. [...] The endless attempts to acquire classical modernism very often attests to the absolute lack of creativity. And that is why these artists made their choice, because of succinct maximum simplicity. In their view a work of art can convince with what is deemed to be “everyday” and which must be brought closer to natural conclusions, and enriched with documental precision and sociability.”¹⁰

Art historian and curator Inga Šteimane, in turn, links the essence of the new type of artist with both the means of expression

10. Irēna Bužinska, “The Invisible Person Ēriks Božis”, *Studija*, no. 2 (3/4), 1998, p. 30.

Tādēļ šie mākslinieki savu izvēli veica par labu lakoniskai, maksimālai vienkāršībai. Viņu izpratnē mākslas darbs spēj pārliecināt ar ikdienišķo, kam vajag būt pietuvinātām dabiskajiem apstākļiem un apveltītam ar dokumentālu precizitāti un sadzīvīkumu.¹⁰

Savukārt mākslas zinātniece un kuratore Inga Šteimane jaunā tipa mākslinieka būtību saista gan ar izmantotajiem izteiksmes līdzekļiem, gan visai trausli definējamo pieredību Austrumeiropas kultūras telpai: "Postmedijiskā situācija atcēla mediju hierarhiju mākslā, kur kā divdimensiju objekts dominēja glezna, kā trīsdimensiju – skulptūra (...). Bet, kā redzēsim, tradīcija, kurā gleznai piemīt "nekļūdīga, īsta" medija prioritāte, rod atbalsi Jāņa Viņķeļa daiļradē (arī Miķeļa Fišera darbos). Šāda strāvājuma vienlaicība, no vienas puses, raksturo postmoderno situāciju, no otras – tipisku Austrumeiropas 90. gadu īstenību, kad ļoti īsā laikā mākslas prakse tvērās pie visām iespējamām "nepareizībām" mediju, estētikas un satūra – sociālistiskās ideoloģijas kontekstā."¹¹

Analizējot sabiedrības attieksmes maiņu pret mākslinieku 90. gadu vidū un beigās, mākslas zinātniece un kuratore Helēna Demakova pieminējusi t. s. "mediju skandālus" (Miķeļa Fišera *Ecstasy* tablete uz gleznas, levas Rubezes sarkanā plīšā ietītais Rainis u. c. gadījumi), kā arī definējusi

šīs akcenta maiņas izcelsmi un būtību: "Tolaik, tas ir, 80. un 90. gadu mijā, vizuālie mākslinieki bija vieni no pirmajiem "pionieriem", kuri ārkārtīgi strauji apguva pasaules mākslas valodu. Viņu leksika likās sveša, turpretī 90. gadu nogales "zvaigznēm" formālo līdzekļu arsenāls ir visai sabiedrībai pazīstams. Jaunos mākslniekus, tāpat kā viņu kolēģu tūkstošus pasaulē, nodarbina gan mediju stratēģiju izgaismošana, gan varas struktūru pētīšana patērētāju sabiedrībā, gan subkultūru fenomeni, gan mediju sintēze. Viņi izmanto viegli atpazīstamo un jau ikdienā iesūkušos reklāmas valodu."¹²

Līdzīgi jaunā laikmeta garam atbilstošo mākslinieka tēlu raksturo I. Šteimane: "Kā to rāda izstādes "Dzīves kultūra" kritika, līdz 90. gadu vidum Latvijā dominēja lai gan tehniski daudzveidīga, tomēr "solīda" mākslas darba laikmets. (...) Var sacīt, ka medijiski un idejiski "solīdais" mākslas darbs Latvijā zaudēja dominējošo popularitāti pēc 1995. gada, un to veicināja informācijas pieaugošā aprīte, jauno elektronisko mediju, interneta, fotogrāfijas, akciju un performanču, kā arī tā dēvēto subkultūru spējā adaptācija mākslas kontekstā 90. gadu trešajā ceturtdaļā."¹³

Pāreju no "solīdā" mākslas darba uz netveramākām formām spilgti iezīmēja kuratoru Ilzes Strazdiņas un Kaspars Vanags rīkotie vērienīgie vizuāli muzikālie pasākumi

10. Bužinska I. Neredzamais cilvēks Ēriks Božis // Studija. 1998, Nr. 2 (3/4), 25. lpp.

11. Šteimane I. Jānis Viņķelis. Rīga: Neputns, 2002, 22. lpp.

12. Demakova H. No Eiropas nolaupīšanas... // Demakova H. Citas sarunas. Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002, 316. lpp.

13. Šteimane I. Jānis Viņķelis. Rīga: Neputns, 2002, 39. lpp.

in use and the very vaguely definable affiliation with Eastern European cultural circles: "The post-media situation cancelled the hierarchy of art which was dominated by the painting as a two-dimensional object and sculpture as a three-dimensional one [...]. But, as we shall see, the tradition of painting endowed with the priority of an 'infallible, true' medium resonates in the work of Jānis Viņķelis (and also Miķelis Fišers). On one hand, such simultaneity of trends illustrates the post-modernist situations, and, on the other, a typical Eastern European reality of the 1990s, when in a very short space of time the praxis of art turned to every imaginable 'imperfection' in the context of media, aesthetics and content – socialist ideology."¹¹

Analysing the changes in the public view of artists in the mid- and late 1990s, art historian and curator Helēna Demakova mentions the so-called "media scandals" (Miķelis Fišers' ecstasy pill on a painting, levas Rubeze's Rainis, wrapped in red velour, and other cases), and defines the source and core concept of this change of emphasis. "Then, at the boundary of the 80s and 90s, the visual artists were some of the first 'pioneers' who very rapidly mastered the language of world art. Their vocabulary seemed strange in contrast to the 'stars' of the late 90s whose formal arsenal of tools is recognised by all society. They, like thousands of their colleagues in the rest of the world, are interested in exposing the strategies of the media, highlighting the power structures in consumer society, the phenomena of sub-cultures and media synthesis.

They use the easily recognisable and now everyday language of advertising."¹²

Inga Šteimane's image of an artist in tune with the spirit of the new era is similar: "As demonstrated by the critique of the *Culture of Life* exhibition, Latvia was under the influence of an era of technically varied yet 'respectable' artwork until the mid 90s. [...] It could be said that media- and idea-wise the 'respectable' work of art lost its popularity in Latvia after 1995; this change was prompted by the growing circulation of information and the rapid adaptation of new electronic media, the Internet, photography, art interventions and performances as well as the so-called subcultures in the context of art in the third quarter of the 1990s."¹³

The switch from "respectable" works of art to more intangible forms were strikingly marked by the grand visual/musical events organised by curators Ilze Strazdiņa and Kaspars Vanags – *Open* (1995) in a historical warehouse in Old Riga and *Biosport* (1996) at the former *Dzintars* factory on Lāčplēša Street. Both projects were short-term (of a few days' duration), both imported the so-called rave culture for the innocent Latvian artists with incredible ease. In both projects elements of popular mass entertainment (a hit parade of the most recent and popular club dance music) were organically combined with the newest works of contemporary art. Both projects attracted the enthusiastic involvement of artists

11. Inga Šteimane, *Jānis Viņķelis*. Rīga: Neputns, 2002, p. 22.

12. Helēna Demakova, "From the Rape of Europa..." In: H. Demakova, *Different Conversations*. Rīga: Visual Communication Department, 2002, pp. 317, 319.

13. I. Šteimane, *Jānis Viņķelis*. Rīga: Neputns, 2002, p. 39.

„Open” (1995) vēsturiskā noliktavā Vecrīgā un „Biosports” (1996) kādreizējās fabrikas „Dzintars” telpās Lāčplēša ielā. Abi projekti bija islaicīgi (to darbības laiks – dažas dienas), abos ar apbrīnojamu vieglumu importēta t. s. reiva kultūra nevainīgajiem Latvijas māksliniekiem. Abos projektos populāras masu izklaides elementi (aktuālākās naktsklubu deju mūzikas parāde) organiski savienojās ar jaunākajiem laikmetīgās mākslas darbiem. Abos projektos ar aizrautību iesaistījās gan jaunākās paaudzes mākslinieki, gan arī jau tobrīd atzīti mākslinieki (piemēram, „Biosporta” dalībnieku vidū gan Raids Kalniņš, Miķelis Fišers, Pēteris Ķīmelis, Gints Gabrāns, Kristīne Briede, Rasa un Raitis Šmits, gan Andrejs Kalnačs un Oļegs Tillbergs). Abi projekti visai riskanti koķetēja ar narkotiku un populārās kultūras mijiedarbību. Tie norisinājās alternatīvā vidē – pamestās ēkās. Kaspars Vanags intervijā skaidroja: „Pamatā bija vēlme destrukturalizēt mākslu – projekts ir vienreizējs, tas nenotiek institucionalizētā mākslas iestādē – muzejā vai galerijā. Ja jau mēs mīlam mākslu, mēs tajā arī dzīvojam. (...) Jauna veida narkotika – *Ecstasy* – ļoti būtiski ietekmējusi un izmainījusi Eiropas kultūras un mākslas dzīvi. Salīdzinoši 80. gadi bija visai agresīvs laiks – panki, roka pēdējie ekstāzes kliedzieni. *Ecstasy* rada jautru, dzīvespriecīgu dzīves ideoloģiju. Reiva publika – tie ir neatkarīgie, dzīvespriecīgie cilvēki, kuri rod gandarījumu no tā, ka viņi ir. Nemeklē iespēju pakļaut otru, savu problēmu risinājumu otrā cilvēkā. (...) Šie cilvēki ir ļoti draudzīgi, nav jūtama agresija kā,

piemēram, „Pulkvedī” vai kur citur – uz alus estētiku balstītā agresija.”¹⁴

„Open” un „Biosports” pierādīja, ka laikmetīgā māksla vajadzības gadījumā lieliski sadzīvo ar izklaides industriju un tās patērētāju, māksla var būt populāra – t. i., saprotama un pieprasīta arī auditorijā, kas nesastāv tikai no nozares profesionāļiem. Tajā pašā laikā plašsaziņas līdzekļos paustajos viedokļos var nojaust ilgas pēc romantiskā mākslinieka tēla, kurš atrodas daļēji pārdabiskā patricieša statusā un kuram nav nekādas daļas gar to, kas interesē, piemēram, spiedošu, dejojošu jauniešu pūli. 1996. gadā dzejnieks un tulkotājs Guntars Godiņš vēstīja par Igaunijas pieredzi: „Pusotra gada laikā, kopš Igaunijā darbojas Kultūrkapitāls, kultūra vairs neatrodas neziņas un negadījuma pakļautībā, tai nav jānodarbojas ar prostitūciju, nav jāizdabā masām un pūlim, nav jāpazemojas, bet – galvenais – nav jālūdzas.”¹⁵ Tobrīd Latvijā līdzīgas institūcijas vēl nebija (Kultūrkapitāla fonds Latvijā sāka funkcionēt 1998. gadā), bet šajā citātā, manuprāt, būtisks ir kas cits – nepārprotami definētais priekšstats par to, ka „kultūrai nav jāizdabā masām un pūlim”. Šajā frāzē saskatāmas atskaņas no izplatītā viedokļa par kultūru kā elitāru, ekskluzīvu produktu, kas plašākai sabiedrībai nav ne pieejams, ne nepieciešams.

14. Intervijas fragmenti publicēti rakstā „Biosports” laikrakstā „Literatūra. Māksla. Mēs” 1996. gada 6. jūnijā.

15. Godiņš G. Piezīmes // Literatūra. Māksla. Mēs. 1996, Nr. 44 (85), 11. lpp.

of the younger generation and of artists who had already reached a level of acclaim (among the participants of *Biosport* were Raids Kalniņš, Miķelis Fišers, Pēteris Ķīmelis, Gints Gabrāns, Kristīne Briede, Rasa Šmite and Raitis Šmits, Andrejs Kalnačs and Oļegs Tillbergs). Both projects flirted dangerously with the interrelationship of drugs and popular culture. Both projects were housed in the alternative environment of derelict buildings. In an interview Kaspars Vanags explains: “At the core of it all was the wish to destructure art – the project is unique, it is not taking place in an art institution like a museum or a gallery. If we really do love art, we live in it. [...] A new type of drug – ecstasy – has significantly influenced and altered European culture and art life. The 1980s was a comparatively aggressive period – punk, the last ecstatic screams of rock. Ecstasy creates a fun, joyful ideology of life. The rave public consists of independent people who love life and find satisfaction in the very fact of their existence. They do not seek opportunities to take the upper hand, nor to use other people to solve their problems. [...] These people are very friendly, there is no aggression like there is at some other clubs, *Pulkvedim neviens neraksta...*, for example – no aggression based in the beer-drinking aesthetic.”¹⁴

Open and *Biosport* proved that, should the need arise, contemporary art can coexist with the entertainment industry and its consumer perfectly well; art can be popular – that is, accessible and in demand from an audience that does not consist purely of the professionals of the field. At

the same time the opinions presented in mass media seem to convey a longing for the romantic image of the artist who lives the life of a semi-preternatural patrician and has no part in all the things that will interest, say, a crowd of squealing, dancing youngsters. In 1996 poet and translator Guntars Godiņš spoke of the experience of Estonia: “Within the space of a year and a half, since the Culture Capital has been at work in Estonia, culture is no longer at the mercy of ignorance and coincidence, it does not have to prostitute itself, does not have to pander to the masses and the mob, does not have to humiliate itself or – worst of all – beg.”¹⁵ At that time there were no similar institutions in Latvia (the Culture Capital Foundation was established in 1998), but in my opinion this quote is noteworthy for another reason: the clearly defined idea that culture “does not have to pander to the masses and the mob”. This phrase is reminiscent of the perception of culture as an elite, exclusive product, which is neither available nor necessary to the wider public. At the same time, this phrase can be interpreted as a call for certain quality standards, the implementation of which would seemingly be guaranteed by the new structure for the allocation of financial aid, and which would, in turn, prevent the degeneration of artistic creativity into populist amateurism without any artistic excellence (and this subject is, of course, still relevant today).

The selected excerpts, as well as the rest of the body of texts that could not be included in this article, outline the theoretical

14. Fragments of the interview were published in an article titled “Biosports” in *Literatūra. Māksla. Mēs*, 6.07.1996.

15. Guntars Godiņš, “Piezīmes”, *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 44 (85), 1996, p. 11.

Tajā pašā laikā šī frāze tulkojama arī kā prasība pēc zināmiem kvalitātes standartiem, kuru ieviešanu it kā garantētu jaunā finansiālā atbalsta piešķiršanas shēma un kuri savukārt novērstu mākslinieciskās jaunrades neorganizētu deģenerēšanos par populistisku amatierismu bez mākslinieciskās izcilības (ši tēma, protams, ir aktuāla arī tagad).

Gan izvēlētajos citātos, gan pārējā tekstu korpusā, kas palicis ārpus šī raksta, iezīmējas teorētiskie koncepti par pašas mākslas uzdevumu maiņu. Pievēršoties "īstajai dzīvei", spekulatīvi varētu apgalvot, ka 80. gadu Jaunais Mākslinieks labprāt par sevi radīja dzīves baudītāja tēlu, kam pietāv ekskluzivitāte, elegance un ekstravagance gan uzvedībā, gan apģērbā, gan savos mākslas darbos. Tika cildināts smalkums un individualitāte, vēlme atšķirties un izcelties kā labākam, skaistākam, gudrākam. Savukārt 90. gadu Jaunais Mākslinieks neuzkrītoši ienāca *Adidas* treniņtērpā, vēlējās izteikties gan par zinātni, gan filozofiju, gan reklāmu, sekoja līdzi populārās kultūras aktivitātēm, ļoti labprāt darbojās kolektīvā un it nemaz nekautrējās no tā saucamās *lo-tech* estētikas, piedāvājot savai auditorijai projektus, kuri nebūt neizskatās pēc mākslas darbiem tradicionālajā izpratnē.

concepts of the change of the very role and tasks of art. If we take a look at "real life", we may speculate that the Young Artist of the 1980s liked to cast himself as an enjoyer of life, given to exclusivity, elegance and extravagance in his behaviour, clothing and works of art. Finesse and individuality were celebrated, as was the wish to be different and stand out as someone better, more beautiful, cleverer. The Young Artist of the 1990s, in contrast, makes his entrance unnoticed, dressed in an Adidas tracksuit; he wishes to express his opinions on science, philosophy and advertising, he follows the events of popular culture, is very happy to work in a team and has no scruples about so-called *lo-tech* aesthetics. He offers his audience projects that do not resemble "works of art" in the traditional sense.

Artist – a Multifunctional Culture Combine

With the growing importance of media art and its materialising, a completely different type of artist makes its transition from concept to real life. It is the project manager, the coordinator, the genius of communication, etc., whose image is actively promoted by heads of E-LAB (now – RIXC), Rasa Šmite and Raitis Šmits: "Media art is quite often a process, and this is an advantage. It is an improvisation, an instrument of communications. There is no artist isolating him/herself in the creative process – you are simultaneously involving others, so

Mākslinieks – multifunkcionāls kultūras kombains

Līdz ar mediju mākslas aktualizēšanos un materializēšanos no ideju pasaules reālajā dzīvē ienāca pavisam cits mākslinieka tips – projekta vadītājs, koordinators, komunikācijas ģēnijs utt., kura tēlu aktīvi balstīja E-LAB vadītāji Rasa un Raitis Šmiti: "Mediju māksla bieži ir process, un ar to tā tikai iegūst. Tā ir improvizācija, komunikācijas instruments. Šeit nav darba radīšanas procesā izolēties mākslinieks – tu vienlaicīgi iesaisti citus un vairs nevari nosaukt sevi par autoru, drīzāk par iniciatoru. Šai procesā visi ir līdzautori, katrs ar savu ideju."¹⁶

Šo principu, 2000. gadā atskatoties uz 20. gs. 90. gadiem, konstatējusi arī Helēna Demakova: "90. gados mākslinieki vairāk nekā agrāk top it kā par kuratoriem, iekļaujot darbā tā "ierāmējumu"¹⁷ Tāpat viņa uzsver jauno mediju mākslas procesuālo dabu: "Aktīvā Latvijas jauno mediju grupa E-LAB ar Rasu Šmiti un Raiti Šmitu priekšgalā ir uzskatāma par pionieri nekomerciālā interneta radio jomā visā pasaulē. Abu Šmitu un viņiem līdzīgu mākslinieku

you cannot call yourself an author any more, you are more of an initiator. In this process everyone is a co-author, each with their own idea."¹⁶

This principle was also pointed out by Helēna Demakova in 2000, as she looked back on the 1990ies: "Artists in the 90s seem to become as if curators, including the 'framing' in their works."¹⁷ She also stresses the process-like nature of new media art: "The active new media group in Latvia E-LAB, headed by Rasa Šmite and Raitis Šmits, can be regarded as pioneers of non-commercial Internet radio the world over. The Šmits and their like artists' activities are, possibly in greater degree than other creative people, directed to the process itself without special concern for the end product. Communication is made absolute as a value in its own right, a fertile seed germinated a limited, unfortunately, cultural environment."¹⁸

The entrance of new media and new thinking, new functionality into everyday life also demands a new view of what really makes someone an artist. Due, to a great extent, to the activities kicked off by E-lab, the concept of an artist as an international project manager/producer/finance manager had crystallised in Latvia by the late 1990s. Baiba Tjarve, director of the New Theatre Institute of Latvia, explains in a 1999 issue of *Studija* magazine: "With the development

16. Arvīds Alksnis, "Akustiskā telpa", *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 36 (179), 1998, p. 20.

17. Helēna Demakova, "The Stylistics and Subject Matter in Works of Art in Reference to the Changes in the Social Context in the 1980s and 90s". In: H. Demakova, *Different Conversations*. Rīga: Visual Communication Department, 2002, p. 373.

18. *Ibid.*, p. 375.

darbošanās, iespējams, izteiktāk nekā citiem radošiem laudim ir vēsta uz pašu procesu, bez īpašas piesaistes galaproduktam. Komunikācija tiek absolutizēta kā pašvērtība, kā auglīgs “desants”, kurš apaug ar savu, diemžēl nelielu kultūras vidi.¹⁸

Jauno mediju un jaunas domāšanas, jaunas funkcionalitātes ienākšana ikdienā pieprasa arī jaunu skatījumu uz to, kas isti ir mākslinieks. Lielā mērā pateicoties E-LAB iesāktajām aktivitātēm, 90. gadu beigās Latvijā bija izkristalizējies mākslinieka – starptautisku projektu vadītāja – producenta – finanšu pārvaldītāja tēls. Latvijas Jaunā teātra institūta direktore Baiba Tjarve žurnālā “Studija” 1999. gadā skaidroja: “Līdz ar tiklu attīstību arvien vairāk visā Eiropā zeļ projektu sistēma. Mākslinieks atkāpjas, dodot vietu producentam, kas projektu valstībā ieņem pirmo vietu. Kultūras finansējuma sistēmas mainās, kultūras procesu aizstājot ar projektiem.”¹⁹

Gleznotāja Ieva Iltne 1999. gadā komentēja šo jauno mākslinieka tēlu, runājot par to, kas ir moderni: “Tagad ir modē radīt kaut ko pilnīgi netveramu. (..) Dizaineri akadēmijā vairs netaisa ģipša olas. Viņi darbojas ar datoriem un radioviļņiem. Pilnīgi citā limenī. Viss pasaulē ir mainījies. Zudusi nevainības izjūta. Seksuālā dzīve ir izmainījusies. Bohēma arī vairs ir tikai mīts. Jaunā paaudze

18. Turpat, 376. lpp.

19. Tjarve B. Nākotnes modelis Eiropas kultūrai: horizontālā piramīda // Studija, 1999, Nr. 1 (6), 54. lpp.

of networks the project system is becoming increasingly popular all over Europe. The artist moves to the background, making room for the producer, who takes the top spot in the realm of projects. The systems of culture financing are changing, replacing the culture process with projects.”¹⁹

Painter Ieva Iltne commented on this new artist image in 1999, speaking of what is “in fashion”: “These days the fashion is to create things that are completely intangible. [...] The designers at the Academy are no longer making plaster of Paris eggs. They are working with computers and radio waves. At a different level altogether. Everything has changed in the world. The sense of innocence is gone. Sexual life has changed. Bohemian life is now just a myth. The new generation is very ‘cool’. They keep a clear head and decide what they are going to do and what they are going to be. Projects, papers, requests, trips...”²⁰

In a 1998 article, art historian and curator Solvita Krese explains another aspect of the personality of the new type of artist – the close interaction of contemporary art with other spheres of culture (without sorting it into mass culture and elite culture) and the multifunctionality of the artist’s personality: “The modernist postulate of ‘art for art’s sake’ took a long time to die, the fatigue left by this process at times still amplifies the friction of the active interrelation between high art and popular and mass culture. The integration of art into

19. Baiba Tjarve, „Nākotnes modelis Eiropas kultūrai: horizontālā piramīda”, *Studija*, no. 1 (6), 1999, p. 54.

20. Daiga Rudzāte, „The Essence of Beauty”, *Studija*, No 2 (7), 1999, p. 16.

ir ļoti cool. Viņi skaidru prātu izdomā, ko viņi darīs un kas viņi būs. Projekti, papīri, pieprasījumi, braucieni...”²⁰

Mākslas zinātniece un kuratore Solvita Krese 1998. gadā skaidroja vēl vienu jaunā tipa mākslinieka personības aspektu – laikmetīgās mākslas ciešo mijiedarbību ar citām kultūras (nešķīrojot to masu un elitārajā kultūrā) jomām un mākslinieka personības multifunkcionalitāti: “Modernisma postulāts “mākslu – mākslai” mira samērā smagi, šī procesa radītais nogurums brīžiem vēl pastiprina berzi augstās mākslas un populārās un masu kultūras aktīvajā mijiedarbībā. Mākslas integrācija komforta sabiedrības gandrīz visās dzīves jomās nolīdzina robežu starp mākslu un dizainu, reklāmu, *image-making*. Modernisma zīmju valoda veido šodienas salonu, laikmetīgās mākslas teksta autori izstrādā reklāmas stratēģiju biznesa struktūrām.”²¹

Atgriežoties pie iepriekš minētā mākslinieka – cietēja tēla, nākas secināt, ka jaunā tipa māksliniekam projektu kultūras laikmetā tas vairs nav aktuāls. Mākslas projekti rodas un realizējas kolektīvi, iesaistot sadarbības partnerus citās valstīs, sadarbojoties ar institūcijām un fondiem, un vientuļā ģēnija – eksaltētā radītāja laiks ir beidzies, jo pa kuru laiku var ļauties eksaltācijai, ja čakli jāraksta projektu pieteikumi un jāseko līdzi to iesniegšanas termiņiem?

20. Rudzāte D. Skaistuma būtība // Studija, 1999, Nr. 2 (7), 13. lpp.

21. Krese S. Mākslas vilciens dodas uz Ventspili // Studija, 1998, Nr. 3 (5), 35. lpp.

almost all aspects of comfort society life breaks down the boundaries between art and design, advertising and image-making. The modernist language of symbols creates the salon of today; the authors of the text of contemporary art are detailing advertising strategies for business structures.”²¹

Returning to the aforementioned image of the suffering artist, we have to come to the conclusion that it is no longer relevant for the artist of the new type within the framework of project culture. Art projects are created and carried out in teams, bringing into collaboration partners from abroad and working with institutions and foundations; the era of the lonely genius and exalted creator is over – for when are you to indulge in exaltation if there are project applications to write and submit in time?

Warning: Angry Spectator

The 90s’ spirit of change also brought some new problems – while art in general is looking for its new identity, trying to define its role, function and position in the wider social context, the art spectator is also left without reference points. The conflict between expressions of art and public interests, characteristic to the mid 90s, was laconically outlined by art historian and curator Inga Šteimane at the opening of the E-LAB Electronic Art and Media Centre – the new media

21. Solvita Krese, „Mākslas vilciens dodas uz Ventspili”, *Studija*, No 3 (5), 1998.

Uzmanību: nikns skatītājs!

90. gadu pārmaiņu gars radīja arī jaunas problēmas – kamēr māksla kopumā meklēja savu jauno identitāti, mēģināja definēt savu lomu, funkcijas un attieksmi plašākā sociālā kontekstā, arī mākslas skatītājs bija palicis bez orientieriem. 90. gadu vidū raksturīgo konfliktsituāciju starp mākslas izpausmēm un sabiedrības interesēm lakoniski iezīmējusi mākslas zinātniece un kuratore Inga Šteimane Elektroniskās mākslas un mediju centra E-LAB atklāšanā – jauno mediju mākslas festivālā – konferencē “Māksla+Komunikācijas” 1996. gada novembrī. Vienu no izejām I. Šteimane saskatīja jaunajās tehnoloģijās, kuru būtība vislabāk atbilst jaunā laikmeta garam: “Jaunais laiks izaicina personību, uzdodot jautājumus, kuru atbildes prasa reakcijas ātrumu, nevis meditēšanu ap to, kas es esmu, kas es varētu būt. Jaunie mediji nozīmē papildu telpu gan mākslai, gan viedokļu apmaiņai, pie kam šī telpa ir bezgalīga un attālumam nav nozīmes.”²² Mākslinieki un teorētiķi Monika Fleišmane un Volfgangs Štrauss ilgpilni un optimistiski apgalvoja to pašu: “Mēs esam ilgojušies pēc kibertelpas visus pēdējos simts gadus.”²³

22. Šteimane I. Mediju potenciāls, mākslas potenciāls demokrātijas ideālu zonā. Māksla+Komunikācijas. Rakstu krājums. Rīga: E-LAB, 1996.

23. Fleišmane M., Štrauss V. Uztveres robežu paplašināšana. Māksla+Komunikācijas. Rakstu krājums. Rīga: E-LAB, 1996.

art festival/conference *Art+Communication* in November 1996. As one of the solutions Inga Šteimane names the new technologies, which are essentially best suited to the spirit of the new era: “The new age challenges a personality, posing questions which can only be answered through speedy reaction, not meditation on who I am and who I could be. New media mean extra space for art and also for an exchange of opinions; this space is limitless and distance is irrelevant.”²² Artists and theoreticians Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss wistfully and optimistically assert the same: “We have longed for cyberspace over the past one hundred years.”²³

Several of the exhibitions and projects that were held over the first half of the 1990s were undeniably visually striking and surprising enough to attract the attention of the wider public. Who would not want to take a look at, say, smoked bacon or grains scattered on the floor at an art museum? At the same time, press reviews indicate that not all contemporary art projects were well received. For example, in his report on the 4th Congress of the Latvian Culture Foundation, Academician Jānis Stradiņš points out: “I have nothing against new forms of the Culture Foundation’s activities, against new art, installations, new music, avant-garde theatre. [...] Should the Foundation turn to elite culture exclusively, it would be in danger of breaking its connection with the people and,

22. Inga Šteimane, „Mediju potenciāls, mākslas potenciāls demokrātijas ideālu zonā”. In: *Art+Communication*. Compilation. Rīga: E-LAB, 1996.

23. Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss, „Uztveres robežu paplašināšana. In: *Art+Communication*. Compilation. Rīga: E-LAB, 1996.

90. gadu pirmajā pusē notika vairākas izstādes un projekti, kuri bija neapšaubāmi vizuāli efektīgi un pietiekami negaidīti, lai saistītu plašas sabiedrības uzmanību. Kurš gan negrib paskatīties, piemēram, uz žāvētu speķi vai uz grīdas izbērtiem graudiem mākslas muzejā? Tajā pašā laikā atsauksmes presē liecināja, ka ne vienmēr un ne visi laikmetīgās mākslas projekti tika uzņemti pozitīvi. Piemēram, atskaitē par Latvijas Kultūras fonda 4. kongresu akadēmiķis Jānis Stradiņš norādīja: “Es neesmu pret jaunām Kultūras fonda darbības formām, pret jauno mākslu, pret instalāciju, jauno mūziku, avangarda teātri. (..) Fonda pievēršanās elitārajai kultūrai var draudēt ar saišu saraušanu ar tautu un līdz ar to – ar Latvijas sabiedrību.”²⁴ Tātad varam saprast, ka atsevišķi pastāv elitāra kultūra un sabiedrība – acīmredzot reakcionāra, aktuālajos procesos neieinteresēta un tikai tradicionālās vērtības kopjoša, gluži kā tādi Virzas “Straumēnu” saimnieki, kurus neskar nekas laikmetīgs.

Saērcinātas atsauksmes par laikmetīgo mākslu lasāmas bieži, bet iztiksim tikai ar vienu spilgtu piemēru. Patiess sašutums pausts arhitekta Ojāra Treigūta esejā “Ko vēlamies sagaidīt no tēlotājas mākslas?” laikraksta “Literatūra. Māksla. Mēs” lappusēs 90. gadu vidū: “Kritiski nekontrolēta, absolūta jaunrades brīvība var kļūt par sākumu mākslas un sabiedrības savstarpējas

24. Pīlādzis M. Pirms un pēc tagadnes // *Literatūra. Māksla. Mēs*. 1996, 7.-14. nov., 14. lpp.

subsequently, its link to the Latvian public.”²⁴ From this, we can gather that elite culture exists separately from the society, which is apparently reactionary, uninterested in current processes and protective of ultra-traditional values, remaining untouched by anything contemporary and nurturing purely traditional values like in the Straumēnu household as described by Eduards Virza.

Irked reviews are no rarity where contemporary art is concerned, but a single strong example should suffice here. True indignation is expressed in “What We Expect from Fine Art”, an essay by architect Ojārs Treigūts, published by *Literatūra. Māksla. Mēs* newspaper in the mid 90s: “Critically uncontrolled, absolute freedom of creative expression may initiate the process of mutual estrangement of art and society. In Latvian fine art, the artists so far classified as ‘young’ rebel against the ‘tidy, well-trodden path of the Latvian tradition in painting’, against its allegedly provincial narrow-mindedness, and turn to international popular culture. Influenced by international kitsch, they use exhibition halls to promote video puzzles – intelligible only to themselves – which they proclaim to be conceptual and associative ‘performance’ and ‘installation’ shows.”²⁵

24. Mārtiņš Pīlādzis, „Pirms un pēc tagadnes”, *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 45 (86), 1996, p. 14.

25. Ojārs Treigūts, „Ko vēlamies sagaidīt no tēlotājas mākslas?” *Literatūra. Māksla. Mēs*, no. 10 (51), 1996, p. 14.

atsvešināšanās procesam. Latviešu tēlotājā mākslā līdz šim par jauniem klasificētie mākslinieki, protestējami pret "glīti iemīto latviešu tradicionālās glezniecības taciņu", pret tās it kā provinciālo mietpilsoniskumu, pievēršas internacionālajai popkultūrai un starptautiskā kiča ietekmē popularizē izstāžu zālēs viņiem vien saprotamus videorēbusus, daudzīnot tos par konceptuālām un asociatīvām "performance" un "installation" izrādēm."²⁵

Kārtējais *fin de siècle*

Neņemot vērā diskusijas visu 90. gadu garumā par to, kādai būtu jābūt istai mākslai un istam māksliniekam, jau 1998. gadā profesors Eduards Kļaviņš rakstīja: "Neraugoties uz atsevišķiem neizprotami nikniem eksciesiem vai apslēptu nepatiku, tā sabiedrības daļa, kurai vispār ir kāda interese par vizuālām mākslām, kaut cik jau pielāgojusies vai vienkārši ir pieradusi pie "instalācijām", "objektiem", "akcijām", pat jauno mediju nelabvēji un pretinieki ir pieņēmuši tos kā neizbēgamu ļaunumu, vēl citi pat "piešāvušies" to izprast mēģinājumos."²⁶ Viss jaunais tika absorbēts mākslas aprītē, un var apgalvot, ka, beidzoties

25. Treigūts O. Ko vēlamies sagaidīt no tēlotājas mākslas? // Literatūra. Māksla. Mēs. 1996, 7. marts, 14. lpp.

26. Kļaviņš E. Vai vajadzīgs mākslītis // Studija. 1998, Nr. 2 (2), 64. lpp.

20. gs. 90. gadiem, izsīka arī diskusijas plašsaziņas līdzekļos par "jaunā" un "vecā" sadursmi. Turklāt, izslavēto milleniumu gaidot, arī jaunā laikmeta mākslinieks nodevās eksistenciālām pārdomām. Māksliniece Ieva Iltnerē 1999. gadā intervijā vēstīja: "Man ir sajūta, ka, tuvojoties gadu tūkstošu maiņai, viss notiek milzīgā paātrinājumā. Vizuāli es to iztēlojos tā – it kā no vannas tek ārā ūdens. Kad tā pilna, tad tu to nemaz nepamani. Bet pie beigām tas virpulis griežas aizvien straujāk. Tagad ir tas brīdis, kad vanna iztukšojusies gandrīz sausa. Mani tīri vizuāli baida 21. gadsimta cipars."²⁷ Atšķirībā no iepriekšējās gadsimtu mijas ne viens vien jaunais mākslinieks 1999. gada pēdējās dienas pavadīja, lietišķi plānojot kārtējos braucienus uz mākslinieku rezidenču centriem un raizējoties par Y2K potenciālo negatīvo ietekmi uz personīgā datora cieto disku, kurā glabājas CV, projektu pieteikumi, ieceru skices un jau gatavie mākslas darbi.

27. Rudzāte D. Skaistuma būtība // Studija. 1999, Nr. 2 (7), 13. lpp.

Another *fin de siècle*

Despite lengthy discussions on the properties of true art and true artists all through the 1990s, in 1998 Professor Eduards Kļaviņš wrote: "Despite separate cases of inexplicably angry excesses or hidden dislike, the section of society which has any interest in the visual arts has already to some extent adapted itself, or simply grown used to 'installations', 'objects', 'interventions' – even the detractors and opponents of the new media have accepted them as an unavoidable evil; others have even turned their hand to trying to decipher them."²⁶ All these new things were absorbed into the art circulation, and mass media discussions on the conflict of "the old" and "the new" petered out with the end of the 1990s. Furthermore, in expectation of the infamous Millennium, the artist of the new age was also given to existentialist ponderings. In a 1999 interview artist Ieva Iltnerē reveals: "I have a feeling of everything happening in huge acceleration as the turn of millennium approaches. Visually I picture water draining from a bathtub. When the bath is full you do not notice it. But by the very end the vortex is turning ever more quickly. Right now comes the moment when the bath has almost run dry. From a purely visual point of view, the figure of the 21st century scares me."²⁷ In contrast to the previous change of century, more than one young artist spent the last few days of 1999 on businesslike planning for

another trip to an artists' residency centre and fretting over the potential disastrous effect of Y2K on the hard drive of the PC, which holds CVs, project applications, idea sketches and completed works of art.

26. Eduards Kļaviņš, "Vai vajadzīgs mākslītis", *Studija*, no. 2 (2), 1998, p. 64.

27. Daiga Rudzāte, "The Essence of Beauty", *Studija*, No 2 (7), 1999, p. 16.