

LAIKMETĪGĀ MĀKSLA: –
SABIEDRISKĀ TELPA,
MEDIJU IESPAIDS
UN KOMUNIKĀCIJAS
STRATĒGIJAS 90. GADOS



CONTEMPORARY ART:
PUBLIC SPACE, INFLUENCE
OF THE MEDIA AND
COMMUNICATION
STRATEGIES IN THE 90's

Īss starptautisks konteksts

Deviņdesmitajos gados pasaules mākslas praksē iezīmējās jauns mākslas un sabiedrības krustpunktu meklējumu vilnis, kas sakrīt ar atskatu uz mākslinieku sabiedriski kritisko darbību 70. gados, kuras centrā bija feminisma, etniskās pašnoteikšanās, institūciju kritikas un demokrātiskas radošās darbības tēmas. ASV 90. gadu dekādi ievadīja "kultūras kari" (to tēmas aizsāka grupas *Group Material*, *General Idea*, *Guerilla Girls*), kuros mākslinieki un kultūras teorētiķi (Duglass Krimps, Lūsija Liparda) vērsās pret varas struktūrām, valsts cenzūru un mākslas tirgus elitārismu, problematizējot aktuālos sociālos jautājumus – etnisko, sociālo un seksuālo minoritāšu diskrimināciju sabiedrībā. 90. gadu pirmajā pusē ASV aktualizējās kritisks publiskās telpas izpratnes un tās mākslinieciskā papildījuma izvērtējums. Jaunās procesuālās, sadarbībā balstītās, sabiedriskā telpā vai sociālā vidē aktīvās mākslas prakses daži kritiķi raksturoja kā "jaunā žanra publisko mākslu", un tās tika skatītas kā premetns tradicionālajām priekšmetiskajām "masu ornamenta"¹ skulptūrām un dekoratīvajiem objektiem pilsētvidē. Otra laikmetīgai mākslai nozīmīga interpretācija 90. gadu vidū tika formulēta Francijā,² kad sociālu dinamiku un līdzdalību rosinošu mākslas darbu aprakstā parādījās termins "attiecību estētika" – mākslas prakses, par kuru teorētisko un praktisko pamatu kalpo cilvēciskās attiecības un to sociālais konteksts. "Attiecību estētikas" saikne ar mākslas

-
1. Nort Michael. *The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament // Art in the Public Sphere*, Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago, 1992.
 2. To formulē *Consortium* mākslas centrā aktīvais mākslas kritiķis Nikolā Burjo, kurš Laiema Gilika, Rirkrita Tiravanižas, Gabriela Orozko un nedaudz agrākos Feliksa Gonzalesa Torresa darbos saskata jaunas komunikatīvas "attiecību estētikas" stratēģijas.

The International Context in Brief

In the nineties world art saw a new wave of searches for the point of intersection between art and society. This coincided with a look back at artists' socio-critical activities in the 1970s that were focused on such themes as feminism, ethnic self-determination, criticism of institutions and democratic creative activity. In the USA the decade of the 1990s was introduced by the so-called "culture wars" (the originators were the groups *Group Material*, *General Idea*, *Guerilla Girls*), whose artists and culture theoreticians (Douglas Crimp, Lucy Lippard) turned on the structures of power, state censorship and the elitism of the art market through highlighting the current social problems of discrimination against ethnic, social and sexual minorities. In early 1990s America a critical understanding of the public space and the evaluation of how it was filled artistically became topical issues. Some critics described the new process type artistic practices in the public space or social environment based on co-operation as the "new genre of public art" and were seen as a counter to the traditional objects of "mass ornament"¹ sculpture and decorative objects in the city space. A second interpretation important for contemporary art was formulated in the mid-1990s in France² when the term "relational aesthetics" appeared in the description of artworks that engendered social dynamics and participation. This term referred to art whose theory and practice was based on human interaction and its' social context. The link between the relational aesthetics and art institutions and the formalism of their examples

-
1. Michael Nort, "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament" in: *Art in the Public Sphere*, Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago, 1992.
 2. It is formulated by art critic Nicolas Bourriaud who distinguishes new communicative strategies of "relational aesthetics" in works of Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco and earlier works of Felix Gonzalez-Torres.

institūcijām un tās piemēru formālisms, savukārt, tika pakļauti kritiskam vērtējumam 21. gadsimta sākumā.³

Līdz 90. gadu beigām starptautiskā arēnā sociāli un publiski aktīvā māksla absorbēja plašu atsauču loku, kurā nozīmīgas ir gan vēsturiskās *Fluxus*, *Situationists International* kustības un konceptuālisma (Hansa Hākes, Gordona Matta Klārka, Adrianas Paiperes), gan performanču mākslas (Jozefa Boisa, Vito Akonči, Ligijas Klārkas, Helio Oiticikas), gan feminisma (Valijas Eksportas, Kerolas Šnīmanes, *Guerilla Girls* apvienības) ietekmes. To iespaidoja 80. gadu mākslas starpdisciplināritāte un tuvība populārajai kultūrai un subkultūrām (Lorijas Andersones, Martina Kipenbergera, Li Boverija un citu mākslinieku prakse), kā arī mediju mākslas eksperimentu tradīcija – piemēram, Nam Džun Paika, Volfa Fostela, Vilebija Šārpa un Roberta Adriana ierosinātie eksperimenti elektroniskajos un tiešraides medijos.

Kā liecina plašais atsauču loks, mākslas un komunikācijas problemātika nav sašaurināma tikai līdz vienkāršotam mākslas darba un skatītāja mijiedarbības procesa vai interaktivitātes apskatam. Tā mēģina skatīt mākslas rezonansi sabiedrībā un analizēt veidus, kādos mākslas darbs skar un aktualizē izmaiņas sociālajā, politiskajā un mediju vidē, reizēm ar nodomu vai negaidīti provocējot skatītāju reakciju.

3. Laikmetīgās mākslas līdzdalības stratēģijas un ar tām saistītās diskusijas skatīt rakstu krājumā *Participation*, ed. Claire Bishop. London/Cambridge, MA, 2006.

in turn became subject to critical appraisal at the beginning of the 21st century.³

Until the end of the 1990s socially and publicly active art in the international arena absorbed a wide circle of references. These were significantly influenced by the historical Fluxus and Situationists International movements and conceptual art (Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Adrian Piper), performance art (Joseph Beuys, Vito Acconci, Lygia Clark, Hélio Oiticica) as well as by feminism (Vallie EXPORT, Carolee Schneeman, the Guerilla Girls). Influences also came from the interdisciplinary nature of art of the 1980s and its closeness to popular culture and subcultures (the work of Laurie Anderson, Martin Kippenberger, Leigh Bowery and other artists) as well as from the tradition of experimental media art for example, the experiments in electronic and live transmission media by Nam Jun Paik, Wolf Vostell, Willoughby Sharp and Robert Adrian.

As this broad range of references shows, the problems of art and communication cannot be narrowed down to just a simplified examination of the interactivity process between the artwork and viewer. It is an attempt to observe the resonance of art in society and to analyse the ways in which an artwork affects and highlights the changes in the social, political and media environment sometimes deliberately and sometimes unexpectedly proving viewer reactions.

3. For the participation strategies of contemporary art and the accompanying discussion see *Participation*, ed. Claire Bishop. London/Cambridge MA, 2006.

I. Sabiedriskās telpas skatījums Latvijā 90. gadu pirmajā pusē

Līdz ar 80. gadu beigu – 90. gadu sākuma sociālpolitiskajām pārmaiņām arī Latvijas laikmetīgajā mākslā kļuva aktuāli mākslas, sabiedrības un mediju attiecību jautājumi. Kopējās dekādes sākuma noskaņas iezīmē divi citāti. 1988. gadā intervijā vācu preseī Juris Boiko vērtēja skatītāju reakciju uz pilsētvides objektiem Rīgā: "*Boiko*: „Mākslas dienu laikā tika sabojāta, daļēji salauzta un apraktā instalācija "Vides objekti". Es jutos neērti, lasot mūsu vadošo mākslinieku izteikumus šajā jautājumā, kas sūdzējās, ka tauta taču ir neaudzināta, zemā līmenī, nepietiekoši gudra un neizglītota, lai varētu šo instalāciju pa istam uztvert un novērtēt. Man gan šķiet, ka aprakstīšanas un deformēšanas incidents bija vislabākā reakcija uz mākslu, ko tur varēja skatīt. *Gillens*: Māksla nav nekas neaizskams, drīzāk tas ir traucējums telpā. Izaicinājums burtiskā nozīmē. *Boiko*: Tas ir izaicinājums darboties. Tas bija ļoti labi, kā cilvēki vērsās pret šiem objektiem. Es domāju, ka viņi faktiski šos darbus pabeidza, un tas ir normāli."⁴

Ap 1990. gadu ASV mākslas teorētiķis V. J. T. Mitčels raksturoja publiskās mākslas lomas izmaiņas: „publicitāte, ļoti aktuāli

4. Gillen Eckhardt Ungefähre Kunst in Riga (Intervija ar NSRD), *Niemansland*, Nr. 5, 1988, Berlin. S. 49.

I. A Look at the Social Space in Latvia in the First Half of the 1990s

With the socio-political changes at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, the issues of the relations between art, society and the media also became topical in Latvia's contemporary art. The common mood at the beginning of the decade could be characterised by two quotations. In a 1988 interview in the German press, Juris Boiko assessed viewer reaction to objects in the Riga city space:

Boiko: [...] During the Art Days festival the installation *Environmental objects* was damaged, partly broken and defaced. I felt uncomfortable reading the comments by our leading artists who complained that the people, after all, were untrained, on a low level, inadequately wise and ill-educated to really perceive and appreciate this installation. I, however, think that this defacing and damage incident was the best reaction to the art that we could see there.

Gillen: Art is nothing untouchable. It is rather an interference with the space. A challenge in the literal sense.

Boiko: It is a challenge to do something. It was very good that people turned against these objects. I think in fact they completed these works and that is normal.⁴

Around 1990 American art theoretician W. J. Thomas Mitchell described the changes in the role of public art as: "publicity"

4. Eckhardt Gillen, "Ungefähre Kunst in Riga" (Interview), *Niemansland*, Nr. 5, 1988, Berlin. S. 49.

nozīmē, pārvērta visu mākslu publiskā mākslā. Un pat ASV māksla, kas ienāk sabiedriskajā sfērā, ir līdzatbildīga tikt uztverta kā vardarbības provokācija vai tās akts.⁵

Atjaunotās demokrātijas apstākļos 90. gadu sākumā Latvijā izmaiņas skāra ne vien mākslas valodu, kuras priekšplānā izvirzījās padomju mākslai svešās un līdz ar to vietējai videi mazāk pazīstamās instalācijas, performances un videomākslas formas, bet arī skatītāja lomu, kas paredzēja viņa brīvu viedokli vai pat pretreakciju pret publiski eksponēto darbu. Vairākas iezīmes nošķir 90. gadu mākslas vides kopainu no iepriekšējā – 80. gadu beigu “pārbūves” laikposma.

5. Mitchell W. J. T. *The Violence of Public Art: Do the right thing // Art and the Public Sphere*, p. 30.

1. Notiek laikmetīgās mākslas institucionalizācija – mākslas ainā izšķiroša kļūst kuratora vai institūcijas, galerijas vai mākslas centra loma, neformāla mākslinieku pašiniciatīva kļūst retāka.
2. Kā alternatīva “administratīvajām” mākslas institūcijām (SMMC, galerijām) sākot ar 90. gadu vidu veidojas vairākas radošās apvienības, kas laikmetīgo estētiku attīsta starpdisciplinārā darbībā (“Open”, “Orbita”) un mediju mākslā (E-LAB).
3. Gan institūciju, gan apvienību projektos nozīmīga kļūst *publicitātes* loma – no vienas puses, mākslas projekti aizgūst reklāmas un mediju stratēģijas, no otras puses, lielāki institūciju projekti, piemēram, SMMC izstādes, pretendē uz reprezentācijas vērtību – “atvērtības”,



Sergejs Davidovs, Sarmīte Māliņa, Oļegs Tillbergs. Akcija *Staburaga bērni* Centrālās dzelzceļa stacijas gājēju tunelī Mākslas dienu ietvaros. 1987. Action *Children of Staburags* by Sergejs Davidovs, Sarmīte Māliņa, Oļegs Tillbergs within framework of Art Days. 1987.

has, in a very real sense, made all art into public art. And even in the United States, art that enters the public sphere is liable to be received as a provocation to or an act of violence.⁵

Under conditions of renewed democracy, the changes in Latvia at the beginning of the 1990s affected not only the language of art, which now saw in the foreground installations, performances and video art that were forms alien to Soviet art and therefore less familiar to the local environment but also the role of the viewer that envisaged his free opinion or even reaction against the publicly exhibited work. Several features distinguish the overall picture of the 1990s art scene from the *perestroika* period of the late 1980s:

1. There was a process of institutionalisation of contemporary art – on the art scene the role of the curator, gallery or

5. W. J. T. Mitchell, “The Violence of Public Art: Do the right thing”. In: *Art and the Public Sphere*, p. 30.

art centre became decisive and informal artists’ initiatives became more rare.

2. As an alternative to “administrative” art institutions (SCCA, galleries), the mid-90s began to see the formation of several creative associations that developed contemporary aesthetics in multidisciplinary activities (*Open*, *Orbita*) and media art (*E-LAB*).
3. Publicity takes on a significant role in projects of institutions and associations; on the one hand art projects borrow strategies from advertising and the media but on the other, the larger institutional projects for example, the SCCA exhibitions have pretensions of representational value – “openness”, “public space”, national value as well as representation of the “brand” of the institution itself. At the same time the mass media – the press and television space – becomes important for art projects and their reflection.

“publiskās telpas”, valstisko vērtību, kā arī pašas institūcijas “zīmola” pārstāvniecību; vienlaikus mākslas projektiem un to atspoguļojumam nozīmīga kļūst masu mediju – preses un televīzijas telpa.

4. Dekādi raksturo un mākslas procesu ietekmē jauno mediju – video un digitālo tehnoloģiju, un komunikācijas sistēmu – straujā attīstība un to ienākšana ikdienas aprītē.

Izmaiņas sabiedrībā 90. gadu pirmajā pusē var saistīt ar izmaiņām “publiskās telpas” redzējumā. 80. gadu beigās tapušajos pilsētvidē situētajos darbos un akcijās – Mākslas dienu akcijās Centrālās dzelzceļa stacijas gājēju pārejā (1986–1988), Kino dienu performancēs (1987) – būtiska ir vides tēma,⁶ kas ietver gan tolaiku sociālistiskās vides normu, gan skatītāja izaicinājumu; šajos pasākumos akcijas uzdevums ir “piespiest cilvēku aktīvi līdzdomāt”.⁷ Akcijas ir mākslinieku pašiniciatīva, un tajās sociālā un ģeogrāfiskā pilsētas telpa tiek skatīta kā veselums – kā telpa, kas rezonē ar mākslinieka radošo, bieži vien sociāli ironisko objektu vai žestu. 90. gadu sākumā šādu mākslinieku ierosinātu, pilsētas iedzīvotājus uzrunājošu darbu skaits sarūk, līdz mākslas vides uzmanība pilnībā pievēršas “specializētajai” galeriju aprītei un ar to saistītai

6. Sk. Ābols O. Venēcijas biennāle un Rietumu kreisā māksla // Māksla, 1983, Nr. 3, 12. lpp.; [O. Pētersons] // Liesma, 1984, Nr. 1; Rinķe I. Aktivā māksla // Avots, 1987, Nr. 2, 44. lpp.; Avotiņš V. Par Mākslas dienām 87 // Avots, 1987, Nr. 9.

7. [K. Ģelzis intervijā I. Rinķei] Aktivā māksla. Avots, 1987, Nr. 2.

4. The decade is characterised and the art process is influenced by the new media – the rapid development of video and digital technologies and communication systems and their becoming a part of everyday life.

The changes in society in the first half of the 1990s can be linked to changes in the way the “public space” was seen. The theme of the environment was prominent in the works and actions in the city space at the end of the 1980s (Art Days actions in the pedestrian underpass of the Central Railway Station (1986–1988), the Cinema Days performances of 1987).⁶ This theme included both then socialist environmental norm as well as a challenge to the viewer; at these events the task of the action was to “force people to think actively”.⁷ The actions were on the artists’ own initiative where the social and geographical city space were seen as a whole – as a space that resonates with the artist’s creative and often socially ironic object or gesture. The number of these artists inspired works that “addressed” the city residents declined in the early 1990s so much that the attention of art circles turned completely to the “specialised” gallery circuit and the associated scene. In 1990 and 1991 works by artists of “installator” generation such as Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis, Oļegs Tillbergs and Andris Breže were almost not to be seen in Latvia as exhibitions of their work were taking place abroad.

6. See: Ojārs Ābols, “Venēcijas biennāle un Rietumu kreisā māksla”, *Māksla*, 1983, no. 3, p. 12; [O. Pētersons]. *Liesma*, 1984, no. 1; Inese Rinķe, “Aktivā māksla”, *Avots*, 1987, no. 2, p. 44; Viktors Avotiņš, [Par Mākslas dienām 87], *Avots*, 1987, no. 9.

7. Kristaps Ģelzis in an interview with Inese Rinķe, “Aktivā māksla”, *Avots*, 1987, no. 2.

“scēnai”. 1990./1991. gadā “instalatoru” paaudzes – Ojāra Pētersona, Kristapa Ģelža, Oļega Tillberga, Andra Brežes – darbi gandrīz nav skatāmi Latvijā, viņu izstādes notiek ārvalstu izstāžu zālēs.

Mūsdienu sabiedrības uzbūvi, kurā tiešo “pilsonisko” diskusiju un domu apmaiņu aizstāj institūciju intervence, to starpniecība, savulaik analizējis Jirgens Habermāss. “Sabiedriskā telpa šķiet kopumā zaudējam sava *principa* – kritiskās publicitātes spēku, kurā tā sevi paplašināja kā sfēra, kā arī izkopa privāto jomu.”⁸

Par plašākas sabiedrības un mākslas sfēras dialoga sarukšanu desmitgažu mijā liecina **Miervalža Poļa** 1987. gadā izveidotā individuālā, sabiedriskās pārmaiņas ironiski akcentējošā Bronzas cilvēka tēla izzušana 1991. gadā. Togad notika pēdējās M. Poļa bronzas krāsas “dzīvās skulptūras” – fantoma akcijas pilsētas vidē. Akcijā “Saulespuķu sēkliņu pārdevēji” Bronzas cilvēks un akcijas līdzautors, mākslinieks Vilnis Zābers, promenādē pie Laimas pulksteņa tirgotājiem ar Krievijas tirgos iecienītajām saulespuķu sēkliņām, ironizēja par “amerikāņu sapņa” – brīvā tirgus īstenošanos Latvijā. V. Zābers garāmgājējiem piedāvāja parastās, turpretī Bronzas cilvēks tirgoja dārgākas – bronzas sēkliņas. Otra 1991. gada akcija bija “Bronzas pieminēklis”, kuras laikā Bronzas cilvēks uz brīdi attēloja dažas “mūžīgās pozas” jau tukšajā

8. Habermas Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt/Main, 1999, S. 224.

The structure of contemporary society where direct civil discussion and the exchange of ideas has been replaced by institutional intervention has been analysed by Jürgen Habermas: “On the whole the public space seems to be losing its principle – the power of critical publicity in which it expanded as a sphere as well cultivating the private sector.”⁸

Further evidence of the contraction of the dialogue between art and the wider public at the turn of the decades is the disappearance after 1991 of the Bronze Man, the image of an individual ironically accentuating the changes in society and created by **Miervaldis Polis** in 1987. 1991 was the last year of Polis’s bronze coloured living sculpture / phantom actions in the city environment. The *Sunflower Seed Sellers* action saw the Bronze Man and the action’s co-author artist Vilnis Zābers in the Riga city centre selling sunflower seeds that are very popular in Russian markets. This was an ironic comment on the arrival in Latvia of the American dream, the free market. Where Zābers was selling ordinary seeds, the Bronze Man was selling the more expensive, bronze variety. The second 1991 action was *Bronze Monument* when the Bronze Man would depict various “eternal poses” in what was by then the empty space of the Lenin monument. The disappearance of the Bronze Man (it was coloured in a different colour in the last 1991 action) and the change in Polis’s creative activity marked a transition that affected the work of many artists at the beginning of the 1990s – no more actions in the city environment and in their place,

8. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt/Main, 1999, S. 224.

V. I. Ļeņina pieminekļa vietā (Brīvības un Elizabetes ielu krustojumā). "Bronzas cilvēka" izzušana (tas tika pārkrāsots pēdējās akcijas laikā 1991. gada beigās) un izmaiņas M. Poļa radošajā darbībā iezīmēja pāreju, kas 90. gadu sākumā skāra daudzu mākslinieku praksi – atteikšanos no akcijām pilsētvidē, lai izstādītu darbus galerijās, klubos, īpaši izvēlētos telpās. Sākot ar 1992. gadu, nedaudzās M. Poļa performances un akcijas noritēja ciešā saistībā ar galerijas darba specifiku – autora vārda popularizēšanu, sabiedriskajām attiecībām, personisko klātbūtni mākslas dzīves aprītē. Piemēram, sadarbībā ar Vilni Zāberu tika veidota "Vienas dienas izstāde", kas 1992. gadā atklāta galerijā "Kolonna", vēlāk tika izstrādāts mākslinieka personiskais un elitārais "Atjaunotās muižniecības" kanons.

Vēl viens mākslas vides izmaiņu piemērs, kas ilustrē kuratora lomas un mākslas "mediēšanas" pieaugošo nozīmi, ir 1990. gada izstāde "**Maigās svārstības**". Ivara Runkovska kūrētā izstāde funkcionēja kā atvērta darbnīca, kurā tika akcentēts mākslas tapšanas un tās izziņas process. Izstāde, kuras gaitā gleznotāji Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Jānis Mitrēvics, Ģirts Muižnieks, Edgars Vērpe un Aija Zariņa strādāja apmeklētājiem atvērtās izstāžu zāles telpās, tika slēgta tās "atklāšanas" – gatavo darbu eksponēšanas – dienā. Tādējādi izstāde pieskārs tādām mākslas diskusijās būtiskām tēmām kā radošā procesa atvērtība, mākslas darba pabeigtības robežu nenoteiktība, sociālās vides, skatītāju vērtējuma un darba tapšanas mijiedarbība.

exhibitions in galleries, clubs and specially chosen interior spaces. From 1992 Polis's few performances and actions were closely tied to the specifics of gallery operations – popularisation of the artist's name, public relations and personal appearances at art events. For example, the opening in 1992 of the One Day Exhibition produced in co-operation with Vilnis Zābers at the Kolonna gallery or later with the design of the artist's personal and elitist canon of *Restored Nobility*.

Another example of the changes in the art environment that illustrates the growing importance of the curator's role and the mediation of art was the 1990 exhibition **Gentle Fluctuations**. Curated by Ivars Runkovskis, the exhibition functioned as an "open studio" that placed the accent on the production of art and its cognition process. The exhibition where painters Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Jānis Mitrēvics, Ģirts Muižnieks, Edgars Vērpe and Aija Zariņa worked in the exhibition hall's space that was open to the public was closed on the day of its opening, that is when the artworks had been completed and were ready for exposition. In this way the exhibition touched on such important themes in art discussion as the openness of the creative process, the indefinability of the boundaries of an artwork's "readiness" and the interaction of the social environment, viewer reaction and the creation of a work of art. The exhibition was reflected from the art critic's point of view in three editions of the *Gentle Fluctuations* newspaper. The newspaper format, as opposed to the catalogue, is interesting both as an attempt to work with current, public media reminiscent of

Izstādes norisi mākslas kritiķu skatījumā atspoguļoja izstādes publikācija – trīs "Maigo Svārstību" avīzes izlaidumi. Avīzes nevis kataloga forma ir interesanta gan kā mēģinājums strādāt ar aktuālajiem, sabiedriskajiem medijiem, kas sasauca ar 1990. gada sociālpolitiskajām kustībām, gan kā liecība tam, ka laikmetīgās mākslas izpausmēs aizvien lielāku nozīmi iegūst darba (vai izstādes) komentārs, tā konteksta skaidrojums. Tālaika kritiķi uzsvēra izstādes daudznozīmību⁹ – no vienas puses, temporālā norisē tika paplašinātas glezniecības izteiksmes robežas, no otras puses, prominenti gleznotāji darbojās "jaunajā žanrā" bez apzināta individuāla pamatojuma, sekojot kuratora iecerei. Skatītāja klātbūtne bija vērsta uz mākslas – glezniecības statusa vai "mīta" – stiprināšanu. Mēģinājums paplašināt un izziņāt tradicionālā medija – glezniecības struktūru, pārvērst to trīsdimensionālā pieredzes telpā šajā laikā bija aktuāls tikai Aijai Zariņai, tas īstenojās viņas 1991. gada telpiskajā instalācijā "Princeses Gundegas melnā istaba".

Ironiskā kārtā publiskā telpa kā "pilsoniskās" rīcības un diskusiju skatuve Latvijas mākslas atspoguļojumā pastāv salīdzinoši īsu laiku: epizodiski PSRS sabrukuma jeb pārbūves posmā un 1990./1991. gada pārmaiņu laikā. Sākot ar 1991. gadu, tā tika arvien vairāk pakļauta

9. Sk. Osmanis Aleksis. Daži teikumi par gladiatoriem kultūrā // [avīze] *Maigās Svārstības*. Nr. 3; Repše Gundega. Ko grib gleznotāji? // *Literatūra un Māksla*. 1990, 24. nov., 8. lpp.; Bankovskis Pēteris. Jautājumā par varu un apjukumu // [avīze] *Maigās Svārstības*. Nr. 1.

the socio-political movements of the 1990s as well providing evidence that commentary on the work (or exhibition) and explanation of the context was becoming more and more significant in expressions of contemporary art. Critics of the day emphasised the ambiguity of the exhibition⁹; on the one hand the boundaries of the expression of painting were expended during the temporal course of the exhibition and on the other, prominent painters were working in a "new genre" with no conscious individual justification but following the ideas of the curator. The presence of the viewer was directed towards strengthening the status or "myth" of painting. The attempt to expand and examine the traditional medium of painting, to turn it into a three-dimensional space of experience at this time was a feature of only Aija Zariņa's work that could be seen in her 1991 spatial installation *Princess Gundega's Black Room*.

Ironically, in Latvian art the public space, as a stage for "civil" action and discussions has only existed for a relatively short time; episodically during the collapse of the Soviet Union or the *perestroika* period in 1990/1991. From 1991 onwards it became more and more subject to regulation and as a catalyst for public discussion it was replaced by the mass media. It is important to note that this process marked the mutual distancing of the social environment from the city environment, the separation of the city environment

9. See: Aleksis Osmanis, "Daži teikumi par gladiatoriem kultūrā", *Gentle Fluctuations* newspaper, no. 3, 1990; Gundega Repše, "Ko grib gleznotāji?", *Literatūra un Māksla*, 1990, 24. 11., p. 8; Pēteris Bankovskis, "Jautājumā par varu un apjukumu", *Gentle Fluctuations* newspaper, no. 1, 1990.

reglamentācijai, un kā sabiedrisku diskusiju katalizatoru to turpmāk aizstāja masu mediji. Svarīgi atzīmēt, ka šis process iezīmē sociālās vides un pilsētvides savstarpēju attālināšanos, pilsētas vides nošķiršanu no sabiedrības. Šo tendenci – kā sabiedriskās telpas “zudumu” – apskata Hābermāss, kurš to saista ar augošo institūciju – profesionālu, centralizējošu starpnieku lomu sabiedrībā. Zīmīgi, ka 90. gadu vidū izpratne par sabiedrisko telpu sadalījās: administratīvās institūcijas, arī SMMC, īstenoja projektus pilsētas vidē, bet pašorganizētas vienības – mākslinieku apvienības – pievērsās sociālajai dinamikai. Līdz pat 90. gadu beigām nedaudzīe pilsētvidē notiekošie projekti nemēģināja uzrunāt atsevišķu skatītāju, bet gan tika eksponēti konkrēti nedefinētam iedzīvotāju kopumam.

Sabiedriskās telpas pārmaiņu kontekstā SMMC-Rīga, tobrīd vienīgās pastāvīgi dotētās laikmetīgās mākslas institūcijas, 3. gadskārtējo izstādi **“Piemineklis”** (1995) var uzskatīt par simptomātisku piemēru. “Piemineklis” ambiciozi un visai drosmīgi mēģināja pārcelt pasaules mākslas praksi – piemēram, Minsteres Skulptūru projekta¹⁰ vai mākslas projektu pilsētvidē Kotkā (Somija) risinājumus – 90. gadu vidus Rīgas vēsturiski un sociāli nelīdzsvarotajā, dinamiskajā vidē. Par projekta pamatojumu tā kuratore

10. Minsteres Skulptūru projekts, aizsākts 1977. gadā, notiek ik pa desmit gadiem, un tajā starptautiski atzīti mākslinieki tiek aicināti veidot kontekstuālus projektus pilsētas vidē. Projekta dibinātājs un pastāvīgais kurators ir Ķelnes Ludvīga muzeja direktors Kaspers Kēnigs.

from society. This tendency, the “disappearance” of the public space is examined by Habermas who linked it to the increasing role of institutions as professional and centralising intermediaries in society. Interesting to note is that in the mid-90s understanding of the “public space” becomes divided; administrative institutions, including the SCCA, realise projects in the city space while self-organised formations – artists’ associations – turn their attention to the societal dynamic. Right up to the end of the 1990s, the few projects taking place in the city space do not attempt to “address” the individual viewer but are on show for an unspecified community of residents.

In the context of the transformation of the public space, **Monument** (1995), the third annual exhibition of SCCA-Rīga, then the only permanently subsidised contemporary art institution, may be looked on as a symptomatic example. *Monument* was an ambitious and quite courageous attempt to transport world art practice – for example the Münster Sculpture Project¹⁰ or the Kotka (Finland) Art Project in the city space – to the mid-1990s historically and socially imbalanced dynamic environment of Riga. Justifying the project, curator Helēna Demakova saw the public space as a place for the confrontation and thereby the representation of the signs of the past and new regimes, as a training-ground for the manipulation of the “collective memory”. At

10. The Münster Sculpture Project, begun in 1977, takes place every 10 years, Internationally recognized artists are invited to create contextual works in the city space. The project founder and permanent curator is Kasper König, director of the Ludwig Museum in Cologne.

Helēna Demakova uzskatīja sabiedrisko telpu kā pagātnes un jaunās varas zīmju un līdz ar to reprezentācijas sadursmes vietu, kā kolektīvās atmiņas manipulāciju poligonu. Tajā pašā laikā projekta forma – dotētas institūcijas starpniecība un izšķirošā loma (skiču izvēle, pasūtījums)¹¹ – mākslinieka un sabiedriskās telpas saskarē liecina par pilsētvides, kā arī profesionālās mākslas desocializāciju.

Izstādē 15 Latvijas un 4 ārvalstu mākslinieki tika aicināti veidot darbus vietās, kur savulaik bija atradušies

11. Īstenojamos darbus SMMC-Rīga komisija atlasīja no 90 projekta konkursam iesūtītajiem un Latvijas Fotogrāfijas muzejā izstādītajiem projektiem.



Jānis Mitrēvics. Erect. Izstāde *Piemineklis*. 1995.

Jānis Mitrēvics. Erect. Exhibition *Monument*. 1995.

the same time, the very form of the project – the mediation and decisive role (selection of sketches, commissions) of a subsidised institution¹¹ in the encounter between the artist and the public space is evidence of the desocialisation of the city space as well as professional art.

For the exhibition 15 Latvian and 4 foreign artists were invited to create works in locations where there had either been monuments or these had at some point been planned, thus

11. SCCA-Rīga selected the works to be realized from 90 projects submitted to the competition and from projects exhibited at the Latvian Museum of Photography.

pieminekļi vai kādreiz bija plānots tos uzstādīt, tādējādi iezīmējot starpposmu starp pieminekļu gāšanas un pieminekļu celšanas laiku. Mēģinājumā ar laikmetīgās mākslas palīdzību piedāvāt alternatīvu reālās varas un politikas zīmēm un vērtībām "Piemineklis" atgādināja SMMC-Rīga iepriekšējo izstādi "Valsts", kas aicināja māksliniekus radīt "garīgu kopsakarību Valsti Latvijas teritorijā" kā radošu reālās varas pretmetu un apvērsumu. Savukārt ar aicinājumu veidot vēstures un sabiedrisko norišu komentāru pilsētas vidē izstāde turpināja 1991. gada vācu kuratoru ierosinātā projekta "Interferences" līniju.

Diemžēl iecere vēsturiskā aspektā pētīt un analizēt Rīgas publiskās telpas reglamentāciju, kontroli un varas zīmes pilsētvidē izstādes katalogā netika realizēta. Lielākā

daļa īstenoto darbu – formāli visai paredzami risināti kā objekti–zīmes – piedāvāja anonīmajam skatītājam nolasāmas asociācijas un komentāru (Jāņa Mitrēvica uzraksts "Erect" uz Lauksaimniecības ministrijas ēkas, Oļega Tillberga apvērsta kara lidmašīna, Ulfa Rolofa karuselis bijušā V. I. Ļeņina pieminekļa vietā, Gata Blunava uzslietais "Tramvajkoks"). Aktīvu saskari ar iedzīvotājiem paredzēja poļu mākslinieka Roberta Rumasa "Exchange" – nevajadzīgu lietu apmaiņas birojs.

Medijos izstāde rezonēja kā vandālisma upuris, tās norises laikā tika iznīcināti formāli trauslākie un saturiski poētiskākie izstādes darbi – Sarmītes Māliņas un Dmitrija Gutova (Krievija) instalācijas.

Ar 1995. gadu kā alternatīvu institucionalizētajai mākslas videi ar islaicīgiem, starpdisciplināriem projektiem "Open"



Oļegs Tillbergs. *Kukainis*. Izstāde *Piemineklis*. 1995.
Oļegs Tillbergs. *Insect*. Exhibition *Monument*. 1995.

marking the intermediary stage between the demolition of monuments and the construction of new ones. The attempt to provide an alternative to the signs and values of the real power and politics with the help of contemporary art, Monument was reminiscent of the previous SCCA-Rīga exhibition *State*. For that event artists had been invited to create a "state of spiritual interconnections on the territory of Latvia" as a creative contrast to the real regime and coup. The invitation to produce a commentary on historical social events in the city space was a continuation on the lines of the 1991 project *Interferences* that had been inspired by German curators.

Unfortunately the envisaged examination and analysis from an historical standpoint of the regulation, control and signs of the regime in the city space was not realised. In terms of

form, most of the works were predictably created as objects-signs; they provided the anonymous viewer with readable associations and comment (Jānis Mitrēvics's text *Erect* on the Ministry of Agriculture building, Oļegs Tillbergs' jet fighter plane on its back, Ulf Rolof's carousel on the site of the former Lenin monument, *Tram Tree* – the upended tram car by Gatis Blunavs). Polish artist Robert Rumas envisaged active contact with residents with *Exchange*, an exchange bureau for unwanted objects.

In the media, the exhibition was reported as a victim of vandalism; the exhibition's formally most fragile works and most poetic in terms of content – the installations by Sarmīte Māliņa and Dmitry Gutov (Russia) – were destroyed.

With their short term, interdisciplinary projects *Open* and *Biosport* (later the art office *Open*) in 1995, curators Kaspars

un "Biosports" sevi pieteica kuratori Kaspars Vanags un Ilze Strazdiņa, vēlākais mākslas birojs "Open". Tā darbība spilgti parāda stratēģijas, kādas 90. gadu mijā apjauš jauno mākslinieku un kuratoru paaudze. "Open" pasākumi pirmie savienoja Rīgas jauno mākslinieku un elektroniskās mūzikas vides, aptverot dažādu žanru mākslu – no mediju eksperimentiem līdz modei, apelējot pie populāras kultūras – subkultūru radošā impulsa: "Ja jau mēs mīlam mākslu, mēs tajā arī dzīvojam (...) Māksla kā piedzīvojums alternatīvā dzīves vidē. Līdzko māksla strukturējas, mākslinieki ieraujas savā lokā, diskutē tikai savā starpā, veidojas elektrizēta vide, kur jaunais netiek ielaists."¹² Sākot ar 90. gadu vidu, mūziķu un mākslinieku sadarbība un procesuālas starpžanru norises raksturo novatorisko Rīgas mākslas apriti. "Open" vieni no pirmajiem izmanto pamestās industriālās telpas – definējot sevi kā alternatīvu sterilajai, stingajai galeriju videi. Integrējot mākslu izklaides projektā, "Open" raksturīgi savai paaudzei aptver un izmanto publicitātes spēku – mediju starpniecība, apskati, intervijas kalpo pasākuma estētikas laikmetīguma popularizēšanai. Būtiski arī tas, ka, pateicoties Maskavas un Pēterburgas didžeju un žurnāla „Плюс” līdzdalībai, "Open" un "Biosports" piesaistīja gan latviešu, gan krievu auditoriju, un tas turpinājās vēlākajos 90. gadu Rīgas multimedijālajos projektos.

12. Kaspars Vanags intervijā Alisei Tifentālei. Biosports – kas tas ir? // Literatūra. Māksla. Mēs. 1996, 6.–13. jūn.

Vanags and Ilze Strazdiņa provided an alternative to the institutionalised art environment. The work of the art office *Open* clearly demonstrated the strategies adopted by the new generation of artists and curators in the mid-1990s. *Open* events were the first to combine Riga's young artist and electronic music scenes. The events involved various art genres from experiments in media to fashion relying on the creative impulse of pop and subculture: "If we love art, then we live in it [...] Art as an experience in an alternative lifestyle. As soon as art becomes structured, artists withdraw into their own circle, they discuss only amongst themselves and an electrified environment is created, which new people cannot enter."¹² Beginning with the mid-1990s, the co-operation of musicians and artists and the process-type inter-genre events characterise the innovative Riga art scene. *Open* was one of the first to make use of abandoned industrial premises and saw itself as an alternative to the sterile, frozen surroundings of the gallery. By integrating art into an entertainment project *Open*, characteristically for its generation, embraced and utilised the power of publicity – the media, reviews and interviews serve to popularise the contemporaneity of the event's aesthetic. Significantly, thanks to the participation of Moscow and St. Petersburg DJs and the magazine *Плюс*, *Open* and *Biosport* attracted both Latvian and Russian audiences and this continued to be the case in the Riga multimedia projects of the late 1990s.

12. Kaspars Vanags in an interview with Alise Tifentāle, "Biosports – kas tas ir?", *Literatūra. Māksla. Mēs*, 6–13. 06, 1996.

"Open"¹³ un "Biosports"¹⁴ – mūzikas un vides instalāciju projekti – apvienoja klubu kultūras un mākslas akcijas elementus. Akciju norises formu bija iespaidojuši Berlīnes un Maskavas reivu¹⁵ un klubu piemēri. No pirmajiem tika aizgūta ideja par akcijas norisi pamestās, industriālās telpās, no klubiem savukārt tika pārņemta dažādas ambiances telpu dalījuma ideja. Abi notikumi bija mērķēti uz "pozitīvu" vai, kā komentē organizatori, *just enjoy* (vienkārši baudi) emocionālās un estētiskās pieredzes daudzveidību. "Open"

13. "Open" notika no 1995. gada 21. septembra līdz 7. oktobrim tukšās 17. gadsimta noliktavās Miesnieku ielā 13 Rīgā. Tajā piedalījās mākslinieki Ģirts Bārenis, Miķelis Fišers, Guntis Grabovskis, Andrejs Kalnačs, grupa LPSR Z, Egils Mednis, Juris Poškus, Ineta Berkmane, Jānis Murovskis.
14. "Biosports" notika no 1996. gada 31. maija līdz 8. jūnijam bijušās fabrikas "Dzintars" telpās, Lāčplēša ielā 41 Rīgā.
15. Reivs (no angļu val. *rave* – jūsmošana, uzdzīve) – tehno mūzikas iespaidota subkultūra, ilgstošas sabiedriskas dejas sērija tehno mūzikas skaņās, kas var ilgt līdz pat vairākām dienām, bieži tās organizētas dabā vai pamestās industriālās telpās.



Open organizētais mūzikas un vides instalāciju projekts *Biosports*. Pēteris Kimelis didžejo Miķeļa Fišera atmosfēriskajā instalācijā *Who ze fak needs sanglasses in paradis*. 1996. Music and environmental installation project *Biosport* organized by *Open*. Pēteris Kimelis deejaying in Miķelis Fišers' atmospheric installation *Who the Fuck Needs Sunglasses in Paradise*. 1996.

*Open*¹³ and *Biosport*¹⁴ were music and environmental installation projects that combined the elements of club culture and art action. The form of the actions had been inspired by the raves and clubs of Berlin and Moscow.¹⁵ Raves gave the idea for organising events in abandoned industrial premises but clubs were the inspiration for dividing the space into different ambiances. Both events were aimed at the "positive" or, as the organisers would have it, "just enjoy" the diversity of emotional and aesthetic experiences. The

13. *Open* took place from September 21 till October 7, 1995 in empty 17th century warehouses at 13 Miesnieku Street in Riga. Participating artists: Ģirts Bārenis, Miķelis Fišers, Guntis Grabovskis, Andrejs Kalnačs, the LPSR Z group, Egils Mednis, Juris Poškus, Ineta Berkmane, Jānis Murovskis.
14. *Biosport* took place from May 31 till June 8, 1996 in the former Dzintars factory at 41 Lāčplēša Street.
15. *Rave* – subculture influenced by electronic music, social dance series in sounds of techno music that can last down several days; often organized in the open air or abandoned industrial premises.



Ginta Gabrāna instalācija projektā *Biosports*. 1996.
Gints Gabrāns' installation in the project *Biosport*. 1996.



Performanču grupa *Kamikaze Freakshow* *Open* organizētajā pasākumā *Party Animals / Animal Farm* Jūrmalā. 2001.
Performance group *Kamikaze Freakshow* in the *Party Animals / Animal Farm* event in Jūrmala organized by *Open*. 2001.

nedēļas vakaru pasākumi iekļāva dažādus mākslas veidus: modi (Olgas Soldatovas (Maskava), Ūnas Laukmanes un Lindas Eglītes veidoto tērpu skati), kino (Jura Poškus, Egila Medņa veidoto padomju 60.–70. gadu filmu programmu, Karla Bjoršmarka, Kristīnes Briedes instalāciju), mūziku un instalācijas. Mākslinieki, apspēlējot subkultūru un populārās kultūras elementus interjeros un instalācijās, palīdzēja akcentēt noskaņas, īpaši tematiski vienotajā “Biosportā”, kurā, piemēram, Miķelis Fišers veidoja lounge telpu ar moto “Kam paradīzē vajadzīgas saulesbrilles”, bet Gints Gabrāns – scēnisku mini sporta zāles interjeru.

“Open” pasākumos līdzdarbojās virkne mākslinieku, kas 90. gadu vidū un otrajā pusē meklēja jaunu sabiedrības normām izaicinošu estētiku (Gints Gabrāns, Miķelis Fišers) vai pievērsās mediju mākslas jomai (Arvids Alksnis, Rasa un Raitis Šmiti). Līdz 1998. gadam “Open” kā producentu apvienība organizēja daudzus multimediālus izklaides komercpasākumus, kas iekļāva gan vides dizainu, gan aktuālo mūziku, performanču elementus un filmu skates.¹⁶ 90. gadu beigās “Open” akcijas ieguva sociālpolitisku raksturu, stratēģiski izmantojot mākslinieku sadarbību, medijus un nekonvencionālus mākslas projektu risinājumus.

Apelējot pie individuālas ekspresijas brīvības un aizbēgšanas no reālajām, “Open” pirmie projekti bija nekritiski un apolitiski, taču tiem izdevās radīt Rīgai jaunu mākslas aprites veidu,

16. *Maiguma impērija* (1996), *Aktuelle Tanzen* (1998), *Party Animals / Animal Farm* (2001).

evening events of the *Open* week included different types of art – fashion (shows by Olga Soldatova (Moscow), Ūna Laukmane and Linda Eglīte), cinema (a programme of Soviet films from the 60s and 70s by Juris Poškus and Egils Mednis, installations by Carl Björsmark and Kristīne Briede), music and installations. Artists helped to accentuate the moods by using elements from subculture and popular culture for the interiors and installations. This was especially so in the case of the thematically unified *Biosport* where, for example, Miķelis Fišers had created a lounge space with the slogan “who needs sunglasses in paradise” and Gints Gabrāns arranged a mini sports hall interior. Numerous artists participated in *Open* events that in the mid and late 1990s were looking for a new aesthetic that challenged social norms (Gints Gabrāns, Miķelis Fišers) or turned to the field of media art (Arvids Alksnis, Rasa and Raitis Šmits). Until 1998, *Open*, as a group of producers, organised a series of commercial multi media entertainment events that included environment design, electronic music, performance elements and film shows.¹⁶ At the end of the 1990s *Open* actions took on a socio-political nature strategically making use of the co-operation of artists, the media and unconventional art project solutions.

Citing freedom of individual expression and “escaping” from the realities of life, the first *Open* projects were uncritical and apolitical. They did however, manage to create a new type of art scene for Riga – the art event as a multimedia platform for contemporary expression that interacted with

16. *Maiguma impērija* (1996), *Aktuelle Tanzen* (1998), *Party Animals / Animal Farm* (2001).

mākslas notikumu kā multimediju platformu laikmetīgai, žanru neierobežotai, radošai izteiksmi ar līdzdzīvojošu skatītāju. Atšķirībā no "Pieminekļa", uzrunājot noteiktu mērķa grupu, "Open" akcentēja nevis ģeogrāfisko telpu un mākslas apriti, bet gan laikmetīgo kultūras vidi, sociālo dinamiku, sadrumstalotās "dzīvesveida" kultūras. Latvijas mākslā par precedentu šiem centieniem var uzskatīt "Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīcas" 1987. gada "Aptuvenās mākslas izstādi", kas vairāku vakaru gaitā apvienoja vides dizainu, mūzikas un vizuālās mākslas norises un tehnoloģiskus jauninājumus. Mākslas vēstures atskatā "Open" var uztvert kā turpinājumu 60. gadu telpiskajiem multimediju eksperimentiem un izklaides pasākumiem ASV (kolektīvs USCO, Stens van der Biks). Laikmetīgajā mākslā tos var salīdzināt ar īslaicīgu alternatīvu radošo telpu darbību un izstāžu projektiem Eiropā, kas pavada elektroniskās mūzikas, tehno pieaugošo popularitāti (Daniels Pflums, *Granular Synthesis*). Atsevišķu darbu – interjeru risinājumiem var rast paralēles 90. gadu mākslas "ambiences" – vides, skaņas un interjera "piederzes telpu"¹⁷ vilnī (Tobiasa Rēbergera, Dominikas Gonsalesas Fersteres darbos), kā arī tendenci kuratora un mākslinieka sadarbībā pārveidot mākslas institūciju telpas "mobīlās struktūrās", mainot to dizainu un funkcijas, apvēršot telpu hierarhiju un atverot tās skatītājam.¹⁸

17. Sk. Möntmann Nina. *Kunst als Sozialer Raum*. Köln, 2002, S.108–110, 162–165.

18. Turpat.

the viewer and was unrestricted in genre. Unlike *Monument*, by addressing a particular target audience – generation, *Open* put the accent not on the geographic space and art scene but on the contemporary culture environment, social dynamic and the fragmented "lifestyle" culture. The 1987 exhibition *Approximate Art* by the *Workshop of Restoration of Unfelt Sensations* (NSRD) might be seen as a precedent for the *Open* events. Over the course of several evenings, the exhibition combined environmental design, music and visual arts events with technological innovations. In art history *Open* may be seen as a continuation of the spatial multimedia experiments and entertainment events in 1960s America (the USCO collective, Stan Van Der Beek). In terms of contemporary art they may be compared to the short-term alternative creative space activities and exhibition projects in Europe that accompanied the growing popularity of techno and electronic music (Daniel Pflumm, *Granular Synthesis*). Individual works – interiors have their parallels in the 1990s "ambience" art wave of environment, sound and interior space of experience¹⁷ (for example, the works of Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster), as well as the tendency for the co-operation between curator and artist to transform the premises of art institutions into "mobile structures" by changing their design and functions, overturning the hierarchy of the space and opening it up to the viewer.¹⁸

17. See: Nina Möntmann, *Kunst als Sozialer Raum*. Köln, 2002, S. 108–110, 162–165.

18. *Ibid.*

II. Atsevišķu mākslinieku darbība

1. "Domāšanas projekti": intervences sabiedriskā telpā

Šajā nodaļā mēģināts atspoguļot, kā veidojas mākslas un sabiedrības rezonanse brīdī, kad skatītāja, darba un mākslas vides attiecību apvēršana kļūst par mākslinieka taktiku. Visi apskata mākslinieki savu darbību sākuši 90. gadu vidū ar līdzdalību kūrētos projektos un kopizstādēs. No 80. gadu beigu paaudzes viņus atšķir saasinātā jūtība un reakcija pret "mākslas" kontekstu – pret nosacījumiem, kādos izstādes forma nostāda skatītāju (tradicionāli kā pasīvu uztvērēju) un mākslas darbu (visbiežāk – patēriņa un baudas objektu). Konceptuālisma ironijas un 80. gadu eklektiskās psiholoģiskās dekonstrukcijas (piemēram, Džefa Kūna, Maika Kellija, Andresa Serano darbi) iespaidoti, desmitgades vidū M. Fišera, G. Gabrāna, A. Frīdberga darbi, pēc Fišera raksturojuma, ir "speciāli radīti, lai vedinātu domāt", taču atšķirībā no 80. gadiem to adresāts ir nevis katrs garāmgājējs, bet uz "mākslas spēli" atnākušais izstādes apmeklētājs. Viņu darbi bieži izgaismoja klasisko neoliberalisma konfliktu – starp indivīda brīvību un mākslas žesta autonomiju, no vienas puses, un sabiedrības struktūru normatīviem (cenzūras,

II. The Work of Individual Artists

1. "Thinking Projects": Interventions in the Public Space

This section tries to reflect how art and public resonance is formed at the moment when overturning the relationship between the viewer, the artwork and the art scene becomes a tactic of the artist. All the artists in this review have been working in the mid-1990s with their participation in curated projects and group exhibitions. They differ from the generation of the end of the 1980s with their heightened sensitivity and reaction to the art context and to the conditions where the form of the exhibition dictates the situation of the viewer (traditionally as a passive "receiver") and the artwork (most often as an object of consumption and enjoyment). Influenced by the irony of conceptualism and 1980s eclectic psychological deconstructions (e.g. the works of Jeff Koons, Mike Kelley and Andres Serrano), in the middle of the decade, the works of Miķelis Fišers, Gints Gabrāns and Andris Frīdbergs are, as Fišers describes them, "specially created to promote thinking". However, unlike in the 1980s, they are not addressed to every passer-by but to the exhibition visitor who has come for a "game of art". Their works often shed light on the classical conflict of neo-liberalism between freedom of the individual and the autonomy of the art gesture on the one hand and the norms of social structures (censorship, control, discipline)

kontroles, disciplīnas) un to izpausmēm (statistiku, mediju informācijas telpu), no otras puses.

Mākslas zinātniece Inga Šteimane šīs paaudzes darbību un viņu darbu "komunikatīvās stratēģijas" ir raksturojusi kā "message art", norādot uz to komunikatīvo "ziņojuma" vai "vēsts" raksturu. Šo darbu vēstījums galvenokārt darbojas tikai vienā virzienā – no mākslinieka uz skatītāju kā sociālu būtņi. Miķeļa Fišera un īpaši Ginta Gabrāna projektos māksla drīzāk ir instruments, kas ļauj autoram tuvoties un izdarīt precīzu griezumu sabiedrības akceptēto pieņēmumu masā, protams, visai ideālistiski eksponējot paša instrumenta – mākslas asumu. Gan Fišera, gan Gabrāna mērķis ir mietpilsonisko sabiedrības pieņēmumu satricināšana.¹⁹ Abi mākslinieki spēlēja ar sašaurinātām, privātām, psiholoģiskām mikrokaislībām un interesēm – personisko aprēķinu, patēriņu, ziņkārību, māņticību, parādot to groteskumu un globālo varu pār apziņu. 90. gadu vidū izpaliek sociāli diferencētāks sabiedriski politisks skatījums, mākslinieki "unificē" skatītāju pilsoniskumu, kas arī piešķir viņu provokācijām totālu skanējumu un nošķir tās no Rietumu sociāli aktīvās, pret varas mehānismiem vērstās mākslas tradīcijas.

Neatvairāms kritikas ierocis mākslinieku darbos ir *ready-made* forma – kāds no pašas sabiedrības aizgūts

19. Starptautiski viņu darbību dažos aspektos var salīdzināt ar 90. gadu mākslinieku Katarzinas Koziras, Artūra Zmijevska, Mauricio Katelāna, Santjago Sjerras darbiem.

and their expressions (statistics, information space of the media) on the other.

Art scholar Inga Šteimane has described the activities and the "communication strategies" of this generation as message-art thus pointing out its communicative nature. The message of these works mainly works only in one direction, from the artist to the viewer as a social being. In Fišers' and particularly Gabrāns' projects, art is rather an instrument that allows the author to come closer and to make a precise incision in the mass of socially accepted assumptions while, of course, quite idealistically displaying the sharpness of the instrument itself, in this case art. Both Fišers and Gabrāns aim to shake up the assumptions of bourgeois society.¹⁹ Both artists play with a narrow range of private and psychological "micropassions" and interests – personal consideration, consumption, curiosity and greed demonstrating their grotesqueness and global power over conscience. In the mid-1990s a more differentiated socio-political view is lacking; artists "unify" the civil character of the viewers, which also gives the artists' provocations a holistic nature and distinguishes them from the Western socially active art traditions against the mechanisms of power.

An irresistible weapon of criticism in the artists' works is the ready-made – a "quotation" borrowed from society itself – an artefact, the media, a claim or a cliché of activity. The artists' messages are short, provocative and monological. Therefore

19. Internationally, their activity may, in some respects, be compared to the 1990s works of artists Katarzyna Kozyra, Artur Zmijewski, Maurizio Cattelan, Santiago Sierra.

"citāts" – artefakts, medijs, apgalvojums, darbības klišeja. Mākslinieku vēstījumi ir īsi, provokatīvi un monoloģiski, tādēļ sabiedrisko rezonansi un diskusijas formu šiem žestiem piešķir mediju, mākslas ekspertu un sabiedrības reakcija un viedoklis.

1994. gadā M. Fišera, J. Viņķeļa, G. Gabrāna un A. Frīdberga pirmajā kopizstādē "Dzīves kultūra" bija izstādīts M. Fišera un J. Viņķeļa darbs "Glābšanās modulis", kurā apmeklētājs tika nostādīts totālā situācijā. Instalācijā nelielā, noslēgtā, ar foliju izklātā telpā skatītājs varēja izolēties un justies brīvi, tiesa gan, apzinoties, ka telpu un viņa rīcību pastāvīgi inspicē divas novērošanas kameras, un notiekošais nekavējoties parādās izstāžu zālē novietotajos monitoros. Darbs kā parafrāze par kontroles sabiedrības²⁰ darbības principiem, kurā reglamentētā drošība un bauda tiek iemaiņita pret pakļāvību normām un disciplīnu, atklāj "Dzīves kultūras" mākslinieku 90. gadu vidus darbu literārismu un provokācijas tiešumu.

Plašu rezonansi jaunajā māksliniekiem atvērtajā sabiedriskajā – mediju un informācijas telpā izraisīja **Miķeļa Fišera** saturiskie tabu tēmu pārkāpumi tradicionālā žanrā – glezniecībā, kurā mākslinieks kombinēja populārus mediju sižetus (prezidentu tikšanos vai citplanētiešu vizīti) un privātās, sabiedrības slāpētās kaislības – seksa ainas un narkotikas. 1995. gadā

20. Deleuze Gilles. Postscript on the Societies of Control. Sk.: <http://www.n5m.org/n5m2/media/texts/deleuze.htm>

the framework of societal resonance and debate for these gestures is provided by the reaction and opinion of the media, art experts and society.

1994 saw the first group exhibition by Fišers, J. Viņķelis, Gabrāns and Frīdbergs and was titled *Culture of Life. Rescue Module* by Fišers and Viņķelis put the viewer in a total situation. In the small, enclosed, aluminium foil covered space of the installation the viewer could be isolated and feel free albeit knowing that that the space and viewer's movements were constantly being observed by two cameras and his actions were immediately visible on the monitors in the exhibition hall. This work, resembling a paraphrase on the working principles of a society of control²⁰ in which regulated security and enjoyment is exchanged for submission to norms and discipline, reveals the literariness and directness of provocation of the mid-90s work of the *Culture of Life* artists.

Miķelis Fišers caused a great stir in the new public media and information space open to artists. He flouted taboo themes in the traditional genre of painting in which he combined popular media stories (equally the meeting of presidents or visiting aliens) with private, publicly suppressed passions – sex scenes and narcotics. In 1995 the Vilnius Art Centre refused to exhibit his series of paintings *Sex'n Spaceships*, which, in diagrammatic form, showed humans and aliens copulating. But in Riga the media were quick to pick up on an incident of vandalism at the exhibition *Funny versus*

20. Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", see <http://www.n5m.org/n5m2/media/texts/deleuze.htm>

Vilņas mākslas centrs atteicās izstādīt viņa gleznu ciklu "Sex'n Spaceship", kurā shematiski attēlota cilvēka un citplanētieša kopošanās. Savukārt Rīgā mediju ažiotažu radīja vandālisma gadījums izstādē "Funny versus Bizarre", kad, zogot uz gleznas virsmas pielīmētās, domājams, psihotropās tabletes, noziedznieks maskā sagraizīja "Ceremoniju Meistars neatkarības dienai – MC4ID" cikla gleznu. Cikls attēloja tālaika Baltijas valstu prezidentus – pie sarunu, tablešu un skaņuplašu didžejošanas apaļā galda. Žurnālistus mazāk saistīja prezidentu attēlojums, kā narkotiku iespējamā atrašanās izstādes telpās, kā arī diskusija par to, vai noziegums bijis mākslinieka pasūtīts. Miķelis Fišers medijiem savus darbus skaidroja, apelējot pie mākslinieka žesta brīvības, tādējādi uzsverot un atsaucoties uz mākslas potenciāli kritisko "autonomiju".

Ginta Gabrāna darbībai ir raksturīga ironiskāka taktika, ar kuru mākslinieks gan apvērs pašu mākslas autonomijas un mākslinieka nevainības mītu, gan eksponē laikmetīgo mediju un mākslas aprites – tās "pašnoslēgtības" konvencijas, to robežas.

Prese atkal funkcionēja kā diskusiju katalizators un viedokļu sadursmes placdarms 1998. gadā, kad Gints Gabrāns savu mākslinieka lapas laukumu avīzē "Literatūra. Māksla. Mēs" pārdeva nažu firmas reklāmai. Reklāmas uzraksta "Griezt ir māksla" konotāciju spilgtināja atsauce uz mākslinieka instalāciju "Nazis, ar ko sev sagraizīt dirsu" (1995). Avīzes redakcijas sašutumu izraisa mākslinieka

Bizarre. While stealing a supposedly psychotropic tablet mounted on its surface, the masked offender cut a painting from the series *Master of Ceremonies for Independence Day – MC4ID*. The series depicted the then presidents of the Baltic republics at a round conference table, a "tablet" table and at a round DJ turntable desk. Journalists were less concerned with the depictions of the presidents than with the possible presence of drugs in the exhibition hall and the discussion on whether the artist himself had commissioned the "crime". Fišers explained his works to the media recalling the freedom of the artistic gesture thus emphasising and referring to the potentially critical "autonomy" of art.

Gints Gabrāns' employs characteristically more ironic tactics with which the artist both overturns the myth of the autonomy of art itself and the innocence of the artists and exposes the "self-enclosed" conventions and boundaries of the contemporary media and art scene.

Once again the press functioned as a catalyst for discussion and springboard for the collision of "opinions" when, in 1998, Gints Gabrāns sold his "artist's page" space in the newspaper *Literatūra. Māksla. Mēs* (*Literature. Art. Us*) for the advertising of a knife company. The connotation of the advert's slogan "Cutting is an art" highlighted the reference to Gabrāns' installation *Knife to Cut up Your Arse With* (1995). The newspaper's editors were dismayed by the "mercantile" character of the artist's actions and the trivial exposure of the advertising mechanism "in place of" art. In an article defending and explaining the artist's actions Ivars Runkovskis commented: "The artist is becoming a strategist

M. Fišera gleznā bijušas kuņģa tabletes

Narkotiku apkarošanas biroja (NAB) darbinieki atteikusi krimināllietas ierosināšanu pret mākslinieku Miķeli Fišeru par nelikumīgu narkotisko vielu - "Ecstasy" tablešu - iegādāšanos un glabāšanu, jo viņa darbības nav konstatēts nozieguma sastāvs, tā "RB" informēja NAB priekšnieka vietniece Valentīna Rozova. Patiesībā gleznā esot izmantotas visparastākās kuņģa tabletes.

V. Rozova pastāstīja, ka šādu secinājumus NAB darbinieki izdarījuši, balstoties uz paša mākslinieka liecībām. M. Fišers liecinājis, ka savā mākslas darbā viņš izmantojis tabletes, kuras patiesībā ir domātas kuņģa darbības traucējumu novēršanai, un tās vēlāk pārveidojis līdzīgas "Ecstasy" tabletēm. Tā kā gleznas bojātājs joprojām nav notverts un nozagtās tabletes nav atrastas, nav iespējams veikt to ekspertīzi un pārliecināties par mākslinieka vārdu patiesumu. Kā apgalvoja V. Rozova, "mums bija jātic Fišera kunga apgalvojumiem". Kad "RB" pauda izbrīnu par to, ka iepriekš pats mākslinieks

nebūt nenoliedza, ka mākslas darbā ir izmantotas narkotiskās vielas, V. Rozova teica, ka NAB darbiniekiem viņš nekad neko tādu neesot apgalvojis.

"RB" jau rakstīja, ka svētdien, 6. jūlijā, kad kāds pagaidām nenoskaidrots jauns vīrietis iegājis mākslas muzejā "Artenāls" un ar nazi sagraizis M. Fišera gleznu. Pie gleznas audekla, kā apgalvoja pats mākslinieks, ar stipru ķīmiski aktīvu limi bijušas pielīmētas narkotikas - trīs "Ecstasy" tabletes. Tika ziņots, ka Latvijas Bankas videokameras fiksējušas noziedznieku, kurš esot bijis gados jauns un ar gaišiem matiem. Izstāžu zāles uzraudzes liecināja, ka vīrietis bija ģērbies džinsos un ap galvu viņam bijis aptīts audeklis. Aptuveni nedēļu pēc gleznas sabojāšanas NAB priekšnieks Vilnis Ķipēns paziņoja, ka M. Fišers, iespējams, tiks saukts pie kriminālatbildības par nelikumīgu narkotisko vielu iegādāšanos un glabāšanu, ja tiesībsargājošo institūciju darbiniekiem izdosies to pierādīt.

Daiga BLUKE

Publikācija laikrakstā *Rīgas Balss* par Narkotiku apkarošanas biroja lēmumu atteikties ierosināt krimināllietu sakarā ar pielīmētajām ecstasy tabletēm un to izgriešanu no Miķeļa Fišera gleznas *MC4ID*. 1997.

Publication in the newspaper *Rīgas Balss* about Drug Enforcement Bureau's resolution declining to proceed with a criminal case concerning glued ecstasy pills and forced removal by cutting them from Miķelis Fišers' painting *MC4ID*. 1997.

ricības "merkantilisms" un triviālā reklāmas mehānisma eksponēšana mākslai paredzētajā vietā. Rakstā, kas aizstāvēja un skaidroja mākslinieka rīcību, Ivars Runkovskis komentē: "Mākslinieks kļūst par stratēģi, plānotāju un, izmantojot "visu, ko dod dzīve" un "visu, ko dod tehnoloģija", panāk tās nobīdi attiecībā pret sevi pašu."²¹ Kādā intervijā Gints Gabrāns par savu darbību teicis: "Mēs dzīvojam uzkonstruētā pasaulē. Tas interesantākais, ka māksla arī ir pilnīgi uzkonstruēta, un tā otra mākslīgā lieta nojauca ritmu."²²

21. Runkovskis Ivars. Komentārs // Literatūra. Māksla. Mēs. 1998, 20.-27.aug.
22. Gints Gabrāns intervijā Aijai Zariņai. Gabrāns – 14326 z // Literatūra. Māksla. Mēs. 1998, 9.-16.apr.

Šis izaicinājums tiek mests ne vien publiskajā sfērā – medijos vai izstāžu zālē. Projektos "Sveroiđu draudze", "Kāpnes debesis" un "Rīgas iepazīšanās birojs" Gints Gabrāns, pārkāpjot tradicionālo mākslas kanonu, iesaista mākslas spēlē individuālu skatītāju. Interneta projektā "Sveroiđu draudze"²³ Gabrāns veidoja kosmoloģiskas sekts mājas lapu, kurā apmeklētājs varēja uzzināt savu "dievišķās" dzimšanas sfēru, izrēķinot gaismas ātruma attiecību pret nodzīvoto laiku, kā arī apzināt bezgalīgu dzīves turpinājumu – dzimšanas un jebkura dzīves mirkļa kontinuitāti. Projekta "otrajā pakāpē", iesaistoties interneta anonimizētajās informācijas tirgus attiecībās un

23. <http://re-lab.net/spheroid/>



Ginta Gabrāna privātā lapa ar nažu firmas Zwilling reklāmu laikrakstā *Literatūra. Māksla. Mēs*. 1998.
Gints Gabrāns' Private Page with the Zwilling knife company's advertisement in the newspaper *Literatūra. Māksla. Mēs*. 1998.



Gints Gabrāns. *Nazis, ar ko sev sagraizīt dīrsu*. 1995.
Gints Gabrāns. *Knife to Cut up Your Arse With*. 1995.

and planner, and by making use of everything that life has to offer and everything that technology has to offer, he achieves their shift in relation to himself."²¹ In an interview Gabrāns said of his activities: "We live in an artificially constructed world. The most interesting thing is that art too is completely artificially constructed and the second artificial thing destroys the rhythm."²²

This challenge is not issued just in the public sphere, in the media or exhibition hall. In the projects *Spheroid Parish*, *Stairway to Heaven* and *Riga Dating Agency*, Gabrāns

21. Ivars Runkovskis, „Komentārs”, *Literatūra. Māksla. Mēs*, 20.08.–27.08.1998.
22. Gints Gabrāns in an interview with Aija Zariņa, "Gabrāns – 14326 z", *Literatūra. Māksla. Mēs*, 04.09.–04.16.1998.

transgresses the traditional art canon and involves the individual viewer in an art game. For the internet *Spheroid Parish*²³ project Gabrāns designed the website for a cosmological sect. Visitors to the site could find the "divine" sphere of their birth by calculating the relationship between the speed of light and the length of time they had lived; they could also discover the infinite continuity of life, the continuity between birth and any moment in life. At the "second level" of the project, by becoming involved in the anonymous information market relationships of the internet and paying a membership fee, visitors could become "eternal" members of the *Spheroid Parish*.

23. <http://re-lab.net/spheroid/>

iemaksājot biedra naudu, skatītājs varēja kļūt par "mūžīgo" sveroiđu draudzes dalībnieku.

Skatītāja izšķiršanās, vai pieņemt darba noteikumus un sasniegt "nākamo zināšanu līmeni" – darba atbildi, tiek pieprasīta vairākos darbos. Aptauja "Kāpnes debesis" (1996) sastāvēja no anketas ar izstādes situācijas aprakstu – skatītājs bija lūgts atzīmēt klasiskās aptaujas "jā", "nē", "nezinu" atbildes, izvērtējot stāstu par izstādes apmeklētāju, kas konsekventi, mēģinot apskatīt mākslas darbu, saņem spērienu pa galvu. Pēdējais anketas



Gints Gabrāns. *Kāpnes debesis*. 1997.

Gints Gabrāns. *Stairway to Heaven*. 1997.

Viewers have to decide on whether to accept the conditions of the work and go for the next level of knowledge in several of Gabrāns' works. The questionnaire in *Stairway to Heaven* (1996) consisted of a form describing a situation; the viewer was asked to mark the classical questionnaire answers "yes", "no", "don't know" as he evaluated the story about an exhibition visitor who, while trying to view a work of art, ends up getting a kick to the head. The last question was "Would you continue to visit exhibitions after this kind of experience?" The answers received as well as the completed

jautājums: "Vai jūs turpinātu apmeklēt izstādes pēc šādas pieredzes?" Iegūtās atbildes, arī interneta versijā aizpildīto anketu rezultāti tika statistiski apkopoti un analizēti projekta interneta mājas lapā.²⁴

Masu mediji kā publicitātes mehānisms mākslai vai māksla kā publicitātes joma dzīves norisēm – sabiedrisko sfēru funkciju apvērsuma princips parādās Ginta Gabrāna 90. gadu beigu darbos, piemēram, kopā ar Moniku Pormali veidotajā "Rīgas iepazīšanās birojā". Īpaši Rietumeiropas izstāžu zālēm veidotā "biroja" ekspozīcija konfrontēja sava laika sociālo aktualitāti – ārvalstīs dzīvesbiedru meklējošu Latvijas iedzīvotāju lielformāta portretus un raksturojumu tekstus ar mīlestības alku universālismu. Notiekot īsi pirms Latvijas uzņemšanas ES, projekts netieši problematizēja šķietamo Eiropas dalībvalstu egalitārismu. TV publicitātes un vizuālo mediju instrumentālo lomu vienkāršā cilvēka (mākslinieka uzaicināta bezpajumtnieka) transformācijā par mediju elku mākslinieks atklāja savā nākamajā 2001. gadā aizsāktajā projektā "Starix".

Nošķirti no "Dzīves kultūras" grupas, iesākot savu darbību laikmetīgajā mākslā ar līdzdalību SMMC-Rīga izstādē "Valsts", darbojās **Ēriks Božis**. Atšķirībā no Gabrāna un Fišera viņa projekti neietver izaicinājumu pilsoniskajiem un mākslas vides normatīviem vai instrumentālu mediju izmantojumu. Veidoti konkrētai fiziskai telpai, bieži

24. <http://home.parks.lv/E-LAB/notikums/>

forms on the internet version were collated and analysed on the project's website.²⁴

The mass media as a publicity mechanism for art or art as a field of publicity for the course of life, the principle of overturning the functions of the social sphere appears in Gabrāns' works at the end of the 1990s for example, the *Riga Dating Agency* together with Monika Pormale. The exhibition of the "agency", which was specially designed for the exhibition halls of Western Europe, confronted one of the then topical social issues – large format portraits and descriptions of Latvian residents looking for partners abroad – with the universality of the yearning for love. Happening as it did not long before Latvia's accession to the EU, the project indirectly raised the problem of the supposed egalitarianism among European member states. In his next project *Starix* (2001–2004), Gabrāns examined the instrumental role of TV publicity and the visual media in the transformation of an ordinary person, in this case a vagrant engaged by the artist, into a media idol.

Ēriks Božis began working in contemporary art apart from the *Culture of Life* group with his participation in the SCCA-Rīga exhibition *State*. Unlike those of Gabrāns and Fišers, his projects are not challenges to the bourgeois and art scene norms and do not make use of the media as instruments. They are made for a concrete physical space, often the city space; they highlight the individual's perception of reality and the conventions of routine by destabilising them. Like

24. <http://home.parks.lv/E-LAB/notikums/>

pilsētvidei, tie ir norādes uz individa realitātes uztveres – rutīnas konvencijām un destabilizē tās. Līdzīgi kā iepriekš minētie mākslinieki Božis par intervences līdzekli izmanto ikdienas citātus – vizuālas zīmes, kas, mākslas “piesavinātas” (apropriētas), izjauc ierastās realitātes attiecības. 1997. gadā Stokholmā veidotais darbs – telefona kabīne – bija precīza, funkcionāla citu kabīņu kopija 25% palielinājumā. Objekts bija tiši pārveidots tikai par ceturtdaļu: “Tas nenostādā uzreiz, tas “pielec” tikai tad, kad tu esi pagājis garām, un tikai tad tu atskaties. Tie 25% telpas un 25% laika, tās ir tās dimensijas, kurās notiek māksla, nevis šī darba dimensijas.”²⁵ Boža darbi ir risināti kā realitātes komponentu *ready-made* negaidīta, reizēm absurda kolāža, to situācijas izmaiņa. Publiskā

telpā mākslas darbs ir objekts, kas, mainot proporcijas, novietojumu, skaitu, maina savu un apkārtnes loģiku, piemēram, “Vietējām sarunām” (1995), “pieminekļis ikdienas telefonsarunām”, kurā trīs vecā modeļa telefona būdiņas, paceltas virs zemes, atkārtoja ar mugurām saslējušos Strēlnieku pieminekļa kompozīciju, vai “reklāmas” gaismas kaste, no komiksa aizgūts skaņas uzraksts “Kzzzz” uz izstāžu zāles fasādes, kas transformē institūcijas tēlu. Galeriju un muzeju projektos pats institūcijas tēls tiek dematerializēts, tas pārveidojas par zīmi vai zīmolu, kas tiek iepludināts ikdienā. Izstādē “Buklets” (1996) tukšā galerijas telpā atradās ķīpa ar līdzņemamiem bukletiem, kas atainoja atsevišķās detaļās nedaudz mainītu tukšu galerijas telpu; savukārt Muzeja dienas projektā “Sortiments” mākslinieks priekšpilsētas lielveikalā parastos plastmasas maisiņus nomanīja pret

25. Gūtmanis Dāvis. Liepājnieks Eiropas mākslas aprītē // *Kursas Laiks*. 1998.17.jūl.



Ēriks Božis. *Vietējām sarunām*. Izstāde *Pieminekļis*. 1995.
Ēriks Božis. *For Local Calls*. Exhibition *Monument*. 1995.



Ēriks Božis. Bez nosaukuma. *Moderna Museet Projekt* pilsētvīdē Stokholmā. 1998.
Ēriks Božis. *Untitled*. *Moderna Museet Projekt* in public space, Stockholm. 1998.

the artists mentioned earlier, as a means of intervention Božis uses everyday quotations, visual signs that, having been “appropriated” by art, upset the usual relationships of reality. His 1997 work in Stockholm was a functioning telephone booth, a precise copy of other booths only enlarged by 25%. The object was deliberately enlarged only by one quarter: “It doesn’t work at once and only gets you when you’ve walked past it and only then you do look back. This 25% in space and 25% in time are those dimensions that take place in art and not in the dimensions of the work.”²⁵

Božis’s works are executed as an unexpected, sometimes absurd collage of the components of reality, ready-mades and a change in their situation. In the public space an artwork is

an object that by changing proportions, location or number changes its own and the logic of the surroundings. For example, *For Local Calls* (1995), “a monument to everyday phone calls”, which featured three old style phone booths with their backs to each other and raised in the air, repeated the composition of the nearby Riflemen monument. Then there was the advertising light box featuring the phonetic text *Kzzzz* borrowed from comic strips and located on the façade of a building thus transforming the institution’s image. His gallery and museum projects dematerialise the image of the institution and it changes into a sign or symbol that is let loose into the everyday. In the exhibition *Booklet* (1996) there was a bundle of booklets that could be taken away in an empty gallery reflecting, apart from a few minor changes, the otherwise empty space of the gallery; for his Art Days project *Assortment* in a suburban supermarket, the artist

25. Dāvis Gūtmanis, „Liepājnieks Eiropas mākslas aprītē”, *Kursas Laiks*. 17. 07. 1998.

tūtām, kas apdrukātas ar muzeja simboliku, iepludinādams muzeja atribūtus nomaļos sociālajā aprīte un piepildīdams muzeja "trofeju" ar ikdienā nepieciešamām precēm. Atsevišķi ar izstāžu telpām vai situācijām saistīti darbi ("Buklets", "Sortiments") vai nu minimālisma tradīcijā dislocē, vai konceptuālisma garā "dematerializē" objektu, to aizstājot ar skatītājam atvērtu situāciju un pavairojamu publikāciju – norādi, tā ir tendence, kas tolaik nolasāma arī Gabrāna darbā "Kāpnes debesīs" vai Alkšņa "APM".

Starptautiski Boža intervencēm – "jēgas kolāžām" var rast paralēles 90. gadu uz varas zīmju dekonstrukciju virzītājā neokonceptuālismā, piemēram, Romana Ondaka, Mihaela Elmgrīna un Ingara Dragseta darbos, kā arī attālāk – mākslinieku Feliksa Gonsalesa Torresa, Laiema Gilika vidi un vēsturi kontekstualizējošās instalācijās. Minētie mākslinieki lieto telpiskas struktūras, traktējot publisko telpu kā noklusētām atsaucēm pilnu sociālu, vēsturisku un fizisku kategoriju. Viņi nevis vērsās pret mākslas institūcijām, bet drīzāk izmanto intervences stratēģijas to paspārnē, ierosinot refleksiju. Pavairojamība, palielinājums, realitātes uztveres manipulācija ir īpašības, kas reizēm ļauj kritiķiem vilkt paralēles starp Ērika Boža darbību laikmetīgajā mākslā un viņa sākotnējo darbību fotogrāfijā.

Uztveres problemātika un fotogrāfiskā skatījuma klātbūtne Ērika Boža darbos ļauj ievadīt nākamo tēmu – tehnoloģisko mediju un virtuālās telpas nozīmi mākslā 90. gados.

exchanged the usual plastic bags for carrier bags printed with the museum emblems thus bringing the museum into a suburban social milieu and filling a museum trophy with everyday necessities. Individual works tied to exhibition halls or situations (*Booklet, Assortment*) either dislocate the object in the tradition of minimalism or "dematerialise" it in the spirit of conceptualism replacing it with a situation open to the viewer and a multipliable publication-instruction or tendency that could then also be read in Gabrāns' *Stairway to Heaven* or Aksnis' *APM*.

International parallels can be found to Božis' interventions – "collages of meanings" in the 1990s neo-conceptualism driven by the deconstruction symbols of power for example, in the works of Roman Ondák, Michael Elmgreen and Ingar Dragset as well as but somewhat further away, the environment and history contextualising installations of Felix Gonzalez-Torres and Liam Gillick. These artists use spatial objects treating the public space as social, historical and physical category full of suppressed references. They do not turn against art institutions but rather employ interventionist strategies under their auspices to encourage reflection. Multipliability, enlargement and manipulation with the perception of reality are the qualities that sometimes allow critics to draw parallels between Božis' work in contemporary art and his initial interest in photography.

The presence of perception issues and the photographer's eye in Božis' works provide a good introduction to the next theme – the significance of technological media and the virtual space in the art of the 1990s.

2. Uztveres telpa, mediji un virtuālā vide

a) Analogās tehnoloģijas: videoinstalācijas un interaktīvā māksla

Otrs uz skatītāja uztveri orientētais darbu vilnis 90. gadu vidū saistāms ar pieaugošo video popularitāti un straujo digitālo mediju attīstību un nonākšanu aprītē.

Digitālo mediju ekspansija 90. gados mainīja starptautisko mākslas ainu kopumā – aktualizēja mediju mākslas jomu, aizstāja monitorus ar telpiskāku projekcijas formu,²⁶ akcentēja virtuālās telpas un stāstījuma sekvences, reālā un filmiskā laika sinhronitātes jautājumus. Vēsturiski "strukturālos" filmiskās telpas un uztveres saskares pētījumus ievada agrīnie 60. un 70. gadu cilpas slēguma (*closed circuit*) vidomākslas, konceptuālisma un mediju eksperimentu paraugi (Bila Vaiolas, Vilebija Šārpa, Dena Greijema, Brūsa Naumana, Volfa Fostela u. c. autoru darbi). 90. gadu instalācijās poētiskais tēls nereti veidojas, kombinējot gan kinematogrāfiskās (Stena Daglasa, Daglsa Gordona, Dāga Aitkena, Eija-Līsa Ahtilas multiekrānu projekcijas), gan strukturālās – attēla, skaņas pārdales, sinhronitātes (Gerijs Hills, Haruns Faroki, Anžela Baloka, Fiona Tana u. c.) kvalitātes. Kā norāda pētnieki, jau 80. gadu mākslā "līdz šim rūpīgi pētītos jautājumus par uztveri un tehnoloģiju aizēnoja interese

26. Tādā veidā aktualizējot 60. un 70. gadu eksperimentālā kino praksi (Stena van der Bika, *USCO* eksperimentus ASV).

2. The Space of Perception: the Media and the Virtual Environment

a) Analogue Technologies: Video Installations and Interactive Art

A second wave of works in the mid-1990s oriented towards the viewer's perception was linked to the growing popularity of video and the subsequent rapid development in digital media and its availability.

The expansion of digital media in the 1990s transformed the international art scene as a whole; it vitalised the field of video art, replaced monitors with a more spatial form of projection,²⁶ it accentuated the sequences of virtual space and narrative, and raised the issues of the synchronicity of real time and film time. Historically, "structural" exploration of the encounter between cinematic space and perception began with the early 1960s and 70s experiments in closed circuit video art, conceptualism and the media (for example, the works of Bill Viola, Willoughby Sharp, Dan Graham, Bruce Nauman, Wolf Vostell and others). The poetic image of the installations of the 1990s was often formed by combining both cinematographic (the multi-screen projections of Stan Douglas, Douglas Gordon, Doug Aitken and Eija-Liisa Ahtila) and structural qualities (image, sound, split-screen, synchronicity) in works by artists such as Gary Hill, Harun Farocki, Angela Bulloch, or Fiona Tan. As researchers have pointed out, already in the art of the

26. Thus revisiting the experimental cinema practice of the 60s and 70s (the experiments of Sten Van Der Beek and USCO in the USA)

par naratīva formām un subjektīvu ekspresiju²⁷
Ar videomākslas vēsturi asociētais neatkarīgo mediju,
mediju aktīvisma virziens Latvijas mākslā 90. gados
neatspoguļojas.

Šajā nodaļā apskatīti daži Latvijas mākslinieku video un
interaktīvie darbi, kas 90. gadu vidū vērsti uz medija
un skatītāja uztveres pētniecību. Video novēlotā
ienākšana un videomākslas vēstures trūkums Latvijā
rosina savienot ieskatu medija īpašībās ar laikmetīgiem
estētiskas jautājumiem un stāstījumiem. Vairāki no
apskatītajiem videodarbiem atrodas uz laika robežas,
kad video pamazām nomaina digitālās tehnoloģijas,
taču tie rezonē ar 90. gados laikmetīgai un mediju
mākslai aktuālām tēmām, jautājumiem par virtuālās
telpas uztveri un iegrimšanu (*immersion*) virtuālajā vidē,
nelinārā stāstījuma uzbūvi un interaktivitāti – skatītāja
kontroli pār, piemēram, stāstījuma gaitu, viņa iespēju
piedalīties izziņas vai izvēles procesā. Šie darbi top
mākslas institūciju vidē – izstādēm, un to refleksija ir
virzīta nevis uz vides, bet gan uz medija māksliniecisko
īpašību izziņāšanu. Manuprāt, tie liecina par 90. gadu
vidum raksturīgo interesi par virtuālās telpas kvalitātēm,
tās procesu – ilgstamības, telpiskuma, skaņu ambiances,
informācijas distribūcijas nozīmi cilvēka pieredzē. Tie
pievēršas pieredzes oriģinalitātes izpētei nevis kā “Open” –

27. Helfert Heike, Technological constructions of Space-Time // Media. Art. Net. Ed. R. Frieling, D. Daniels. Vienna, 2004.

1980s “the hitherto carefully explored questions about
perception and technology were overshadowed by the
interest in narrative forms and subjective expression”²⁷
The independent media and media activism movement
associated with the history of video art is not reflected in
Latvian art of the 1990s.

This section looks at some video and interactive works by Latvian
artists that in the 1990s were directed at the exploration of
the media and viewer perception. The late arrival of video and
the lack of video art history in Latvia encourage the idea of
uniting an insight into the characteristics of media with issues
of contemporary aesthetics and narratives. Several of the
video works examined find themselves on a time boundary
however, they do resonate with the themes relevant to 1990s
contemporary art and media art, questions on the perception
of virtual space and immersion into virtual space, the structure
of a non-linear narrative and interactivity i.e. the viewer's
ability to control, for example, the course of the narrative,
the viewer's possibility to participate in the exploratory
or selection process. The works were produced within an
institutional – exhibition context and the reflection they offer
is directed not at the environment but at the exploration of
the artistic properties of the medium. In my opinion they
demonstrate the characteristic interest of the 1990s in the
qualities of virtual space, its process – the significance of
its duration, spatiality, sound ambience and dissemination
of information in human experience. They are directed at

27. Heike Helfert, “Technological constructions of Space-Time”, Media. Art. Net. Ed. R. Frieling, D. Daniels. Vienna, 2004.

sociālajā, bet gan fenomenoloģiskajā – individuālās
uztveres aspektā. Atrodoties uz video un instalāciju
mākslas robežas, šie darbi bieži vien paliek ārpus šo
patstāvīgo žanru vēstures.

Video Latvijā ienāca 80. gadu beigās, kad mākslā tas balansēja
starp eksperimentālo kino un akciju mākslas fiksējumu
(NSRD, Kristapa Ģelža, Ojāra Pētersona, Induļa Gailāna,
Ivara Mailiņa darbos) un bieži noderēja par papildinājumu
mākslinieku instalācijām vai bija akciju dokumentācijas
līdzeklis. 90. gadu sākumā par primāro elementu un
darba poētikas nesēju video savās instalācijās izmantoja
Juris Boiko. Dekādes sākumā video popularitāti Latvijā
rosināja un uzturēja Franču – latviešu (1990, 1991) un
Francijas – Baltijas (1992– 1994) videofestivāli.²⁸ Lai gan
sākotnēji video nostiprinājās gan kā eksperimentāls filmu
mākslas žanrs, gan kā instalāciju poētiska sastāvdaļa,
tas tomēr tika lietots “skatīšanās” konvenciju robežas,
nemēģinot paplašināt darba uztveres veidus vai veidot
alternatīvu telpisku pieredzi. 90. gadu vidū mākslinieki –
Anita Zabiļevska, Andris Frīdbergs un Izolde Cēsnece –
pievērsās video, tā īpašību un efektu – realitātes un
attēla telpas sakrītību, apziņas plūsmas un ilūzijas
atspoguļojuma, uztveres daudzveidības – multisensoras
pieredzes izpētei.

28. Vairāk par 90. gadu sākuma videofestivāliem un videomākslas ainu
kopumā skatīt Līgas Miežites Jensenas rakstā “Videomākslas iluminācijas.
Latvija. Devīņdesmitie” šajā izdevumā.

the examination of the originality of the experience but
not in the social aspect as in the case of *Open* but from the
phenomenological, the individual perception aspect. Being on
the boundary between video and installation art, these works
often remain outside the history of these independent genres.

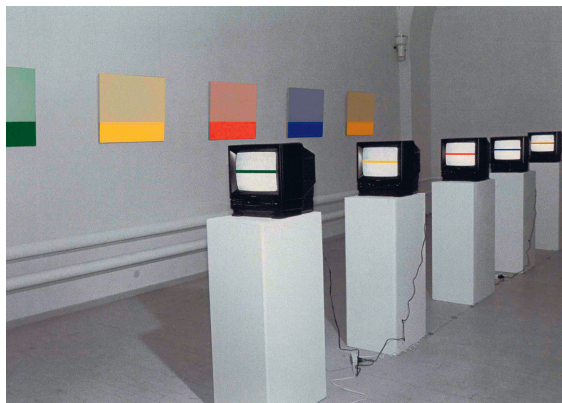
Video arrived in Latvia at the end of the 1980s when it balanced
between experimental cinema and the recording of action
art (the works of NSRD, Kristaps Ģelzis, Ojārs Pētersons, Indulis
Gailāns, Ivars Mailītis) and often served as a supplement to
artists' installations or as a means of documenting actions.
At the beginning of the 1990s Juris Boiko was the first to use
video in his installations as the primary element, as the carrier
of the work's poetics. The popularity of video in Latvia at the
beginning of the decade was encouraged and maintained by
the French–Latvian (1990, 1991) and French–Baltic (1992–
1994) video festivals.²⁸ Although initially video took root both
as an experimental film genre and as a poetic component of
installations, it was, nevertheless, used within the boundaries
of “viewing” conventions without attempting to expand
the ways of perceiving a work or creating an alternative
spatial experience. Mid-1990s artists Anita Zabiļevska, Andris
Frīdbergs and Izolde Cēsnece turned to video to explore the
multisensory experience of its properties and effects – the
coincidence of reality and the image, the reflection of the
stream of consciousness and illusion and the diverse
forms perception.

28. For more information on video festivals and the video art scene in general
in the early 1990s see the essay by Līga Miežite-Jensena “Video Art
Illuminations. Latvia. 1990s” in this anthology.

Viskonsekventāk šajā laikā uztveres un realitātes atspoguļojuma problemātikai savās video un telpiskajās instalācijās pievērsās **Anita Zabiļevska**. Par impulsu mākslinieces darbībai var uzskatīt viņas glezniecības un mākslas filozofijas, īpaši fenomenoloģijas – Morisa Merlo Pontī ideju – studijas. Vienā no pirmajām instalācijām “Gleznotāja smilšu pulkstenis”, kā norāda jau tās nosaukums, māksliniece samēro statiskā tradicionālā medija, glezniecības, un laiku (ilgstamību) aptverošā video valodu. Instalācijā pieci audekli – nosacītas ainavas mijas ar pieciem videomonitoriem, kuros vērojama smilšu plūsma uz krāsu joslas iezīmētu centru. Māksliniece uzsver medija ierobežoto realitātes atspoguļojumu – “atzišana, ka mūsu priekšā ir tikai ilūzija, noved pie PĒDĒJĀS GLEZNAS”. Glezniecību kā sarežģīta redzēšanas procesa – fiziskā, psiholoģiskā un iztēles vienotības –

izpaušmi apskata Merlo Pontī: “Zīmējums un glezna ir iekšpuses ārpusē un ārpusē iekšpusē, kas rada iespējamu sajūšanas divējādo raksturu (.), kas uzrāda visu imaginārā problēmu.”²⁹ Video šajā gadījumā pārstāv pieredzes daudzpusību, tās sintētismu – gan statisko krāsas un materialitātes, gan ilgstamības – laika un kustības pieredzes vienotību. Zabiļevskas videoinstalācijas var skatīt kā izaicinājumu un turpinājumu Merlo Pontī tēzēm, jo tās pārstāv ne vien redzes ilūziju atspoguļojumu, bet ietver arī kustības un skaņas iespaidus. Piemēram, instalācijā “Piecas vienādas ainavas” (1994) tiek atkal līdzsvarota un salīdzināta piecos oranžos audeklos un piecos videomonitoros redzamā telpa. Kad videobildē mājas sienu nomaina loga aina un aiz tā redzamā ainava

29. Pontī Moriss Merlo. *Acs un gars*. Rīga, 2007, 27. lpp.



Anita Zabiļevska. *Gleznotāja smilšu pulkstenis*. 1993.
Anita Zabiļevska. *Painter's Sand-Glass*. 1993.



Anita Zabiļevska. *Piecas vienādas ainavas*. 1994.
Anita Zabiļevska. *Five Identical Landscapes*. 1994.

In her video and spatial installations **Anita Zabiļevska** was the most consistent in reflecting the problems of the perception of time and reality. Her painting and subsequent art philosophy studies, especially phenomenology and the ideas of Maurice Merleau-Ponty, may be regarded as the impulse for her work as an artist. In one of her first installations *Painter's Sand-Glass*, as the title implies, the artist compared the language of painting, a static traditional medium, and that of time embracing video. In this installation, five canvases – landscapes of a sort – alternated with five video monitors showing sand flowing to the centre marked by a coloured band. The artist points out the medium's limited reflection of reality: “acknowledging that it is only an illusion in front of us leads us to THE LAST PAINTING”. Merleau-Ponty has examined painting as the expression of a complex – physically, psychologically and

imaginatively united process of seeing: “The drawing and the painting are the exterior of the interior and the interior of the exterior that creates the possibility of the dual nature of perception [...], which presents the whole imaginary problem.”²⁹ In this case video represents the many-sidedness of experience, its synthetic nature – a union of both static colour and materiality and the duration of the time and movement experience. Zabiļevska's video installations may be seen as a challenge and a continuation of Merleau-Ponty's theses because they represent not only a reflection of the illusion of sight but also encompass impressions of movement and sound. For example, the installation *Five Identical Landscapes* (1994) once again balances and compares the visible space in five orange canvases and five

29. *Moriss Merlo Pontī. Acs un gars*. [Maurice Merleau-Ponty. *Eye and Mind*]. Rīga, 2007, p. 27.

lēmām iekrāsojas oranža (līdzās esošo audeklu krāsā), darbā parādās skaņas fons. Savukārt videoinstalācija "Austrumi Rietumi Dienvidi Ziemeļi" salīdzināma ar domu, ka cilvēka "ķermenis redz un kustas, tas tur lietas lokā ap sevi"³⁰ – videomonitorā plūst horizontāli sadalīta ainava, kuras puses slīd pretējos virzienos.

Apziņas atspulgu var meklēt jebkurā optiskā tehnoloģijā, atkal citējot Merlo Pontī – jebkura tehnika ir "ķermeņa tehnika".³¹ Lai arī video visskaidrāk iezīmē Zabiļevskas interešu loku, tas nav vienīgais viņas darbu mediji, tiem

30. Turpat, 25. lpp.

31. Turpat.

kopumā raksturīgi optiskie tēli un izteiksmes līdzekļi – logs, ekrāns, spogulis, gleznas četrstūris. Skatītāja klātbūtnei, kustībai un skatīšanās procesam, ne tikai vērojuma, nozīmīga loma ir tieši ne-video darbos. Piemēram, telpiskajā instalācijā "Intense Blue" (vārdu spēle – "intensīvi zilais" un vienlaikus "intensīvi skumjais"), kurā skatītājs saskaras ar izstāžu telpā izvietotos melnos laukumus, konfrontējoties ar viltus izejas spoguļdurvīm, caur spilgti zilu filtru vērojot melnbaltu tilta fotogrāfiju.

Virkne mākslinieces darbu apvērš kinematogrāfisko mediju un paredz "balto" kadra laukumu, ko ar saturu piepilda



Anita Zabiļevska. *Ainava*. Izstāde *Baltic Jubilee '94*, Pilsētvide Malmē, Zviedrijā. 1994.

Anita Zabiļevska. *Landscape*. Exhibition *Baltic Jubilee '94*. Malmö, Sweden. 1994.



Anita Zabiļevska. Personālizstāde *Plus Minus* Baltijas mākslas centrā *Björkanderska Magasinet*, Visbija, Gotlande. 1999.

Anita Zabiļevska. Solo Exhibition *Plus Minus* at Baltic Art Center *Björkanderska Magasinet*, Visby, Gotland. 1999.

video monitors. When the video image shows the wall of a house changing into a window scene and the landscape beyond slowly turns orange (the colour of the adjacent canvases), the work produces background sounds. On the other hand *East West South North* can be compared to the idea that the human "body sees and moves, it holds things in a ring around itself"³⁰ – the monitor shows a passing horizontally split landscape whose halves are moving in opposite directions.

The reflection of consciousness can be found in any optical technology and to quote Merleau-Ponty again, any

30. *Ibid.*, p. 25.

technique is a "body technique".³¹ Although video marks the Zabiļevska's field of interest most clearly, this is not the only medium she uses in her works; characteristic of her work in general is the use of optical images and the means of expression – a window, screen, mirror, the rectangle of a painting. It is specifically her not-video works that play an important role for the viewer's presence, movement and viewing process and not just for the viewing itself. For example, in the spatial installation *Intense Blue* (a word play on the colour and the emotion), where the viewer came across objects scattered around the exhibition space, while

31. *Ibid.*

pats skatītājs. Zviedrijas pilsētā Malmē instalācijā "Ainava" (1994) – pludmales namiņa logus aizstāj uz āru vērstas spoguļvirsmas, tādējādi dubultojot ainavu un liekot vērotājam skatīt sevi tajā. "Ceļotāja pastkaršu" (1998) sērijā starp kartītēm ar vēsturiskiem, koloniāli eksotiskiem motīviem parādās viena ar izgrieztu – tukšu kadra laukumu, iluzoru rāmi: personiskās zūdošās pieredzes fiksējumam. Telpiskajā instalācijā "Plus Minus" skatītājam skarot vienu no trim izgaismotajiem grīdas laukumiem, kamera nekavējoties pārraidīja attēlu uz viena no trim ekrāniem. Tādējādi, šķērsojot tukšo, triju laukumu izgaismoto izstādes telpu, skatītājs pats kļuva par tās "piepildījuma" un attēla dinamikas noteicēju.

Anitas Zabiļevskas interesi par virtuālās un reālās telpas un laika sakritību var salīdzināt ar Jāņa Garanča radošajiem projektiem digitālajos medijos, kas sīkāk apskatīti nodaļā par tikla mākslas projektiem.

Īsu brīdi, galvenokārt ar ironiskiem zemtekstiem, deviņdesmito gadu vidū ar interaktivitāti eksperimentēja **Andris Frīdbergs**. Līdzīgi Gintam Gabrānam un Miķelim Fišeram viņa interešu lokā ir mākslas vides un dzīves realitātes konfrontēšana, ko mākslinieks 90. gadu vidū reizēm panāca ar tehniskām vai pseidotehniskām propozīcijām. Reālās un optiskās medija telpas atbilstības studija, visai tradicionālajā cilpas slēguma risinājumā bija A. Frīdberga instalācija "Bez nosaukuma" izstādē



Andris Frīdbergs. Bez nosaukuma. Izstāde *Zoom faktors*. 1994.
Andris Frīdbergs. Untitled. Exhibition *Zoom Factor*. 1994.

leaving footprints in black areas on the floor, confronting a false, mirrored exit door and observing a black and white photograph of a bridge through a bright blue filter.

Many of the artist's works overturn the cinematographic medium by including a "blank" frame to be filled in by the spectator. In her installation *Landscape* (1994) in the Swedish city of Malmö, the windows of a beach house were replaced by outward facing mirrored surface thus doubling the landscape and forcing the viewer to see himself in it. Among the cards in the *Traveller's Postcards* series (1998) featuring historical and colonially exotic motifs, one had an area cut out of it – an illusory frame in which to capture disappearing personal experience. In the spatial installation *Plus Minus*, when a viewer touched one of three illuminated areas of the

floor, a camera immediately transmitted the image onto one of three screens. In this way, as the viewer crossed the empty, bar three illuminated floor areas, exhibition space, he became its "filling" and determined the dynamic of the image.

Anita Zabiļevska's interest in the coincidence of virtual and real space and time may be compared to Jānis Garančs' creative projects using digital media that are examined more closely in the section on net art projects.

For a brief period in the mid nineties, **Andris Frīdbergs** experimented with interactivity using mainly ironic subtexts. Like Gints Gabrāns and Miķelis Fišers, his field of interest is the confrontation of the art environment with the reality of life, which the artist achieved using technical or pseudo-technical propositions. Frīdbergs' installation *Untitled* at the

"Sajūta Nr. 30" (1993). Darbā autors vēlējies vizualizēt neatbilstību starp binokulāro cilvēka redzējumu un videokameras monokularitāti. Telpā tika paralēli izvietotas divas nošu pulšu rindas, kurām bija jāsakrīt ar videoekrāna redzamajām vertikālajām līnijām. Skatītājs to varēja panākt, tikai aizsedzot vienu aci un panākot redzes monokularitāti. Taču, abas acis atverot, telpiskā simetrija neizbēgami tika izjaukta.

Ironiskāku telpas iedomātu paplašinājumu ārpus izstāžu zāles Frīdbergs piedāvāja 1994. gadā izstādē "Zoom faktors". Darbs sastāvēja no sešiem radiotelefoniem un sešiem teksta rāmišiem ar suņu aprakstu. Skaņai telefonos bija jānāk no sešiem mikrofoniem, kas piestiprināti pilsētā esošiem suņiem – paceļot klausuli, skatītājs varēja priekšstatīt apstākļus ārpus izstādes telpas. Kā konceptuāls priekšlikums ("dzīvā pārraide" netiek īstenota) Frīdberga projekts ir pašpietiekama provokācija un ironija par mākslas saturiskumu, pašnoslēgtās mākslas jēgas "piesārņojums" ar ikdienišķu, triviālu parādību vai kontekstu. Līdzīgi kā mākslinieka darbā "Jozefa suņi sargā Paika pīles" izstādē "Piemineklis", kur laikmetīgās mākslas klasiķu Jozefa Boisa un Nam Džun Paika vārdi tika savienoti ar sensora regulētām suņa rejām Rīgas kanāla sētmalā.

Citādāku, naratīvā balstītu, iztēles un realitātes telpas līdznostatījumu piedāvāja **Izoldes Cēsnieces** 1995. gada videoinstalācija "17 liecinieki". Piecu monitoru

Feeling No. 30 exhibition (1993) studied the compatibility between real and optical media space using the quite traditional loop technique. The author wanted to visualise the non-correlation between binocular human vision and the monocular vision of the video camera. Frīdbergs arranged two parallel rows of music stands that had to match the vertical lines seen in the video screen. The viewer could only do this by covering one eye, that is, with monocular vision. With both eyes were open the spatial symmetry of the space was unavoidably disrupted.

Frīdbergs offered a more ironic imaginary expansion of the space outside the confines of the exhibition with the installation in the exhibition *Zoom Factor* (1994). The work consisted of six radiotelephones and six small frames of text with descriptions of dogs. The sound in the telephones was to come from six microphones that were attached to stray dogs in the city; lifting the receiver the viewer could imagine situations outside to the exhibition space. As a conceptual proposition (the "live transmission" did not happen), Frīdbergs' project is a self-sufficient provocation and irony on the content of art, the "pollution" of the meaning of self-contained art with everyday, trivial phenomena or context. This was similar to the artist's work *Joseph's Dogs Guard Paik's Ducks* for the *Monument* exhibition where the names of contemporary art classics Joseph Beuys and Nam Jun Paik were linked to the barking of a dog regulated by sensors by the banks of the Riga city canal.

Izolde Cēsniece, with her 1995 video installation *17 Witnesses*, offered a different juxtaposition of imaginary and real space

videoinstalācijā varēja skatīt un noklausīties 17 cilvēku sapņu pārstāstus. Līdzās, atsevišķā telpā, apmeklētājs varēja videokamerai izstāstīt savu sapni. Projekta ierosinājums bijušas teorētiskās psiholoģijas studijas, intence ar stāstījuma starpniecību "liecinieku" monologu pārvērst individuālā iztēles ainā. "17 liecinieku" literārā struktūra un pētījuma forma ir reta latviešu laikmetīgajā mākslā, kurā uzmanību saista galvenokārt vizuālie tēli un to kultūratsauces. Līdzcilvēku portretējums, stāstījuma un ilūzijas līdznostatījums, personiska stāstījuma vizualizācija problemātika ļauj salīdzināt šī darba uzbūvi ar ārvalstu mākslinieču, piemēram, Džiljanas Vīringas vai Eija-Līsas Ahtilas videodarbiem.

"17 liecinieki" pirmo reizi tika izstādīti klubā "Slepenais eksperiments", kas kuratores Ingas Šteimanes vadībā no 1995. līdz 1998. gadam darbojās kā alternatīva laikmetīgās mākslas telpa ar pastāvīgu kūrētu un viesprojektu – multimediju akciju, personalizēta, performanču – programmu. Izstāžu darbību finansēja kluba bārs, un 90. gadu vidū "Slepenais eksperiments" bija visilgdzīvojošākā nekomerciālā mūsdienas mākslai un multimediju projektiem atvērta telpa. Mākslinieku projektiem bija jāreķinās ar kluba vidi, un kā vienu no konceptuāliem intervences un interaktivitātes darbiem kluba telpās var minēt **Arvīda Alksnis's** izstādi "APM" (1995). Darbu veidoja kluba elektroinstalācija un daži klāt pievienotie strāvas testerī, kuru sarkanās

based on the narrative. Viewers could watch and listen to seventeen people relating their dreams on five monitors. At the same time in a different room, visitors could tell their dreams to a video camera. The inspiration for the project had come from her studies of theoretical psychology and the intention to transform the monologue of the "witness" into a scene of individual imagination through the medium of a narrative. The literary structure and the form of exploration in *17 Witnesses* is rare in Latvian contemporary art where attention is mainly attracted by visual images and their cultural references. The juxtaposition of the portrayal, narrative and illusions of one's fellow human beings, the issues relating to the visualisation of a personal narrative allows us to compare the structure of this work with the video works of foreign artists such as Gillian Wearing and Eija-Liisa Ahtila.

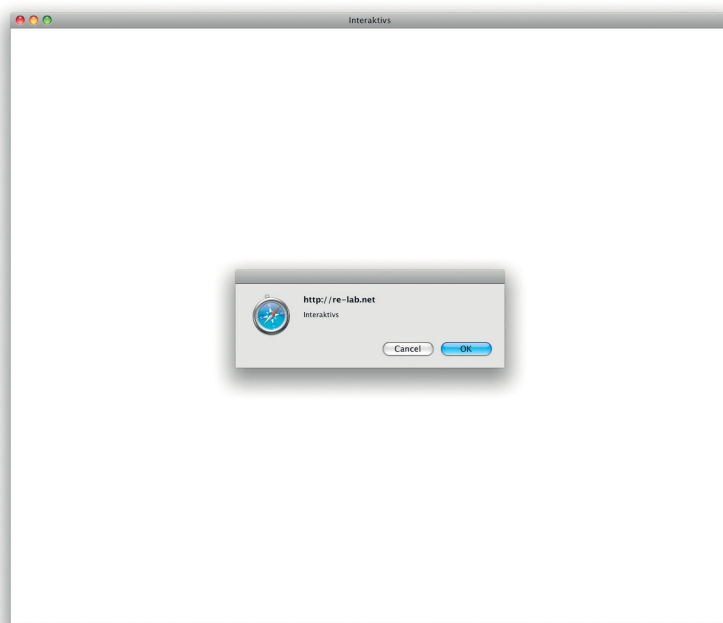
17 Witnesses was first exhibited at the Secret Experiment club. Under the management of curator Inga Šteimane from 1995-1998, the club functioned as an alternative space for contemporary art with a permanent programme for curated and guest projects – multimedia actions, solo exhibitions and performances. Exhibition activities were sponsored by the club bar and in the mid-90s the Secret Experiment was the longest surviving non-commercial space open for contemporary art and multimedia projects. Artists' projects had to reckon with the club surroundings and one of the conceptual interventions and interactive works in the club space that should be mentioned is **Arvīds Alksnis's** *APM* (1995). The work consisted of the club's electrical system to which and some current testers had been attached. The red

spuldzītes uzrādīja strāvas esamību. Skatītājs par to varēja pārliecināties, pakāpjoties pa kāpnītēm un strāvu testējot. Darbības rezultāts bija pozitīvs un optimistisks: "Strāva ir!" Konceptuālajā norādē par acīm grūti tveramā, bet klātesošā realitātes aspekta – "strāvas" enerģijas esamību "APM" atgādina Zabiļevskas darbus, savukārt vēlmē pavērst domāšanu ārpus mākslas vides – Frīdberga centienus. "APM" ir gandrīz bezprieķšmetisks – konceptuālais tradīcijā tā kodolu veido mākslinieka instrukcija un skatītāja "pētnieciskā" līdzdalība, kā to savulaik raksturo kluba kuratore: "Darbs ir nekurlielams, jo neiederējās ne instalāciju, ne performanču kategorijā."³²

32. Šteimane Inga. Paplašinātam skatītāju lokam // Studija, 1999, Nr. 9, 59. lpp.

Projektu var saistīt arī ar A. Alkšņa turpmāko radošo darbību elektroniskajos medijos, piemēram, projektu "Very hopeful" (1998), kas līdzīgi norāda uz "tehnisko mītu", zināmu, bet ikdienā mazpazīstamu kultūrvēsturisku faktu – kosmosa kuģa "Voyager" misiju. Vēlāk ironisku "interaktivitātes" komentāru mākslinieks piedāvā arī tīkla projektā "interaktīvs?", kas sīkāk apskatīts nodaļā par elektroniskās mākslas projektiem.

Citi tehnisko mediju un uztveres mijiedarbību vai interaktivitāti pētoši projekti ir Armīna Ozoliņa hologrammas un instalācijas vai mehānikas un digitālā attēla apvienojums Daces Džeriņas, Antas un Ditas Penču instalācijās 90. gadu beigās.



Arvids Alksnis. Interneta projekts *Interaktīvs?* 1996.
Arvids Alksnis. Internet project *Interactive?* 1996.

lights of the testers showed the "existence" of a current. The viewer could make sure of this by standing on some steps and testing the current. The result was positive and optimistic: "There's a current!" The conceptual reference to an aspect difficult to perceive with the eyes but nevertheless present in reality – the existence of a current of energy – is reminiscent of Zabiļevska's work but the wish to "pull" thinking outside the realm of art reminds of Frīdbergs' activities. *APM* is almost objectless – the nucleus of the tradition of conceptualism is formed by the artist's instruction and the viewer's "exploratory" collaboration, which was described by the club's curator: "The work cannot be placed anywhere because it fits neither the installation nor the performance categories."³²

32. Inga Šteimane, "Paplašinātam skatītāju lokam", *Studija*, 1999, no. 9, p. 59.

This project also ties in with Alksnis's future creative activity in the electronic media. For example *Very Hopeful* (1998) that also refers to a "technical myth", to a known cultural historical fact, which is not so familiar in everyday life – the mission of the spacecraft *Voyager*. Later, the artist also offered an ironic "interactivity" commentary in his web project *Interactive?*, which is described in more detail in the section on electronic art projects.

Other projects we could mention that dealt with the interaction or interactivity of technical media and perception are the holograms and installations by Armins Ozoliņš or the combination of mechanisms and digital images in the installations of Dace Džeriņa and sisters Anta and Dita Pence at the end of the 90s.

b) Digitālie mediji un skatītāja līdzdalība

leskats Latvijas mākslinieku darbībā interneta vidē, tās izveidē, starptautiskajās saiknēs un eksperimentos īsumā sniegts nākamajā nodaļā par mediju laboratorijas E-LAB darbību un detalizētāk, veltot uzmanību sadarbības tīkliem, vēstulkopām un akustiskajiem medijiem, – levas Auziņas un Rasas un Raita Šmitu esejās.³³ Šī sadaļa ir veltīta galvenokārt mākslinieku individuālajiem projektiem tīkla vidē 90. gados, kas ļauj skatīt arī tīkla mākslas un interaktivitātes jautājumus. Līdz ar E-LAB dibināšanu 1996. gadā organizācija veicināja radošās tīkla kopienas veidošanos Latvijā, nodrošinot tehnisko un zināšanu atbalstu jauniem dažādu žanru – literatūras, mākslas, mūzikas – projektiem tīklā. Lielākā daļa no šodien apskatāmajiem darbiem ir izvietota uz RIXC³⁴ servera, daļa uz Jāņa Garanča servera x-i.net.³⁵ Pašsaprotami, ka daudzi darbi jau ir pārstājuši funkcionēt pilnībā, jo vairs nedarbojas ar tiem salinkotās mājas lapas. Darbi virtuālajā vidē pārsvarā radās brīdī, kad internets vēl bija salīdzinoši jauns medijs, nevis kā tagad – standartizēta, ikvienam pieejama izpausmes platforma. Tā bija vide eksperimentiem hiperteksta, komunikācijas un dizaina, arī

33. Par atsevišķiem projektiem sk. arī I. Auziņas LMA bakalaura darbu "Elektronisko mediju kultūra Latvijā 90. gadu beigās" (1999); A. Alksņa LMA maģistra darbu "Interneta māksla Latvijā. 1996–1998" (1998); M. Traumanes publikāciju *Words-Worlds. New Media in Latvia* žurnālā *Mare Articum* (2000, Nr. 2).

34. <http://www.rixc.lv/projects/>

35. <http://x-i.net/links/>

b) Digital Media and Viewer Participation

An insight into Latvian artists' work in the internet environment, its formation, international links and experiments is given in the next section on the activity of the media laboratory E-LAB and in more detail looking at co-operation networks, message boards and acoustic media in the essays of Ieva Auziņa and Rasa Šmite.³³ This section deals mainly with artists' individual projects on the web in the 1990s, which also allows to touch upon web art and interactivity issues. E-LAB was founded in 1996 and it encourages the formation of a creative web community in Latvia by providing technical support and know-how for new net projects in various genres – literature, art and music. Most of the works examined here can be found on the RIXC server³⁴ and some are on Jānis Grančs server x-i.net.³⁵ Understandably, many works are no longer fully functional because the linked websites do not exist anymore. Works in the virtual environment mainly came about when the internet was a relatively new medium and not like it is today, a standardised platform for expression available to all but an environment for experiments in hypertext, communication and design as

33. For details on individual projects see also the BA degree work by I. Auziņa "The electronic media culture in Latvia at the end of the 90s" (1999); Arvīds Alksnis's MA degree work for the Academy of Art "Internet art in Latvia. 1996–1998" (1998); Māra Traumane, "Words-Worlds. New Media in Latvia" in *Mare Articum* (2000, no. 2).

34. <http://www.rixc.lv/projects/>

35. <http://x-i.net/links/>

html programmēšanas valodas jomās. Likumsakarīgi, ka interese strādāt tīkla mākslā saruka, kad tīkls zaudēja šīs īpašības 90. gadu beigās.

1996. gada Arvīda Alksņa darbs "Interaktīvs?" ir labs ievads un trāpīgs komentārs tīkla mākslas un interaktivitātes diskusijai – lietotāja interfeisa, t.i., cilvēka un datora interakcijas paredzamībai.

Uzklīšķinot darba saikni, uz ekrāna parādās lodziņš ar jautājumu "interaktīvs?" un "OK" un "Cancel" ailēm. Lai kāda būtu lietotāja izvēle, jautājums pārlec atpakaļ, neļaujot aizvērt lapu un bloķējot tālāko komunikāciju.

Interaktivitāte ir viena no mediju un mediju mākslas pamatkonceptijām – to skata gan kā mediālu, gan psiholoģisku faktoru, kas mainās līdz ar komunikācijas tehnoloģijām, komunikācijas kontekstiem un cilvēku uztveri. Kā likums, kritiska nostāja ir pret "vienvirziena" un triviālo, neradošo lietotāja interaktivitāti, par kuru zoboja arī Alksnis. Mākslinieks un kritiķis Aleksejs Šulgins savulaik komentēja: "Skatoties uz tādām ļoti populārām mediju mākslas formām kā "interaktīvām instalācijām", es vienmēr brīnos, cik ļoti cilvēki sajusminās par šo jauno manipulācijas veidu. Viņi priecīgi seko ļoti nedaudzajām opcijām, ko piedāvā mākslinieki – nospiest labo vai kreiso taustiņu, palēkties vai sēdēt."³⁶ Taču mediju māksla pēta šo

36. Alekseja Šulgina citāts no: Tilman Baumgaertel "[net.art], Materialien zur Netz Kunst". Nürnberg, 1999.

well as in the field of programming in html. It is no surprise, then, that interest in working in net art diminished when the net lost its original character at the end of the 90s.

Arvīds Alksnis's work *Interactive?* is a good introduction and poignant comment on the discussion on net art and interactivity – the user interface, i.e. the predictability of the interaction between man and computer. On clicking the link to the work a window appears with the choices "Interactive?", "OK" and "Cancel". Whichever choice the user makes, he is returned to this window and cannot close the page and preventing further communication.

Interactivity is one of the basic concepts of media and media art; it is regarded as both a medial and a psychological factor that "changes with communications technologies, communications contexts and human perception". As a rule the critical stance is against "one-way" and trivial uncreative user interactivity that Alksnis also makes fun of. Artist and critic Aleksei Shulgin once commented: "Looking at such popular forms of media art as "interactive installations", I always wonder at the great enthusiasm shown for this new type of manipulation. People are happy to follow the very limited options offered by the artists – press the right or left button, jump up or sit down."³⁶ However, media art explores this term in terms of social networks and co-operation, the independent creative role of the spectator as well as the experience of virtual space. Ideally, the internet enables

36. Aleksei Shulgin quotation from: Tilman Baumgärtel. [net.art], Materialien zur Netz Kunst, Nürnberg, 1999.

terminu gan sociālo tīklu un sadarbības, gan skatītāja patstāvīgas radošās lomas, gan virtuālās telpas pieredzes izpratnē. Ideālā variantā internets īsteno interaktivitāti demokrātiskas līdzdalības un brīva komunikācijas tīkla izpratnē. Latvijas mediju mākslā ierobežoto līdzekļu un tās komunikatīvās ievirzes dēļ interaktivitāte pārsvarā īstenojas *netart* – tīkla mākslā; izņēmums ir vienīgi Jāņa Garanča 3D datu instalācijas. Ārpus tās robežām un iespējām paliek darba un tehnikas ietilpīgie interaktīvā kino, telpisko instalāciju, virtuālās realitātes eksperimenti.

Pirmie tīkla darbi Latvijā radās sadarbībā ar starptautisko mediju mākslinieku kopienu – Alekseju Šulginu, Hītu Bantingu, Pītu Šulcu, Andreasu Brukmanu, Vuku Kosiču – īsi pēc paša apzīmējuma *net.art* parādīšanās 1995. gadā. Reizēm tie veidoti kā komentārs un atbilde citu mākslinieku darbiem un tajos ir uzsvērtas mediju kopienas saiknes un diskusijas. Tā E-LAB 1996. gada projekts „*Rigafresh*” ir daļa no starptautiskā kopdarba „*Refresh*”, kas 10 sekunžu intervālos sacilpoja 20–30 tīkla mākslas mājas lapu, kas atradās uz serveriem dažādās pasaules valstīs. Kā vairums agrīno tīkla mākslas projektu „*Refresh*” problematizēja “mākslas” konvencijas – piedāvājot cilpas automatismu, kopīgu autorību un nemateriālu “saslēgšanās” procesu ierasto stabilo “darba”, “autora”, “mākslas institūcijas” vietā. „*Rigafresh*” īstenojās kā mazāka, uz E-LAB servera izvietota Latvijas mākslinieku darbu

interactivity in terms of democratic participation and a free communications network. In Latvian media art, because of limited resources and the communicative direction it has taken, interactivity mainly takes the form of net art, the exception being Jānis Garančs’ 3D data installations. Interactive cinema, spatial installations and virtual reality experiments, because of their labour and technology intensive nature, remained beyond the means.

The first internet works in Latvia came about in co-operation with the international media artists’ community – Aleksej Shulgin, Heath Bunting, Andreas Broeckmann, Vuk Cosic – shortly after the term *net.art* appeared in 1995. Sometimes these works would take the form of comments and replies to the works of other artists and they would emphasise the links and discussions of the media community. Thus the 1996 E-LAB project *RigaFresh* was part of the international group project *Refresh* that at 10 second intervals looped 20-30 art homepages that were on various servers around the world. Like the majority of early net art projects *Refresh* questioned “art” conventions by offering the automatism of the loop, joint authorship, and a non-material “connection” process in place of the stable “work”, the “author” and the “art institution”. *RigaFresh* was realised as a shorter loop of Latvian artists’ works hosted by the E-LAB server.³⁷ For the 1997 Ars Electronica festival Arvīds Alksnis created a commentary on Aleksej Shulgin’s net work and concept of “Form art”; Alksnis arranged the graphic forms of Shulgin’s page so that the

cilpa.³⁷ Savukārt 1997. gadā festivālā „*Ars Electronica*” Arvīds Alksnis veidoja komentāru Alekseja Šulgina tīkla darbam un koncepcijai “*form art*” – mākslinieks sarīdoja Šulgina lapu dizaina grafiskās formas, pakāpeniski meklētāja lodziņā veidojot jautājumu “FORMARTtoURLART?”, tādējādi apropriējot ironizējot par Šulgina ieviesto, arī ironisko, “jaunās mediju mākslas” paveidu. Jāatzīmē, ka Arvīda Alkšņa projekti 90. gadu vidū visrāpīgāk izgaismoja interneta un mediju mākslas aprites likumus, to specifiku – interaktivitāti, dalīto autorību, tehnoloģiskos nosacījumus.³⁸

Tīkla mākslas piemēri Latvijā šajā laikā atspoguļoja ar internetu saistītās diskusijas, tematiski tajos var saziņēt vairākas tendences, kas deviņdesmitajos gados aktuālas mediju kopienai, tās debatēm kopumā.

Viena no tām ir anketas un datu bāzes formu un funkciju izmantojums, kas ļauj iegūt un apspēlēt skatītāja sniegto informāciju. Piemēram, uz internetu kā anonīmu un mazpētītu telpu atsauca Raita Šmita projekts “Vēlēšanās” – „*Rigafresh*” ietvaros. Mājas lapas ailē ierakstot savu vēlmi, lasītājs saņēma apstiprinājumu, ka tā piepildīsies. Vēlmes tika saglabātas projekta datubāzē. Kā komentēja Šmits: “Šis projekts ir kā naivs joks par manu kā interneta lietotāja nelielo pieredzi. Vai mēs visi

37. Projektā piedalījās Jānis Garančs, Arvīds Alksnis, Gints Gabrāns, Toms Vītiņš, Raitis Šmits un Rasa Šmite.

38. <http://re-lab.net/F/>

question “FORMARTtoURLART?” gradually appeared in the search window, thus appropriating and ironising on the “new media art” introduced by Shulgin (also ironically). The 1990s projects by Arvīds Alksnis most accurately demonstrated the rules of the internet and media art scene and their specifics – interactivity, shared authorship, technological conditions.³⁸

Examples of net art in Latvia at this time reflect the discussion on internet related issues; the subject matter shows several tendencies that concerned the media community in the 90s and the debate in general.

One of the themes was the utilisation of the forms and functions of questionnaires and databases that permit the acquisition and manipulation of information provided by users. For example, Raitis Šmits’ contribution to *RigaFresh* was *Wish*, which made reference to the internet as an anonymous and little-explored space. The reader would enter his/her wish on the homepage and receive a confirmation that it would be fulfilled. The wishes were stored on the project database. As Šmits commented: “This project is like a naive joke about my lack of experience as an internet user. Don’t we all sometimes go astray forgetting what we really wanted to find?” Questionnaires were also used in Gints Gabrāns’ net projects that were described earlier – the sociological survey in *Stairway to Heaven*³⁹ and the phoney religious sect project *Spheroid Parish*⁴⁰

38. <http://re-lab.net/F/>

39. <http://home.parks.lv/E-LAB/notikums/>

40. <http://re-lab.net/spheroid/>

37. Project participants: Jānis Garančs, Arvīds Alksnis, Gints Gabrāns, Toms Vītiņš, Raitis Šmits and Rasa Šmite.

reizēm neapmaldāties, aizmirstot, ko patiesībā esam gribējuši atrast?” Anketas formas izmantotas arī jau apskatīto Ginta Gabrāna projektu tīkla risinājumos – darba “Kāpnes debesīs”³⁹ socioloģiskajā aptaujā un “Sveroīdu draudzes”⁴⁰ – viltus reliģiskās sekts projektā, kas piedāvāja noteikt ikviena dievišķo sfēru un iespēju pret atbildību kļūt par draudzes biedru.⁴¹ 1998. gadā Stokholmā izstādē “ArtGenda” Sandris Mūriņš īstenoja darbu–pētījumu “Connection”, kurā interneta aptaujas veidā lūdza cilvēkus dalīties savā narkotiku un seksuālajā pieredzē. Vēlāk, māksliniekam sazvanoties ar respondentiem, sarunas tika dzīvā pārraidītas izstādes telpā. Organizētāji, uztverot darbu kā narkotiku propagandu, to aizliedza. Minētā

situācija un darba provokatīvais raksturs – tabu tēmu publicitāte –, veidoja komentāru interneta – atvērtas sabiedriskas telpas raksturam, kurā anonimitāte nodrošina gan ikdienišķas, gan sabiedrībai neakceptējamās informācijas plūsmu.

Veids, kādā tīkla māksla nereti imitē un poetizē interneta vides raksturu, ir arī falsificēta, hibrīda un aizgūta identitāšu radīšana, piemēram, jau minētajā projektā “Sveroīdu draudze” vai vairākos Pētera Ķimeļa veidotajos projektos. Piemēram, tīkla darbu kolekcijā – izlasē “IR UZ”⁴² Darbs ir veidots kā Uzbekijas Kultūras un izglītības ministrijas rīkota *netart online* izstāde, kurai “jaatbalsta un jāiedvesmo netart pionieri Uzbekijā”⁴³ Izstāde sevi

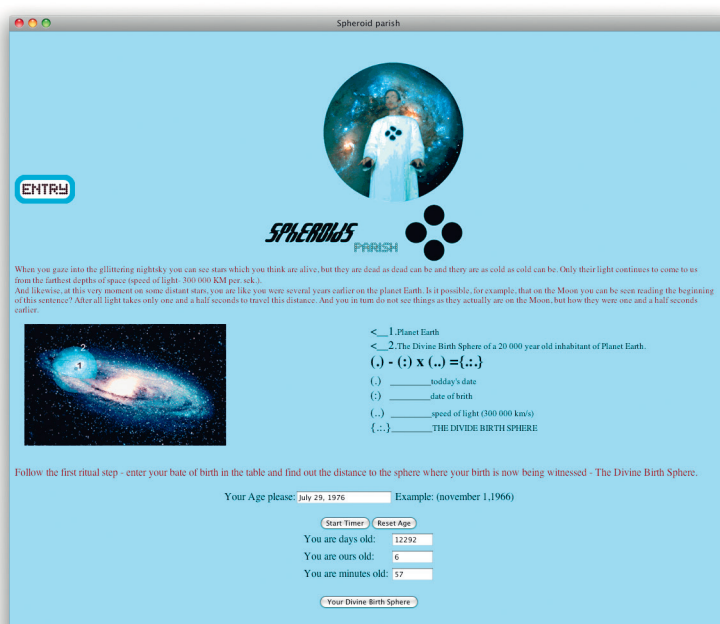
39. <http://home.parks.lv/E-LAB/notikums/>

40. <http://re-lab.net/spheroid/>

41. Skatīt šī raksta nodaļu “Domāšanas projekti: intervences sabiedriskā telpā”.

42. <http://ir.uz-x-i.net/>

43. Alksnis Arvids. Interneta māksla Latvijā. 1996–1998. Maģistra darbs. Latvijas Mākslas akadēmija. 1998.



Gints Gabrāns. Sveroīdu draudze.

Gints Gabrāns. Spheroid Parish..

where people could discover their divine sphere and had the opportunity, for a fee, of becoming a member of the parish.⁴¹ At the 1998 Stockholm exhibition ArtGenda, Sandris Mūriņš realised his work-research *Connection* in which he used an internet questionnaire to get users to share their experiences of sex and drugs. Later the artist would phone the respondents and the conversations were transmitted live in the exhibition space. The organisers saw this work as propaganda for narcotics and banned the work. This situation and the provocative nature of the work (publicity for taboo subjects), created commentary on the nature of the internet and the open public space, where anonymity

enables a flow of both everyday information and that which is unacceptable to society

The way net art sometimes imitates and poetises the character of the internet environment can also include the creation of false, hybrid and borrowed identities as in the *Spheroid Parish* or in several projects by Pēteris Ķimelis. As an example we may mention Ķimelis' collection-selection of net works *IR UZ*.⁴² The work was created as an online net art exhibition organised by the Uzbekistan Ministry of Culture and Education that “should be supported and inspired by the net art pioneers in Uzbekistan”.⁴³ The exhibition is presented

41. <http://re-lab.net/spheroid/>

42. <http://ir.uz-x-i.net/>

43. Arvids Alksnis, *Op cit.*

prezentē kā *low-tech* darbu izlase, "pamatojot, ka Uzbekijas zemais komunikāciju tehnoloģiju līmenis nepieļauj sarežģītu un apjomīgu darbu apskati". Projekta adrese satur Uzbekijas domēna vārdu "uz", kas šķietami norāda uz lapas piederību šīs valsts apakšsistēmai. Citā projektā "Z<anna DA" Ķīmelis tēlaini apvienojis trīs dažādos laikos un valstīs dzīvojošo sieviešu identitāšu fragmentus – Žannas d'Arkas, Džeinas (ASV) un Monikas Pormales (Latvija) interešu linkus, viesu grāmatu, fotogrāfijas, fragmentāras atsauces tiklā. Šajā laikā Pēteris Ķīmelis bija viens no E-LAB tīkla radio *Ozone* pārraidīto sesiju veidotājiem, 1998. gadā kopā ar Sergeju Timofejevu, Kasparu Vanagu, Rasu Šmiti un Raiti Šmitu viņi veidoja tiešo pārraidi no izstādes "Ventspils. Tranzīts. Termināls" aģitvilciena Rīga–Ventspils. Mobilās ģeogrāfiskās telpas notikumi tika pārraidīti interneta radio vidē. Tiešraide internetā tika veikta ar mobilo telefonu palīdzību, raidot mūziku, džinglus un vilcienā notiekošās improvizētās sarunas un intervijas.

Tīkla vides piedāvātā hipermediālā un nelineārā stāstījuma forma izmantota Izoldes Cēsnieces trīsdalīgajā projektā "Upe straume krasts",⁴⁴ kurā māksliniece pievērsās laika plūsmai un paudžu līdzībām. Norādot uz pagātnes, tagadnes un nākotnes saistību, darbs iekļauj attēlus, tekstus, animāciju, skaņu, dažādus stāstījuma līmeņus – izmantojot interneta kā multimedija naratīvās iespējas.

44. <http://re-lab.net/izolde/upe/> ; <http://re-lab.net/izolde/straume/>

as a selection of low-tech works with the justification that "the low level of communication technologies in Uzbekistan prevents a complex and large-scale examination of works". The project's address includes the Uzbek domain name "uz", which would indicate that the page belonged to one of this state's subsystems. For *Z<anna DA* Ķīmelis imaginatively combined fragments of the identities of three women living in different times and countries – Joan of Arc (France), Jane (USA) and Monika Pormale (Latvia) – their interest links, guest books, photos and fragmentary references on the net. At this time Ķīmelis was one of the producers of the broadcasts of the E-LAB net Radio *Ozone*. In 1998, together with Sergejs Timofejevs, Kaspars Vanags and Raitis Šmits, they produced a live broadcast from the *Ventspils. Transit. Terminal* agit-train from Riga to Ventspils. Events from a mobile geographical environment were transmitted in the internet radio environment. Live transmission over the internet of music, jingles and improvised conversations and interviews on the train was achieved through the use of mobile telephones.

The hypermedial and non-linear form of narrative offered by the net environment was used by Izolde Cēsniece for her three-part project *River Stream Shore*⁴⁴ where she turned her attention to the passage of time and similarities between generations. Indicating the ties between the past, present and future, the work includes images, texts, animation, sound and various levels of narrative using the narrative possibilities of the internet as multimedia. Like Cēsniece's

44. <http://re-lab.net/izolde/upe/> ; <http://re-lab.net/izolde/straume/>

Līdzīgi kā Cēsnieces videodarbs "17 liecinieki", arī "Upe straume krasts" ir viens no retajiem piemēriem Latvijas mākslā, kurā tiek eksperimentēts ar stāstījuma formu. Uz RIXC servera ir atrodamas arī 90. gadu beigās iesāktās individuālās rakstnieku un mākslinieku lapas – piemēram, Alises Tifentāles, Paula Bankovska, Sergeja Timofejeva, Arņa Balčus mājas lapas, kas tolaik izmantoja hiperteksta – dažādu teksta fragmentu un attēlu salinkošanas iespējas, kuru sekvenci var brīvi izvēlēties lasītājs. Lielākoties gan šīs lapas tagad jau ir aktualizētas un satur jaunu informāciju ikdienišķā formā. Hiperteksts ir vēl viena interneta pavērtā tēma, kas tika plaši apspriesta 90. gados, pretnostatot un salīdzinot digitālo bilžu un hiperteksta organizācijas un drukātā vārda kultūru.⁴⁵

Virkne tīkla darbu – "Kāpnes debesīs" vai "LN Sieviešu līgas" projekts "Sirdis" ir izstāžu darbu *online* versijas. Savukārt Arvīda Alksņa, Pētera Ķīmeļa, Mārtiņa Ratnika un Dzintara Līča kopdarbs – multimedialā interaktīvā instalācija "Very Hopeful"⁴⁶ bija Alksņa interneta darba "Welcome" turpinājums. Stāsta kodols ir aģentūras NASA 1977. gadā īstenotā zinātniski utopiskā misija "Voyager", kurā kosmosa telpā tika nosūtīti divi kosmosa kuģi ar informāciju par Zemi un tās iedzīvotājiem – attēliem, skaņu un valodas paraugiem, cerot, ka tos kādreiz varēs atrast un nolasīt

45. Piemēram, U. Eko eseja "The Future of the Book" http://www.themodernword.com/eco/eco_future_of_book.html

46. <http://very.re-lab.net/>

video works *17 Witnesses* and *River Stream Shore* are also rare examples in Latvian art where there is experimentation with the form of narrative. The RIXC server also hosts individual writers' and artists' homepages begun in the late 90s. For example, there are the homepages of Alise Tifentāle, Pauls Bankovskis, Sergejs Timofejevs and Arnis Balčus, which then used the hypertext possibilities of linking various images and fragments of text whose sequence could be freely chosen by the user. For the most part these pages have now been updated and contain new information in an everyday form. Hypertext was another theme opened up by the internet widely discussed in the 90s comparing and contrasting the culture of the organisation of digital images and hypertext with that of the written word.⁴⁵

A whole series of works on the net including *Stairway to Heaven* and the LN Women's League project *Hearts* are online versions of exhibition works. On the other hand the joint multimedia interactive installation *Very Hopeful*⁴⁶ by Arvīds Alksnis, Pēteris Ķīmelis, Mārtiņš Ratniks and Dzintars Līcis was a continuation of Alksnis's internet work *Welcome*. At the heart of the story is NASA's 1977 scientifically utopian "Voyager" mission, which sent two spacecrafts into the cosmos with information about Earth and its inhabitants – images, sounds and examples of language in the hope that one day they would be found and understood by alien civilisations. Paraphrasing NASA comments on the mission

45. For example the Umberto Eco essay "The Future of the Book" http://www.themodernword.com/eco/eco_future_of_book.html

46. <http://very.re-lab.net/>

ārpuszemes civilizācijas. Pārfrāzējot NASA komentāru misijai kā "ļoti cerīgai ziņai par Zemi", projekts ar 20 gadu distanci uzdeva jautājumu "Can we say something very hopeful about this planet?" Instalācijas telpa tika piepildīta ar 1977. gada NASA un 1998. gada mākslinieku veidoto attēlu un animāciju projekcijām un skaņu paraugiem. Projektā "Welcome" tika izmantotas arī lietotāju iesūtītās bildes. No izstāžu telpas Laikmetīgās mākslas centrā Viļņā skaņu un bilžu plūsma tika pārraidīta arī internetā, un to bija paredzēts kontrolēt no Rīgas.

Tehniski sarežģītus, programmēšanā balstītus projektus laikā no 1996. gada ir veidojis viens no E-LAB dibinātājiem **Jānis Garančs**, kurš pēc glezniecības studijām LMA studēja video un 3D animāciju Zviedrijas Karaliskajā mākslas augstskolā un vēlāk Ķelnes Mediju mākslas augstskolā. Viens no viņa pirmajiem tīkla projektiem „Internet Digester” ir veidots 1996. gadā, tajā tika radīta pārļūkprogramma, kas atspoguļoja interneta hiperlinku struktūras – ievadot URL adresi, tika interpretēts un mainīts mājas lapas grafiskais dizains. 90. gadu beigās Garančs veidoja vairākus tehniski attīstītus projektus sadarbībā ar Zviedrijas institūcijām, piemēram, VEMM (Virtuāli eksperimentālais modernās mākslas muzejs Stokholmā), kur tika radīta 3D digitālā VEMM digitālās mākslas muzeja telpa (modelis), kuras norises savienotas un sinhronizētas ar reālo VEMM vidi un norisēm. Laikā pēc 2000. gada Garančs veidoja vairākas telpiskas un

interaktīvas, bieži 3D mediju instalācijas, kurās dažādu avotu pārraidītā datu plūsma mainīja telpas vizualitāti un skatītāja orientāciju tajā ("Cellular Flux. Cellular Cities"; "Simulacrum Populi"⁴⁷).

Var pamanīt, ka 90. gadu tīkla projekti vairāk ir virzīti uz konceptuālu tīkla vides un hipermediju izziņāšanu un aspēli, akustiskie eksperimenti, kā arī daļība starptautiskajos tīklos pārsvarā notiek kopējo E-LAB aktivitāšu ietvaros, piemēram, radio Ozone pārraidēs. Ap 1998. gadu iezīmējas robeža, kad interaktīvie tīkla mākslas projekti norimst, tīkla tehniskās iespējas un to attīstība komercializējas, un web 2.0 formā tas kā sociāls un publicitātes medijs kļūst pieejams ikvienam. Pēc 2000. gada mediju mākslā lielāka uzmanība tika pievērsta projektiem, kas apvieno reālās telpas pētniecību un tās atspoguļojumu ar tīkla starpniecību ("Piens", "Acoustic Space Lab" – projekti, kas pēta lokatīvo tehnoloģiju, GPS un GPRS ietekmi), vai kopīgiem audiovizuāliem projektiem, kas neparedz skatītāja aktīvu līdzdalību ("Clausthome" un Mārtiņa Ratnika performance "Spektrosfēra"). Medija standartizēšanās un mediju vides institucionalizācijas process noteic, ka individuālo, eksperimentālo interveņu skaits tīklā samazinās.

47. J. Garanča projektu aprakstus skatīt: <http://www.garancs.net/>

as "very hopeful news about Earth", with a distance of 20 years, this project asked the question "Can we say something very hopeful about this planet?" The exhibition space was filled with NASA's 1977 and artists' 1998 images, animation projects and sound clips. The *Welcome* project also used pictures supplied by users. The stream of sounds and images was also transmitted from the Vilnius Contemporary Art Centre on the internet and was intended to be controlled from Riga.

From 1996 **Jānis Grančs** produced technically complicated projects based on programming. After his painting studies at the Latvian Academy of Art, Garančs, one of the founders of E-LAB, went on to study video and 3D animation at the Royal University College of Fine Arts in Sweden and later at the Academy of Media Arts in Cologne. For one of his first web projects *Internet Digester* (1996), he created a browser that reflected the structures of the internet's hyperlinks; entering a URL address a homepage's graphic design was interpreted and transformed. At the end of the 90s Garančs created several technically advanced projects in collaboration with Swedish institutions, for example, VEMM (Virtual Experimental Modern Museum) in Stockholm when a 3D model of the VEMM digital art museum was created whose events were connected and synchronised with the environment and events of the real Museum of Modern Art. After 2000 Garančs produced several spatial and interactive media installations, often in 3D, whose data stream of various sources transformed the visual nature of the space

and viewers' orientation in it (*Cellular Flux. Cellular Cities; Simulacrum Populi*⁴⁷).

Noticeably the net projects of the 90s are directed more at the exploration and experimentation with the conceptual net environment and hypermedia; acoustic experiments as well as participation in international networks mainly take place within the framework of common E-LAB activities, for example, the Radio Ozone transmissions. Around 1998 we can see a boundary with fewer net art projects, the commercialisation of the net's technical possibilities and their development and when in the form of Web 2.0, this social and publicity medium becomes accessible to all. After 2000 greater attention in media art becomes turned towards projects that combine the exploration of real space and its reflection with the help of the internet (*Milk, Acoustic Space Lab* – projects that explored locative technology and the influence of GPS and GPRS), or group audiovisual projects that did not foresee the active participation of viewers (*Clausthome* and Mārtiņš Ratniks' performance *Spectrosphere*). The media standardisation and media environment institutionalisation process meant that the number of individual, experimental interventions decreased.

47. Garančs' project is described at <http://www.garancs.net/>

III. Māksla sociālajā telpā, ākslinieku apvienības un mediju mākslas projekti

Raksta sākumā tika norādīts uz pilsētvides un sociālās telpas savstarpēju attālināšanos 90. gadu gaitā. Šajā daļā apskatīti mākslinieku sadarbības projekti un apvienības, kas, sākot ar 90. gadu vidu, darbojas jauno komunikācijas tehnoloģiju un starpdisciplināras sadarbības jomās un atrod tēmas un auditoriju ārpus etablētās vizuālās mākslas vides, aktīvi klātesot masu medijos un interneta telpā, mērķtiecīgi vēroties pie jaunas auditorijas – jauniešiem, urbānām subkultūrām, parastiem pilsētas iedzīvotājiem. Daži no apskatītajiem projektiem darbojas ilgtermiņā, vairāku gadu garumā ("Open", E-LAB, "Orbīta"), kas ļauj vērot, kā šo nelielo organizāciju taktika (istermiņa plāni) pārvēršas stratēģijās, kas 90. gadu beigās jau ir vērstas uz sociālās vides un kultūrpolitikas izmaiņu ierosināšanu. Likumsakarīgi tas sakrīt ar dažu šo projektu institucionalizāciju (E-LAB pārveidošanās par RIXC, "K@2" centra Liepājā un šo centru sadarbības tīkla izveide).

Mākslinieku kopprojektu veidošanās 90. gadu otrajā pusē ir gan atbilde uz sabiedrībai jaunām, oficiālo organizāciju neapskatītām kultūras parādībām – personalizētās virtuālās mediju telpas, interneta straujo attīstību, sabiedrības noslēgšanos, patērētājsabiedrības veidošanos, dzīvesveida, pilsētas

radošo kultūru daudzveidību, gan reakcija uz Latvijas kultūras vides nošķirtumu, starptautiskas aprites un kultūras kontekstu trūkumu. Pēdējais aspekts ir acīmredzams E-LAB un "Open" darbībā: E-LAB pievēršas sadarbībai tīkla vidē un apgūst starptautiski aktuālās mediju teorijas un mediju mākslas vilni pavadošos terminus, savukārt "Open" dekādes beigās sevi pozicionē, atsaucoties uz Rietumu pētnieku izstrādāto vizuālās kultūras un kultūras teoriju analīzi. Simptomātiski, ka abu apvienību mākslinieki savai darbībai piemēro "ārējas" – ārvalstu starptautiskas teorijas un to tradīcijas, taču, piemēram, feminisma iniciatīvas Latvijā tiecas norobežoties no starptautiskā virziena, skatot sevi kā lokālu fenomenu un arī paliekot šajā nišā.

Latvijas vidē mākslas apvienību darbība – sadarbība, kolektīva jaunrade, procesualitāte, darbība dažādos medijos un atvērtība citiem nevizuāliem mākslas žanriem – ir jauna prakse, taču tā sakņojas avangarda vēsturē (futūristu, dadaistu, *Situationists International* vai laikmetīgāko grupu *Guerrilla Girls*, *Group Material*, *Critical Art Ensemble* praksē). Avangarda kustībās un tām piederošo mākslinieku darbībā dokumentācijas, informatīvie mediji, procesuāli pasākumi iekļaujas radošā darba kategorijā.⁴⁸ Radošām apvienībām tagad un vēsturiski raksturīgas vairākas stratēģijas: kolektīva, kopīga autorība, kas veido pretmetu tradicionālajam autora

48. Sk. Bürger Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, 2004.

III. Art in the Social Space, Artists' Groups and Media Art Projects

At the beginning it was pointed out that the city space and social space became mutually estranged during the 1990s. In this section we look at artists' collaboration projects and associations that, from the mid-90s, began to be active in the fields of the new communications technologies and interdisciplinary collaboration. Here they found themes and an audience outside the established art environment being actively present in the mass media and internet and purposefully turning to a new audience – youth, urban subcultures and the ordinary residents of the city. Some of the projects examined were long-term, lasting several years (*Open*, E-LAB (Electronic Art and Media Centre), *Orbita*), which permits us to observe how the tactics (short-term plans) of these small organisations transformed into strategies that by the end of the 90s were already directed at the promotion of changes in the social environment and culture policy. It follows that this coincided with the institutionalisation of some of these projects (the transformation of E-LAB into RIXC, the founding of the K@2 centre in Liepāja and formation of a network of co-operation between these centres).

The appearance of artists' joint projects in the second half of the 90s was both an answer to the new cultural phenomena that were new to society and unexamined by official organisations (personalised virtual media spaces, the rapid development of the internet, societal stratification, the

formation of a consumer society, the diversity of lifestyles and the city's creative cultures), as well as a reaction to the detachment of the Latvian cultural environment and the isolation from the international scene and cultural context. The latter is obvious in the activities of E-LAB and *Open*: Whereas E-LAB turned to society in the net environment and learned about internationally current media theory and the terminology pertaining to the media art wave, at the end of the decade *Open* positioned itself with reference to the analysis culture and culture theory as elaborated by Western researchers. Symptomatically, in their activities the artists of both associations applied "external", that is, international theories and their traditions whereas feminist initiatives in Latvia tended to be dissociated from the international movement regarding themselves as a local phenomenon and remaining in this niche.

In the Latvian context, the activities of the artists' associations – collaboration, collective creation of new works, processuality, work in various media and openness to other, non-visual art genres – is a new practice but it has its roots in the history of the avant-garde (the work of the futurists, dadaists, *Situationists International* or contemporary groups *Guerrilla Girls*, *Group Material*, *Critical Art Ensemble*). Documentation, the informative media, events involving a process all belong to the category of creative work in avant-garde movements and the activities of their artists.⁴⁸ Creative associations, now and in the past, have several characteristic strategies: collective, common authorship that contrasts with

48. See Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, 2004.

vienpersoniskumam, starpdisciplināritāte un darbība plašā mediju spektrā, reakcija pret mākslas vides noslēgtību un elitārismu, procesualitāte kā pretmets tradicionālās mākslas priekšmetiskumam, publicistiskā darbība – darbu, rakstu, tulkojumu pavairošana un izplatīšana (arī vēstuljokpas). Apvienības bieži vien veido platformas – atbalstot un piedāvājot izteiksmes telpu citiem radošiem projektiem. 1996. gadā, piedaloties 1. festivālā “Māksla+Komunikācijas”, mediju mākslinieks Aleksejs Šulgins rakstīja par tīkla mākslinieku stratēģiju: “Esi pats sev propagandists (publicists, kritiķis); radi pats savu hermētisku apriti (ar kopīgu valodu); iemieso domu kā darbību pasaulē, jo valoda sākas ar ķermeni pasaulē.”⁴⁹ Kolektīva prakse visbiežāk ir diskursīva – kopīgos tekstos, koncepcijās, valodā un informācijas apmaiņā bāzēta, kas atspoguļojas gan apvienību publicitātē, gan to izglītības un diskusiju projektos. Neformālo apvienību darbība notiek sociālajos radošo ideju un zināšanu apmaiņas tīklos, kas ļauj tām ignorēt hierarhizētās publiskās telpas nosacījumus.

Saskaņā ar ietekmīgā sociologa Manuela Kastela idejām 90. gadus bijušajā PSRS teritorijā var skatīt kā pārejas posmu no centralizētās vēlini industriālās sabiedrības uz globālās ekonomikas un digitālās tehnoloģijas veidotu informācijas sabiedrību, kuras dinamiku nosaka elektroniskās komunikācijas un digitālās tehnoloģijas

49. “Māksla+Komunikācijas” 1. konferences rakstu krājums. Rīga, 1996.

traditional author individuality, interdisciplinarity, activities in a broad spectrum of media, reaction to the closed nature of the art scene and elitism, the process as opposed to the traditional “objectiveness” of art, publication – duplication and distribution of works, articles and translations (including message boards). These associations often form platforms supporting and offering space for the expression of other creative projects. Taking part in first *Art+Communication* festival in 1996, media artist Aleksei Shulgin wrote about the strategy of net artists: “Be your own propagandist (publicist, critic); create your own hermetic circuit (with a common language); embody thought as activity in the world because language begins with the body in the world.”⁴⁹ Collective practice most often has the character of a discourse based on common texts, concepts, language and the exchange of information. This is reflected in the associations’ publicity as well as in their education and discussion projects. Informal association activities take place on social networks for the exchange of ideas and knowledge, which allows them to ignore the conditions of the hierarchical public space.

According to the ideas of the influential sociologist Manuel Castells, in the territory of the former USSR, the 90s may be regarded as a transitional stage between a centralised late industrial society to an information society based on the global economy and digital technology whose dynamic is determined by the information flows of electronic

49. *Art+Communication*, collection of articles from the 1st Conference, Riga, 1996.

informācijas plūsmas.⁵⁰ Saucot šo mūsdienu posmu arī par “tīkla” vai informācijas “plūsmu” sabiedrību, Kastels norāda: “No vienas puses, visa pasaule ir (nevienlīdzīgi) savienota informācijas un attēlu globālajos tīklos, kas nekavējoties (*instantly*) apceļo pasauli. No otras puses, mediji aizvien mazāk un mazāk orientējas uz masām.”⁵¹

Informācijas sabiedrības realitāte ir viena no tēmām, kuru līdzās jautājumiem par virtuālās interneta telpas paplašināšanos un mākslas lomu jauno mediju vidē un to veidotajā sabiedrībā pēta 1996. gadā dibinātā mākslinieku iniciatīva **E-LAB**.⁵² Tās ideja rodas pēc mediju mākslas konferences “*Interstanding – Understanding Interactivity*” apmeklējuma Tallinā un iepazīšanās ar starptautisko “tīkla” mākslas kopienu, tās idejām un diskusiju forumiem – kultūras un politikas vēstuljokpām “*nettime*” un “*syndicate*.” E-LAB dibinātāji ir mākslinieki Rasa Šmite, Raitis Šmits, Jānis Garančs un mākslas kritiķe Alise Tifentāle, vēlāk tajā darbojas arī Arvīds Alksnis, Pēteris Ķimelis, Mārtiņš Ratniks un citi. Kā komentē Rasa

50. Castells Manuel. *End of Millenium: The Information Age // Economy, Society and Culture*. London, 2000.

51. Castells Manuel. *The Net and the Self. net_condition art and global media*. Ed. P. Weibel, T. Druckrey. Cambridge, MA, 2001.

52. Sīkāk par E-LAB darbību sk. Rasas Šmites un Raita Šmita rakstu “Mēs esam tīklā – mēs esam tīkls” un levas Auziņas rakstu “<http://rix.lv>” šajā krājumā, kā arī I. Auziņas LMA bakalaura darbu “Elektronisko mediju kultūra Latvijā 90. gadu beigās” (1999), Arvīda Alksņa LMA maģistra darbu “Interneta māksla Latvijā. 1996–1998” (1998), M. Traumanes publikāciju *Words-Worlds. New Media in Latvia* žurnālā *Mare Articum* (2000, Nr. 2).

communications and digital technology.⁵⁰ Calling this contemporary period as the network of information flow society, Castells points out: “From one side the whole world is (unequally) connected in global information and image networks that instantly travel the world. On the other, the media are becoming less and less oriented towards the masses.”⁵¹

Alongside issues of the expansion of the virtual space of the internet and the role of art in the new media environment and the society it has created, the reality of the information society is one of the themes explored by the artists’ initiative **E-LAB**, which was founded in 1996.⁵² The idea for E-LAB came after visiting the *Interstanding – Understanding Interactivity* media art conference in Tallinn and becoming acquainted with the international “network” art community, its ideas and discussion forums, the culture and politics message boards *Nettime* and *Syndicate*. The founders of E-LAB were the artists Rasa Šmite, Raitis Šmits, Jānis Grančs and art critic Alise Tifentāle who were later joined by Arvīds Alksnis, Pēteris Ķimelis, Mārtiņš Ratniks and others. Rasa Šmite explained that the aim of E-LAB

50. Manuel Castells. “End of Millenium: The Information Age” from: *Economy, Society and Culture*. London, 2000.

51. Manuel Castells. “The Net and the Self”; In: P. Weibel, T. Druckrey (Eds.) *net_condition: art and global media*. Cambridge, MA, 2001.

52. For more information on the work of E-LAB see: Rasa Šmite and Raitis Šmits. “We’re in the network – we are the network” and Ieva Auziņa’s essay “<http://rix.lv>” in this anthology, as well as the BA degree work by I. Auziņa “The electronic media culture in Latvia at the end of the 90s” (1999); Arvīds Alksnis’s MA degree work for the Academy of Art “Internet art in Latvia. 1996–1998” (1998); Māra Traumane “Words-Worlds. New Media in Latvia” in *Mare Articum*, 2000, Nr. 2.

Šmite, E-LAB mērķis bija "ierosināt elektronisko mākslu Latvijā un radīt vidi alternatīvai eksperimentālai mākslai, kas iepriekš eksistējusi tikai andergraundā. (...) mēs gribējām radīt mākslas vidi ikdienā, nevis tikai mākslas izstādēs."⁵³

No tā dibināšanas līdz 2000. gadam, kad jauno mediju kultūras centrs RIXC pārņēma daudzas laboratorijas funkcijas, E-LAB darbojās divos sasaistītos virzienos.⁵⁴ Pirmkārt, interneta un vietējās radošās kopienas "tīklā" – sadarbojoties ar vietējiem un ārvalstu mediju māksliniekiem un organizācijām, rīkojot festivālus

53. Rasa Šmite intervijā Mārai Traumanei. *Words-Worlds. New Media in Latvia*. Mare Articum. 2000, Nr. 2, 47. lpp.

54. Saskaņā ar mediju pētnieka Tilmana Baumgärtela dalījumu. Sk. Baumgärtel Tilman. *Net Art. On the History of Artistic Work with Telecommunications Media: net_condition*. art and global media. Cambridge/Karlsruhe, 2000, S. 52–161.

"Māksla+Komunikācijas" (kopš 1996. gada), organizējot lekcijas un radošās darbnīcas, prezentācijas un performances, izdodot rakstu krājumu "Akustiskā Telpa", veidojot un uzturot vēstulķopas *Rezone* un *X-change*. Šajā darbībā E-LAB var salīdzināt ar mediju organizācijām *Mikro* (Berlīne), *V2_* (Roterdama), *Backspace* (Londona), *The Thing* (Ņujorka). Otrkārt, no 1997. gada E-LAB nostiprinās kā starptautiski aktīvs "tīkla mākslas" – internetam specifisks radošs projekts, kura darbības centrā ir akustiskie eksperimenti interneta radio un kopprojekti neatkarīgo *real-audio* raidītāju tīklā *X-change*, ar ko E-LAB iekļaujas neformālo radošo apvienību un skaņas projektu, piemēram, *Irrational* (Londona), *Radioqualia* (Adelaida), *Orang* (Berlīne) lokā.

1996. gadā, kad E-LAB uzsāka savu darbību, agrīnā tīkla māksla – meklētāja (*browser*) mākslas un hiperteksta mājās



Mākslinieku grupas *rigasZieds* (Jānis Avotiņš, Miks Mitrēvics, Reinis Pētersons, Otto Zitmanis) interneta projekts. 1997 / 1999.
Artists' group *rigasZieds* (Jānis Avotiņš, Miks Mitrēvics, Reinis Pētersons, Otto Zitmanis) internet project. 1997 / 1999.

was "to encourage electronic art in Latvia and to create an environment for alternative experimental art that previously existed only underground. [...] we wanted to create an art environment in the everyday and not just in exhibitions."⁵³

From its founding until 2000 when the new media culture centre RIXC took over many of the laboratory's functions, E-LAB worked in two connected directions.⁵⁴ Firstly in the internet and the local creative community network collaborating with local and foreign media artists and organisations, arranging the *Art+Communication* festivals (from 1996), organising lectures and creative workshops, presentations and performances, publishing the *Acoustic Space* magazine, creating and maintaining the message boards *Rezone* and *X-change*.

53. Rasa Šmite in an interview with Māra Traumane "Words-Worlds. New Media in Latvia". *Op. cit.*

54. According to the division by media researcher Tilman Baumgärtel. See: Tilman Baumgärtel, *Net Art. On the History of Artistic Work with Telecommunications Media in net_condition: art and global media*. *Op. cit.* pp. 52–161.

In its activities E-LAB may be compared with other media organisations such as *Mikro* (Berlin), *V2_* (Rotterdam), *Backspace* (London) and *The Thing* (New York). Secondly, from 1997 E-LAB had taken firm root as an internationally active internet specific creative net art project. At the centre of its activities were acoustic experiments in internet radio and joint projects with the independent network of real-audio transmitters *X-change*. This network enabled E-LAB to become involved in the circle of informal associations and sound projects such as *Irrational* (London), *Radioqualia* (Adelaide) and *Orang* (Berlin).

In 1996, when E-LAB began its activities, early net art – browser art and the form of hypertext homepages was already quite advanced and so the Riga artists began to experiment in the newly developing field of live internet audio broadcasting and analogue radio piracy discovering for themselves a non-visual art medium that was different from the mass media. At that time the internet served as an individual, alternative, unconfined and uncontrolled channel for transmission.

lapu forma jau bija visai attīstīta, tādēļ Rīgas mākslinieki sāka eksperimentēt jaunienākošajā – interneta audio tiešraides un analogā radiopirātisma jomā, atklājot sev nevizuālu mākslas mediju, atšķirīgu no radošajiem masu medijiem. Tobrīd interneta radio kalpoja par individuālu, alternatīvu un telpā neierobežotu un nekontrolētu raidīšanas kanālu. “Mēs meklējām jaunu atvērtu telpu, un pēkšņi tā parādījās. Akustiskā telpa nekad nebūs noteicoša, tā ir ambienta, un tā darbojas trijās dimensijās, akustiskie procesi vienmēr atšķirsies no vizuālajiem. Akustiskā telpa ir cilvēka uztveres fonā, līdz ar to jūs varat brīvāk to uztvert.”⁵⁵ Radio *Ozone* sāka darbību 1997. gadā ar pārraidēm no E-LAB organizēto „*Open Zone*” semināru un mūzikas pasākumu sērijas un pamazām paplašinājās, meklējot kopīgu sadarbības formu internetā

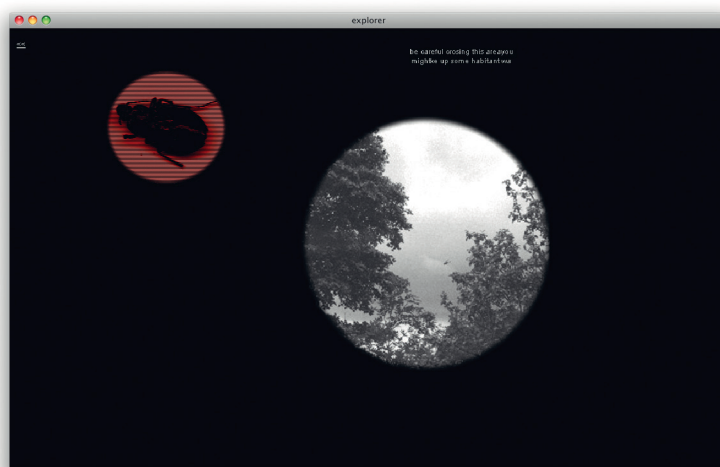
55. Rasa Šmite intervijā Mārai Traumanei. *Words-Worlds. New Media in Latvia*.

ar citiem raidītājiem pasaulē (*X-Change* tīkla izveide) un eksperimentējot ar skaņas pārraidēm tīkla vidē.

Būtiski, ka straujajā interneta un digitālo skaņas un attēla tehnoloģiju attīstības laikā Rīgas videi nozīmīga kļuva E-LAB pasākumu un radiopārraižu atvērtība vietējiem radošajiem projektiem – mūzikai, skaņai, dzejai un kultūrteorētiskām lekcijām – formātam, ko pāris gadus iepriekš ierosināja “*Open*” pasākumi. Tādējādi termins “jaunie mediji” Rīgā 90. gadu vidū tika asociēts ar jaunām neatkarīgām un pieejamām tīkla un reālā laika prezentācijas, informācijas aprites un izdevējdarbības formām, kas 90. gadu beigās interesēja dažādu žanru radošos projektus – „*Varka Crew*”⁵⁶ vai „*Semema*”⁵⁷ mūzikā,

56. <http://www.varka.net/>

57. <http://www.semema.org/>. Tās sastāvā: Ģirts Korps, Nils Austrums, Katrīna Teivāne, Velga Kūkuma.



Mākslinieku grupas *rigasZieds* interneta projekts. 1997 / 1999.
Artists' group *rigasZieds* internet project. 1997 / 1999.

“We were looking for a new open space and suddenly we found one. The acoustic space will never impose conditions; it is ambient and functions in three dimensions, acoustic processes will always differ from visual ones. The acoustic space is in the background of human perception, which means it can be more freely perceived.”⁵⁵ Radio *Ozone* began in 1997 with transmissions from the *Open Zone* series of seminars and music events organised by E-LAB and gradually expanded as it looked for a common form of collaboration over the internet with other broadcasters around the world (formation of the *X-change* network) and experimenting with sound transmissions in the net environment.

At a time of rapid development of the internet and digital sound and image technologies, the openness of E-LAB events and radio transmissions to local creative projects became very important for the Riga scene; these projects involved music,

55. Rasa Šmite in an interview with Māra Traumane, *Words-Worlds. New Media in Latvia. Op. cit.*

sound, poetry and culture theory lectures- a format that had been introduced a couple of years earlier by the *Open* events. Thus the term “new media” in mid-90s Riga became associated with new forms of independent and accessible net and real time presentations, dissemination of information and publishing that at the end of the 90s had become interesting for creative projects in various genres – *Varka Crew*⁵⁶ or *Semema*⁵⁷ in music, *Orbita* in literature, *99% Fresh*⁵⁸, *F5*⁵⁹ and *rigasZieds* in the visual and media arts. In this way, by developing the creative collaboration between different genres started by *Open*, the laboratory sparked off a wide and

56. <http://www.varka.net/>

57. <http://www.semema.org/>. Members: Ģirts Korps, Nils Austrums, Katrīna Teivāne, Velga Kūkuma.

58. Members: Linards Kulless, Voldemārs Johansons, Simona Veilande, Una Meiberga, Emīls Rode. Events: *Feast* (1 May 1999), *Einstein's Dreams* (30 October 1999), *U turn me on* (11 March 2000) all in Riga at the Zirgu Pasts, 46 Dzirnava Street.

59. Līga Marcinkēviča, Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze

„Orbita” literatūrā vai „99% Svaigs”⁵⁸, „F5”⁵⁹ vai „rigasZieds” vizuālajā un mediju mākslā. Tādējādi, attīstot jau „Open” iezīmēto dažādu žanru radošo sadarbību, laboratorija ierosināja plašu un ilgstošu sadarbības rezonansi Latvijas jaunajā kultūrvidē.

E-LAB darbības spektru atspoguļo arī *“Acoustic Space”* izdevums, sākotnēji veidojies kā festivāla “Māksla+Komunikācijas” materiālus apkopojošs rakstu krājums, kas apskata mediju kultūrai aktuālās tēmas gan no starptautisko, gan vietējo mediju iniciatīvu un ekspertu skatpunkta.

Līdzīgi “Open” uz mākslas praksi orientētā vienība E-LAB aizgūst ļoti dažādas teorētiskās atsauces gan no komunikāciju teorijas (Maršals Maklūens, Pols Viriljo, Daglass Deiviss), gan socioloģijas (Pjērs Burdjē, Manuels Kastels), gan poststrukturālisma (Žils Delēzs, Felikss Gvartari, Žaks Deridā, Bruno Latūrs) un kultūras studiju sfēras, ko sākotnēji labi raksturo A. Šulgina norāde: „...paņemsim visas iespējamās birkas un definīcijas un lietosim tās pēc izvēles vai arī visas vienlaicīgi.”⁶⁰ Būtiski,

58. Tā sastāvā: Linards Kulless, Voldemārs Johansons, Simona Veilande, Una Meibergera, Emīls Rode. Pasākumi: “Dzīres” 1999. gada 1. maijā, “Eišteina sapņi” 1999. gada 30. oktobrī, “U turn me on” 2000. gada 11. martā (visi Rīgā, „Zirgu pastā” Dzirnāvu 46).

59. Tā sastāvā: Līga Marcinkēviča, Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze, Ervīns Broks, Renārs Krūmiņš, Felikss Zīders.

60. Beikere Reičēla. Māksla, vara un komunikācija 2. Konferences “Māksla+Komunikācijas” materiāli. Rīga, 1996.

long-lasting resonance of co-operation in the new Latvian culture environment.

The spectrum of E-LAB activities was also reflected in the *Acoustic Space* magazine. The magazine started life as a collection of articles for the *Art+Communication* festival covering media culture related themes from both the international aspect and from the point of view of local media initiatives and experts. Similarly to *Open*, E-LAB was also art practice oriented and derived its theoretical references from a most diverse number of sources – from communications theory (Marshall McLuhan, Paul Virilio, Douglass Davis), sociology (Pierre Bourdieu, Manuel Castells) as well as the field of studies in culture and post-culturalism (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Bruno Latour) that was initially aptly described by Aleksei Shulgin’s comment: “...let’s take all the possible labels and definitions and use them selectively or all at the same time.”⁶⁰ Important to note is that, as the media centre explored various themes – the ether space of the net, international networks of collaboration, the hybrid nature of culture media architecture, researching and reacting to local conditions, it transposed and adapted these theories to the local Latvian or broader regional culture environment. Finding itself in the borderland between locally inspired and oriented activity on the periphery of Europe and current world media culture themes also gave the media laboratory international recognition. At this time groups such as *Open*

60. Rachel Baker, “Art, power and communication 2”. *Art+Communication 1st Conference materials*. Rīga, 1996.

ka mediju centrs, pievēršoties dažādām tēmām – tikla ētera telpai, starptautiskiem sadarbības tīkliem, kultūras hibriditātei, mediju arhitektūrai – un pētot vietējos nosacījumus un reaģējot uz tiem, pārnes un samēro šīs teorijas ar lokālo Latvijas vai plašāku reģionālu kultūrvidi. Atrašanās robežteritorijā starp lokāli inspirētu un orientētu darbību Eiropas perifērijā un aktuālajām pasaules mediju kultūras tēmām rada arī mediju laboratorijas starptautisko atpazīstamību. Šajā laikā apvienības „Open” un E-LAB sāka diskutēt un pievērsa uzmanību līdz šim mākslas vidē maz atspoguļotajām socioloģijas, varas analīzes, politiskās un komunikācijas teoriju, kultūrteorijas tēmām. 90. gadu beigās, kad interneta stabilizēšanās un komercializēšanās aplāpēja idejas par virtuālās telpas alternatīvu, E-LAB (vēlāk RIXC) pievērsās reālās telpas apguvei, pārnesot tajā virtuālās telpas idejas un izpētes metodes – piemēram, projekts „Acoustic Space lab” Irbenē, Lokatīvo mediju darbnīca Karostā, Liepājā; patstāvīgas infrastruktūras – RIXC Mediju telpas un lokālu organizāciju sadarbības tīkla izveide (kopā ar „K@2” Liepājā, NEKAC Kuldīgā). Kā apskatīts raksta turpinājumā, šī tendence ir simptomātiska vairākām radošām apvienībām.

Deviņdesmito gadu beigās sociālkritisku skatienu uz sabiedrības izmaiņām un savu līdzšinējo darbību vērsa arī „Open”, kas rezultējas vairākos nekonvencionālos, uz iespējami plašāku sabiedrību vērstos projektos. 90. gadu vidū „Open” organizētie pasākumi izgaismoja

and E-LAB turned their attention to and began to discuss themes that had hitherto been reflected little in the art environment – sociology, the analysis of power, political and communications theory and culture theory. When ideas of a virtual space alternative became smothered by the stabilisation and commercialisation of the internet at the end of the 90s, E-LAB (later RIXC) turned its attention to mastering real space transposing into it virtual space ideas and research methods for example, the Acoustic Space Lab project at Irbene and the Locative Media Workshop in Karosta, Liepāja, the formation of a permanent infrastructure in the collaborative network of the RIXC Media space and local organisations (together with K@2 in Liepāja and NEKAC in Kuldīga). As will be seen below, this tendency is characteristic of many creative groups.

At the end of the nineties *Open* also takes up a socially critically view of the changes in society and its activities to date. This resulted in several unconventional projects aimed at the widest possible audience. If the events organised by *Open* in the mid-90s cast light on the new creative culture and the pluralism and diversity of lifestyles, then at the end of the decade *Open* distanced itself from the empiricism of dance culture – “Dance culture – that means that life is just one big adventure”⁶¹ – and subjects models of consumer society, corporate economies and the life styles and values standardised by the advertising media to critical scrutiny. Discovering the possibilities of an alternative living space

61. Kaspars Vanags in an interview with Ninuše Leimane, “Fucking bezspēcība”. *Literatūra. Māksla. Mēs*, 6–23. 07, 1998.

jauno radošo kultūru un dzīves stila plurālismu un daudzveidību, bet desmitgažu mijā „Open” norobežojās no deju kultūras empirisma – „Dance culture” – tas nozīmē to, ka dzīve ir viens vienīgs liels piedzīvojums⁶¹ – un pakļāva kritikai patērētājsabiedrības, korporatīvās ekonomikas un reklāmas mediju standartizētos dzīves stila un vērtību modeļus. Alternatīvas dzīves telpas, dzīves veida iespēja un tās apzināšanās palika „Open” tematikas centrā, taču vēlākie projekti to skatīja kā „patērētāju sabiedrības utilitārajām nostādnēm alternatīvu pasaules

61. Kaspars Vanags intervijā Ninucai Leimanei. Fucking bezspēcība. Literatūra. Māksla. Mēs. 1998, 16.-23. jūlijs.

redzējumu” – individuālu lēmumu nepiedalīties kapitāla plūsmas, darba attiecību vai laika menedžmenta ķēdē. Šis fokuss paver projektam jaunu, antropoloģisku pētniecības lauku – jo autsaideru kategorijā nonāk ne vien brīvprātīgi boikotētāji, bet arī tirgus ritmā nieklājušies iedzīvotāji un iedzīvotāju grupas, kas piešķir projektiem sociālu raksturu. 90. gadu vidū „Open” mēģināja izšķīdināt mākslas jēdzienu apolitiskā izklaides un stila sfērā, taču dekādes beigās tā bija sociālā telpa un „izglītojoša” darbība, projekts „let iekšā publiskajā telpā. Ja skatītājs ir aizgājis prom no galerijas un sēž pie televizora, mēs viņam ejam līdzī un runājam par tām tēmām, kuras



Katrina Neiburga, Pēteris Ķīmelis, Kaspars Vanags. Projekts *Tējas sēne*. 2000–2001.

Katrina Neiburga, Pēteris Ķīmelis, Kaspars Vanags. Project *T-Shroom*. 2000–2001.

and lifestyle remain central topics for *Open* but their later projects see this as an “alternative world view to the utilitarian postulates of the consumer society”, as an individual decision “not to take part” in the chain of capital flows, labour relations or time management. For the project this focus opens up a new field of anthropological research because the “outsiders” group consists of not only voluntary boycotters but also those inhabitants and groups of inhabitants who have not managed to fit in with the rhythm of the market, which gives the projects their social character. If in the mid-90s *Open* attempted to dilute the notion of art in the apolitical entertainment and style sphere, at the end of the 90s it is a social space and “educational” project. “To go into the public space. If the viewer has left the gallery and is sitting in front of the television, we go with him and talk about the themes he doesn’t see because he’s turned to

the television.”⁶² The characteristically eclectic, theoretical platform of *Open* activism at this time was based in the socio-critical tradition of the Frankfurt school, poststructuralism, the culture critical writings of Jean Baudrillard, Hakim Bey, Susan Sontag, Slavoj Žižek, Noam Chomsky, Guy Debord and the research of Saskia Sassen into the socio-economic effects of globalisation. Active intervention projects are important art references from Barbara Kruger’s and Jenny Holzer’s works in the city space to the actions of Situationists International, RTMark and Adbusters.

The *Open* projects allow us to observe how the intervention strategies of the late 90s coincide with changes in the perception of the public space. An alternative is no longer

62. Kaspars Vanags in an interview with Margarita Zieda, “Open televīzijas sabiedrībai”. Newspaper *NRA* supplement *Tālrāde. Tāldzīrde*, 2000, 4-11 Feb.

viņš neredz tāpēc, ka ir pievērsies televizoram.⁶² „Open” aktivismam raksturīgi eklektiskā, teorētiskā platforma šajā laikā balstās Frankfurtes skolas sociālkritiskajā tradīcijā, poststrukturālismā, Žana Bodrijāra, Hakima Beja, Sūzenas Sontāgas, Slavojā Žižeka, Noama Čomskā, Gija Debora kultūrkritiskajos tekstos un Naomi Kleinas un Saskijas Sasenas globalizācijas sociālekonomisko seku pētījumos. Kā atsaucis mākslā svarīgi ir aktīvi intervences projekti, sākot no Barbaras Krūgeres un Dženijas Holceres pilsētvides darbiem līdz *Situationists International*, *RTMark* un *Adbusters* apvienību akcijām.

„Open” projektos var vērot, kā intervences stratēģijas 90. gadu beigās sakrīt ar izmaiņām sabiedriskās telpas uztverē. Alternatīva vairs netiek meklēta “citā” skaņā un vizuālajā ambiencē, bet gan nostādīta kā griezīgs kontrasts pret nobriedušās patērētājsabiedrības

62. Kaspars Vanags intervijā Margaritai Ziedai. *Open* televīzijas sabiedrībai. NRA. Tālrāde. Tāldzirde. 2000, 4.-11. feb.

meinstrīma tendencēm kā intervence. Sākotnēji, piemēram, projektā “Slaidlugas”, sabiedriskā telpa joprojām tika asociēta ar virtuālo – televīzijas raidlaika telpu, taču projektus “Tējas sēne” un “Subversija pilsētvidē” jau var skatīt kā mēģinājumu situacionistu garā atgūt pilsētas vidi un atrast skatītāju fiziskajā telpā. Tā ir tendence, kas salīdzināma ar mākslas centru RIXC un „K@2” lokālajām iniciatīvām.

Visos „Open” projektos arvien ir nozīmīga reklāmas, informatīvo mediju – TV klipū, publikāciju, interviju loma, kas ir likumsakarīgi, jo „Open” kritikas virzība pamatā ir patēriņu un dzīves standartizāciju atmaskojoša un izglītojoša. Individuālā piemēra un masu aizsprieduma kontrastēšanā „Open” atgādina Gabrāna un Fišera projektus. „Open” pārvērš reklāmas telpu par sava vēstījuma platformu, imitējot un apropriējot ne vien reklāmas kampaņu, bet arī uzņēmējdarbības – veikala vai biroja formas.



Subversija pilsētvidē. 2001.
Subversion in City Space. 2001.

searched for in a “different” sound and visual ambience but is positioned as a sharp contrast with mature consumer society mainstream tendencies, as an intervention. Whereas at the beginning, the *Slideplays* project for example, the societal space is associated with the virtual, television broadcasting time space, the subsequent *T-shroom* and *Subversion in the City Space* projects can already be seen as an attempt in the spirit of the Situationists to regain the city environment and find the viewer in the physical space. This tendency can be compared to the local initiatives of the RIXC and K@2 art centres.

Advertising, informative media, TV clips, publications and interviews continued to play an important role in all the *Open* projects. This was to be expected as the direction of *Open* criticism of the standardisation of consumption and life is basically unmasking and educational in character.

In its juxtaposition of the individual example and mass preconceptions, *Open* is reminiscent of the projects by Gabrāns and Fišers. *Open* transforms the advertising space into a platform for its message by imitating and appropriating not only the forms of advertising campaigns but also those of business – the shop or office. Projects are realised collectively with curator Kaspars Vanags collaborating with artists. The first project to exploit the TV advertising format was *Slideplays* in February 2000. In their attempt to reach television viewers, artists created eight⁶³ stories-commentaries on the alienation of media and advertising visuality and themes from the real picture on the Latvian societal and geographical periphery. Working with Katrīna Neiburga and Pēteris Ķimelis, the end

63. Authors – Beatrise Gore, Kirils Kirasirovs, Miķelis Fišers, Monika Pormale, F5, Gatis Rozenfelds and *Fakts*, Mārtiņš Grauds.

Projekti top kolektīvi, kuratoram Kasparam Vanagam sadarbojoties ar māksliniekiem. Pirmais 2000. gada februārī TV reklāmas formātā tapa projekts "Slaidlugas", kurā, mēģinot sasniegt cilvēkus TV ekrāna priekšā, mākslinieki veido astoņus⁶³ sižetus – komentārus mediju un reklāmas vizualitātes un tēmu atsvešinātībai no realitātes ainas Latvijas sociālajās un ģeogrāfiskajās perifērijās. Gada beigās sadarbībā ar Katrīnu Neiburgu un Pēteri Ķimeli veikala un reklāmas kampaņas formā notika *anti-bodes* projekts "Tējas sēne", kurā padomju laiku relikts – tējas sēne – kļūst par dalīšanās kultūras, pretpatēriņa, antikokakolizācijas vēstījuma simbolu. 2001. gada septembrī tam sekoja plašā „Subversijas pilsētvidē” kampaņa, kurā reklāmas laukumu vietā Rīgā tika izvietoti ārvalstu un Latvijas mākslinieku pret korporācijām, to vērtībām un

motīviem vērsti plakāti, kurus papildināja lekciju un filmu programma.⁶⁴

„Open” projektu īslaicīgais raksturs uztur tos radošu māksliniecisku projektu statusā, neļaujot pilnībā ierotēt sociālā projekta vai aktīvisma jomā. Ir vairāki iemesli, kādēļ „Open” un tā projekti pastāvīgi nenoenkurojas vietējā vidē. Lai arī tapuši sadarbībā un šķietami atvērti, šie projekti, piemēram, „Subversija pilsētvidē”, konceptuāli ir visai strikti un paliek slēgti vietējo *grass-roots* aktīvistu iniciatīvām, pamatā prezentējot Rietumos tapušus argumentus. Līdz ar to pretpatēriņa diskusija, lai arī aktuāla, bija mazāk skaidri nolasāma vietējā kontekstā un globālās problemātikas vilnī pazuda vietējās sociālpolitiskās tēmas. Projektam ir piemērojama aktīvismam adresētā kritika: „Kritiskā māksla, kas rosina jūs aiz ikdienas objektiem un rīcības saskatīt Kapitāla zīmes, riskē iemūžināt

63. Autori: Beatrise Gore, Kirīls Kirasirovs, Miķelis Fišers, Monika Pormale, Pāvela Vladimirska, F5, Gatis Rozenfelds un „Fakts”, Mārtiņš Grauds.

64. Vairāk par šiem projektiem skatīt: <http://open.x-i.net>



Antireklāmas plakāts *Open* projektā *Subversija pilsētvidē*. 2001.
Anti-advertisement poster for the *Open* project *Subversion in City Space*. 2001.

of the year sees the anti-shop *T-shroom* project in the form of a shop and advertising campaign. This project centred on a Soviet relic, the teashroom (a fungus used to make a type of tea), which became a symbol of the culture of sharing and an anti-consumerism and anti-cocacolafication message. This was followed in September 2001 by the widespread *Subversion in the City Space* campaign that included posters by foreign and Latvian artists against corporations, their values and motives in advertising places around Riga. These were supplemented by a programme of lectures and films.⁶⁴

The short-term nature of *Open* projects preserves their status as creative, artistic projects and prevents them from being completely rotated into the field of social projects or activism.

There are various reasons for *Open* and its projects not becoming permanently anchored to the local environment. Although they may have come about through collaboration and were apparently open, conceptually, projects such as *Subversion in the City Space* were quite restricted and remained the domain of the initiatives of grass-roots activists but basically presenting arguments that stemmed from the West. This meant that the anti-consumerism discussion, albeit topical, was less clearly understood in the local context and local socio-political themes became lost in the wave of global issues. Criticism of activism may also be applied to this project: “Critical art that encourages you to see the signs of Capital behind everyday objects and actions runs the risk of immortalising itself in a world where transformation in signs doubles the excess of interpretative signs, that destroys

64. For more information on these projects see: <http://open.x-i.net>

sevi pasaulē, kurā lietu transformācija zīmēs divkāršo interpretatīvo zīmju pārmērību, kas pazudina pretošanos kopumā.⁶⁵ Projekts "Tējas sēne" izauga no dziļāka lokāla pētījuma un viegli nostalgiska atskata un, šķiet, vistiešāk sasniedza cilvēkus – gan ar kritiskiem zemitētiem, gan ar praktiskiem padomiem, kā, piemēram, "Tējas sēne ir labs laistījums jauniem, nesēn pārstādītiem rododendru stādiem"⁶⁶ Kā uzskata filozofs Žaks Ransjē, "jebkura prece vai noderīgs objekts, novecojot un kļūstot patēriņam nederīga, var kļūt noderīgs mākslā vairākos nošķirtos vai saistītos veidos: kā neieinteresētas baudas objekts,

ar stāstījumu kodēts veidols vai kā liecība divainībai, kas nepakļaujas asimilācijai"⁶⁷

Laikā, kad E-LAB un „Open” būtiska ir starptautiskās informācijas telpas, teoriju iespaidi, feminisma projekti Latvijā veido pretēju piemēru. Orientēti uz sabiedrisko rezonansi, vērsties pie abu dzimumu auditorijas Latvijā, tie norobežojas no Rietumu feminisma tradīcijas, tās ieviestās terminoloģijas un laikmetīgajām studijām. Šī kultūrkritiskā tendence Latvijā ir lokalizēta un balstās uz individuālo mākslinieču pieredzi sabiedrībā un ar māksliniekiem, māksliniecēm saistīto kritiķu skaidrojumiem. Līdz ar teorētiskās bāzes

65. Rancière Jacques. Problems and transformations in Critical Art // Participation. Ed. Claire Bishop. London. Cambridge MA, p. 83.

66. Projekta "Tējas Sēne" avīze, Rīga, 2000, 1. dec.

67. Rancière Jacques. Problems and transformations in Critical Art. // Participation. Ed. Claire Bishop. London. Cambridge MA, p. 86.



LN Sieviešu līga. No cikla Sirdis (opera Traviata). 1997.

LN Women's League. From series Hearts (opera Traviata). 1997.

resistance in general.⁶⁵ The *T-shroom* project grew out of deeper local research and lightly nostalgic retrospection and, it would seem, it reached people in the most direct way both with its critical subtexts and its practical advice as for example, "The teashroom is a good nutrient for recently replanted rhododendron bushes."⁶⁶ As philosopher Jacques Rancière puts it, "any commodity or useful object, as it becomes old and unsuitable for consumption, may become useful in art in various detached or connected ways: as a non-interested object of enjoyment, a form encoded with a narrative or as evidence of a strangeness that does not submit to assimilation."⁶⁷

At the time when the international information space and theoretical impressions were important for E-LAB and *Open*, feminist projects in Latvia are an example of the opposite. Oriented towards public reaction and directed towards an audience of both genders in Latvia, they distanced themselves from the Western feminist tradition, the terminology it introduced and its contemporary studies. This culture critical tendency in Latvia was localised and based on the experience of individual female artists in society and with the explanations of critics linked to male and female artists. With the lack of a theoretical base, "non-integrative" feminism also became marginalized in international art circles and discussions. The activities of the LN Women's League (1997–2000) and the LCCA exhibition and performances project *Sixth Element* (2002) may be regarded as examples of feministic projects.

65. Jacques Rancière, "Problems and transformations in Critical Art" in: *Participation*. ed. Claire Bishop. London. Cambridge MA, p. 83.

66. *T-shroom* project newspaper. Rīga, 2000, 01.12.

67. Jacques Rancière. *Problems and transformations in Critical Art*. p. 86.

trūkumu "neintegratīvais" feminisms marginalizējas arī starptautiskajā mākslas apritē un diskusijās. Feministisku projektu piemēri ir apvienības "LN sieviešu līga" aktivitātes (1997–2000) un LLMC izstāde un performanču projekts "Sestais elements" (2002).

Deviņdesmitajos gados Latvijā spilgtākā parādība, kas atkārtoti pievērsās sievietes paštēla un sociālās lomas pētījumam, bija mākslinieču kopprojekts "**LN sieviešu līga**". Tā teorētisko pamatojumu tekstos formulēja līgas kuratore Inga Šteimane, sākotnēji tajā piedalījās leva Iltnera, Frančeska Kirke, Kristīne Keire, Silja Pogule, vēlāk kopā ar kuratori līgu veidoja Ingrīda Zābere, Ilze Breidaka, Izolde Cēsniņa, Silja Pogule. Projekts mākslinieču skatījumā visai ambiciozi sevi pieteica kā antitēze "infantīlajai feminisma tradīcijai"⁶⁸, kas, līgas vārdiem, "piedāvājot esenciāli cinisku realitātes skatījumu, iespaido sievietes ārējo izskatu, bet arī viņas garīgo līdzsvaru"⁶⁹. Teorētisko atsauču trūkumu līga kompensēja, feminismam pretstatot "sieviešu infantilisma tradīcijas" studijas. Tādējādi paradoksālā kārtā grupa pati sevi nostādīja esenciālā feminisma pozīcijā, kas, nepārziņot daudzpusīgā un attīstības procesā esošā Rietumu feminisma atziņas un balstoties uz empīriskām "dzimuma" piederības un lokālās specifikas zināšanām, mēģina teorētizēt savu praksi. Eventuāli šāda teorētiski sašaurināta

68. Šteimane Inga. An Alternative to Cynicism // *Mare Articum*. 1998, Nr. 1, 79. lpp.
69. Turpat.

In the nineties the most outstanding phenomenon to have repeatedly explored the self-image and societal role of women was the female artists' group project **LN Women's League**. Its theoretical basis was formulated in texts written by the league's curator Inga Šteimane. Initial participants were leva Iltnera, Frančeska Kirke, Kristīne Keire, Silja Pogule. Later, together with the curator, the league consisted of Ingrīda Zābere, Ilze Breidaka, Izolde Cēsniņa and Silja Pogule. The project was quite ambitiously presented as the antithesis, in the eyes of the artists, of the "infantile tradition of feminism"⁶⁸ that, according to the league, "by offering an essentially cynical view of reality, influences not only the outer appearance of women but also their spiritual equilibrium"⁶⁹. The league compensates for the lack of theoretical references by contrasting feminism with studies of the "traditions of female infantilism". Thus, paradoxically, the group took an essentially feminist position and, without knowing the positions of many-sided and still developing Western feminism and basing itself on empirical "gender" belonging and knowledge of the local specifics, tried to theorise its practice. Eventually this theoretically restricted orientation, albeit acceptable for art actions, discredited the importance of feminist theory in a society that was already handicapped in its perception of the values and analysis of feminism. The group's position changed somewhat in 1999. It realised it was part of a movement when the project *Conversations' Results* that examined the social role of women concluded: "...

68. Inga Šteimane, „An Alternative to Cynicism”. *Mare Articum*. 1998, Nr. 1, p. 79.
69. Ibid.

orientācija, lai arī mākslas akcijām pieņemama, diskreditē feminisma teorijas nozīmi sabiedrībā, kurā jau sākotnēji ir apgrūtināta feminisma vērtību un analīzes uztvere. Grupas nostāja nedaudz mainījās, tā sevi apzinājās kā virziena daļu 1999. gadā, kad pēc sieviešu sociālās lomas pētījuma projektā "Sarunu rezultāti" tika rakstīts: "...vairumā gadījumu feministiskas izpausmes tiek pielīdzinātas dabas katastrofai tāpat kā homoseksualisms. Un iemesls tam ir jau minētā divainā sociālā imunitāte – it kā lielākā daļa sabiedrības sevi apzinātos tikai kā Dieva radības, nevis kā sociālās sistēmas dalībniekus."⁷⁰

Grupās darbības veids ir inscenēta situācija, kurā piecas projekta dalībnieces tēlo gandrīz unificētu sievietes koptēlu konfrontācijā ar vienu vīrieti. Projektos "Džons, Hulio, Juris un Villijs" un "Sirdis" inscenējums īstenojas kā fotogrāfija, projektā "Komplekti sievietēm" to papildina performance, līdz projektā "Sarunu rezultāti" tas tiek realizēts kā ilgstošas performances un "dzīves vides" projekts auditorijai atvērtā telpā.

"Sarunu rezultāti" ir grupas ilgstošākais publiskais, uz sabiedrisko diskusiju orientētais projekts, kas guva plašu atspoguļojumu medijos. Nedēļu ilgajā norisē piecas tā dalībnieces izvirzīja uzdevumu "dzīvot Biržas zālē, vakariņot ar pieciem ievērojamiem vīriešiem, diskutēt par tēmu, kāpēc sievietes runā par vīriešu šovinismu, iebilst

70. Šteimane Inga. Sarunu rezultāti // *Studija*. 1999, Nr. 7, 72. lpp.

in most cases feministic expressions are compared to natural disasters just like homosexuality. And the reason for this is the aforementioned strange social immunity – it is as if the greater part of society considers itself only as God's creatures and not as participants in a social system."⁷⁰

The group's working method is the staged situation where the five members of the project depict an almost unified common image of a woman in confrontation with one man. The staging of the *John, Julio, Juris and Willie and Hearts* projects is in the form of a photograph. The *Sets for Women* project is supplemented by a performance but for *Conversations' Results*, the staging is realised as long-lasting performances and a living environment in a space open to the public. *Conversations' Results* was the group's longest lasting public project oriented towards a public discussion that was widely reported in the media. During the week-long event, the five project members set themselves various tasks: to live in the hall of the Stock Exchange, to have dinner with five prominent males, to discuss on the subject of why women talk about male chauvinism, to object to the aggressive and sexist tradition of feminism, to continue to explore the tradition of infantilism in women's behaviour."⁷¹ Although it drew attention to feminist themes and was realised in an innovative, extended "living space" form, the project reflected the empiricism of the league's position and its ambivalence: in their examination of the role of women under the conditions of Latvia's "male democracy",

70. Inga Šteimane, „Sarunu rezultāti”. *Studija*. 1999, no. 7, p. 72.

71. Ibid.

pret agresīvo un seksistisko feminisma tradīciju, turpināt pētīt infantilisma tradīciju sievietes uzvedībā⁷¹. Lai arī projekts piesaistīja uzmanību feministiskām tēmām un tika īstenots novatoriskā ilgstošā “dzīvestelpas” formā, atspoguļoja līgas nostājas empīriscismu un tā ambivalenci: pētot sievietes lomu Latvijas “vīriešu demokrātijas” apstākļos, pētījuma centrā projekta dalībnieces nostādīja vīriešus – fokusējoties uz sarunām un atspoguļojot uzaicināto prominentu un ielās aptaujāto vīriešu viedokli. Ārpus projekta, neskaitot mākslinieču pašu darbību, palika sevišķā sabiedrības puse un tās specifiskās, arī subjektīvās problēmas. Lai arī “Sarunu rezultāti” skāra feminisma problemātiku, dekoratīvā feminisma izspēle apvērsa paša virziena prioritātes – sievietes “balss” klātesamību un līdztiesību diskusijā. Akcija notika reālajā vidē un medijos, tās rezultāti netika apkopoti un publicēti, kas, iespējams, norāda uz līgas ierobežoto diskursivitāti, tās akciju tematiskā “inscenējuma” raksturu.

Deviņdesmito gadu beigās Latvijā darbojās virkne radošo apvienību, kas ir aktīvas vairākos mākslas žanros plašā kultūras kontekstā, piemēram, mūzikā un vizuālajā mākslā “99% Svaigs” vai „F5”, kas sāka savu darbību kā mākslinieku un VJ apvienība, organizējot arī pasākumus “Pop-puve” vai “Hip.Hop.lv” (sadarbībā ar E-LAB).

Dekādes beigās veidojās pastāvīgas apvienības, kas turpmāk ietekmē Latvijas kultūrvidi. 1999. gadā dibinātā

71. Turpat.

the project members placed men at the centre of the research by focussing on and reflecting the opinion of the prominent men they had invited for talks and those they had interviewed in the street. Apart from the activities of the artists themselves, the female half of society and its specific, also subjective, problems remained outside the project discourse. Although *Conversations' Results* touched upon feminist issues, the decorative play of feminism overturned the priorities of the movement itself – the presence of a female “voice” and equality in the discussion. The action took place in the real environment and media, its results were not compiled and published, which, possibly, is an indication of the limited nature of the league’s discourse and the “staged” character of the action’s themes.

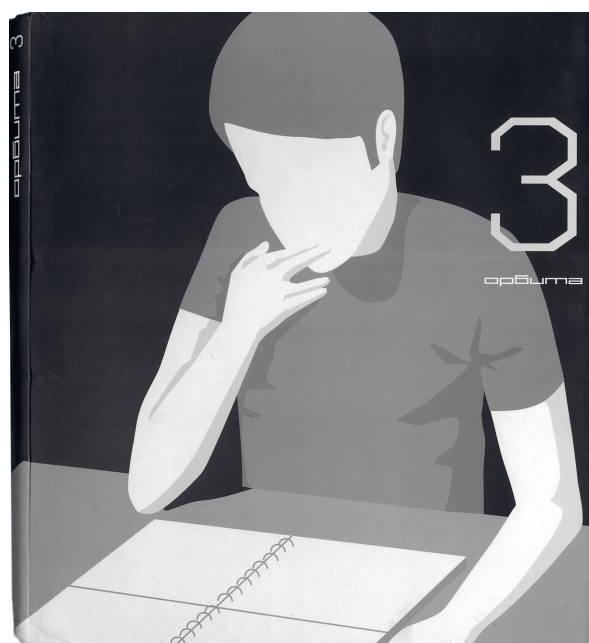
At the end of the nineties there were many creative groups in Latvia that were active in several genres in the broader context of culture. For example, in music and the visual arts, there were **99% Fresh** and **F5** that started out as a union of artists and VJs organising such events as *Pop-puve* or *Hip.Hop.lv* (in collaboration with E-LAB).

The end of the decade saw the formation of permanent associations that in the future would influence the Latvian cultural environment. **Orbita**⁷² was founded in 1999 as an association Russian speaking poets, photographers and designers. With their website (www.orbita.lv), journalistic activities, translations and collaboration with artists and writers of their own generation, *Orbita* created a platform

72. Core members of Orbita: Artūrs Punte, Vladimirs Leibgams, Sergejs Timofejevs, Žoržs Ualliks, Aleksandrs Zapojs

krievvalodīgo dzejnieku, fotogrāfu un dizaineru apvienība “**Orbita**”⁷² ar mājas lapu (www.orbita.lv), publicistisko darbību, tulkojumiem, sadarbību ar savas paaudzes māksliniekiem un literātiem veidoja platformu jaunajai literatūrai, dzejai un fotogrāfijai. Atšķirībā no mākslas apvienību prakses “Orbitas” dalībniekus neinteresē eksperimenti kolektīvas autorības jomā, apvienība veidojās kā individuālu autoru, vienaudžu forums, neformāla šīs kultūras aprites infrastruktūra. Grupas mājas lapā izvietoti ne vien literatūras un fotodarbi, bet arī kultūras apskati un recenzijas, ko atspoguļo arī kopš

72. “Orbitas” kodols: Artūrs Punte, Vladimirs Leibgams, Sergejs Timofejevs, Žoržs Ualliks, Aleksandrs Zapojs.



Apvienības *Orbita* almanahs Nr. 3. 2001.
Orbita group almanach, 3rd issue. 2001.

for new literature, poetry and photography. Unlike the artists’ associations, *Orbita* members were not interested in collective authorship experiments; the group took shape as an informal infrastructure of individual authors, a forum of peers in this culture scene. The group’s website hosts not only photographic and literary works but also cultural reviews that since 2000 also appear in editions of *Orbita* anthologies. *Orbita* activities opened up new themes for the future of Latvian national culture in the 90s, the presence and significance for Latvia of Russian speaking culture and its heritage as well the possibility of joint creative practice. By not taking an oppositionist position, the group created

2000. gada izdotie "Orbītas" antoloģijas numuri. Ar savu darbību "Orbīta" paver latviešu 90. gadu nacionālajai kultūras perspektīvai jaunu tēmu, krievvalodīgās kultūras un tās mantojuma klātesamību un nozīmi Latvijā un kopējas radošas prakses iespējamību. Nenostājoties opozīcijā, grupa ar savu darbību radīja savlaicīgu alternatīvu nacionālās valsts sašaurinātajām kultūrpolitikas un integrācijas tendencēm. Variējot savas aktivitātes no multimedijāliem dzejas lasījumiem–performancēm līdz video un dzejas festivāliem "Word in Motion" un publikācijām (piemēram, tulkojumu sērija "Kapsula"), dzejas antoloģijām, apvienība atšķirībā no institūcijām piedāvāja saturiski piesātinātu un mobilu marginalizēto kultūrtēmu attīstību. Arī „Orbītas” darbībā būtiska ir gan starptautiskā, gan lokālā rezonanse, krievu radošās kopienas saikne ar Krievijas kultūras vidi.

Līdzīgu stratēģisku ieguldījumu Latvijas kultūrainā sniedz 2000. gadā filmu grupas "Lokomotive" iesāktā iniciatīva Liepājas Karostā – kultūras centrs „K@2”. Veidots vietējai kopienai kā radošs un sociāls projekts, centrs ir attīstījies par vienu no nozīmīgākajiem neatkarīgajiem starpdisciplinārās kultūras centriem Baltijā, kas līdzās iedzīvotāju lietotajām valodas mācību, mediju, bērnu istabas telpām piedāvā galerijas, rezidences, kinozāles, darbnīcas telpas māksliniekiem, kuri vēlas strādāt saskarē ar Karostas iedzīvotājiem. „K@2” iecere radās, filmu apvienībai "Lokomotive" vācot materiālus filmai "Borderland. Pēdas uz robežām", apceļojot Latvijas robežu un fiksējot pierobežu kā jaunu Rietumu un Austrumu politiskā, sociālā un etniskā dalījuma šķirtni. Iepazīstot pēc padomju armijas iziešanas puspamesto, no Liepājas vēsturiski, ģeogrāfiski un etniski nošķirto Karostas kopienas, Karls Bjoršmarks un



Kristīne Briede un Karostas kolektīvās kameras. *Eurowatching*, 2003–2005.
Kristīne Briede and Karosta Collective Cameras. *Eurowatching*, 2003–2005.

a timely alternative to the limited state culture policies and integration tendencies. Their activities varied from multimedia poetry readings-performances to the *Word in Motion* video and poetry festivals, publications (e.g. the *Kapsula* series of translations), poetry anthologies and unlike the institutions, the group promotes mobile development of marginalized cultural themes that is rich in content. Also important for *Orbīta* is both international and local resonance as well as the links between the creative Russian community in Latvia and the culture scene in Russia.

A similar strategic contribution to Latvia's cultural landscape has been made by the culture centre **K@2**, a 2000 initiative of the *Locomotive* film group and based in Liepāja's Karosta district. Set up for the local community as a creative and social project, the centre has developed into one of the most important independent interdisciplinary culture centre in

the Baltic region. Along with accommodation for teaching the locally used languages, media and children's room, the centre also provides galleries, residencies, cinema screens, studios for artists who wish to work in contact with the local Karosta residents. The idea for K@2 came about when *Locomotive* was collecting material for their film *Borderland*. The filmmakers travelled along Latvia's frontier recording the border zone as the new political, social and ethnic dividing line between the West and the East. Having discovered Karosta, a half-abandoned community after the departure of the Soviet army, historically, geographically and ethnically detached from Liepāja, Carl Björsmark and Kristīne Briede decided to continue the "social documentary" communal culture centre project in the former closed garrison township. K@2 gradually developed into not only a creative but also an infrastructure-cultural base, a direction that may

Kristīne Briede nolēma turpināt "sociālo dokumentālo" komunālo kultūras centra projektu bijušajā slēgtajā militārajā pilsētiņā. Pakāpeniski „K@2” veidojās ne vien par radošo, bet arī infrastruktūras – kultūras centra bāzi, tā bija virzība, kas salīdzināma, piemēram, ar mediju centra RIXC izveidi Rīgā, un iezīmē tendenci ne vien ierosināt radošus projektus, bet arī veidot tiem jaunu kultūras infrastruktūru.

Laikā no 2000. gada „K@2” un Karostas vidē tapusi virkne mākslinieku, viesmākslinieku un iedzīvotāju radošo projektu, sākot ar filmām *“Borderland”*, *“Where did they disappear?”*, radošām lomogrāfijas un *camera obscura* fotodarbnīcām līdz starptautiskiem festivāliem un konferencēm. Darbojoties kā autonoma, pašorganizēta un neatkarīga kultūras teritorija, „K@2” spēj saglabāt ironisku un vērtējošu, kritisku nostāju pret sociālajiem un kultūras procesiem un kultūrpolitikas tendencēm gan reģionālā, gan Eiropas mērogā, paužot to savos projektos, piemēram, centra avīzes “K.Kultūra” publikācijās vai skatot korupcijas un leiputrijas tēmas pirmajās galerijas “K.Māksla” izstādēs. Viens no šādiem projektiem ir *“Euowatching”* (no 2003. gada), kurā Karostas iedzīvotāji vēro Karostas apmeklētājus – mediju, komisiju, oficiālo organizāciju pārstāvjus, tūristus un žurnālistus, kas ieradušies apskatīt un vērtēt Karostu un „K@2” kā sociālu un kultūras fenomenu “paplašinātajā” Eiropā. Par vērošanas līdzekļiem kalpo binokļi, foto un video kameras un projekta laikā tapusi īsfilmu–videosīzetu sērija. Mediju mobilās taktikas

be compared to the development of the RIXC media centre in Riga. This marked a tendency not only for the promotion of creative projects but also for creating a new cultural infrastructure for them.

From 2000 K@2 and the Karosta community have produced a whole series of creative projects by local and visiting artists, video artists and residents ranging from the films *Borderland* and *Where did they disappear?*, lomographic and *camera obscura* photo studios to international festivals and conferences. Functioning as an autonomous, self-organised and independent culture territory, K@2 has managed to retain an ironic and evaluative, critical approach to social and cultural processes and culture policy tendencies at both the regional and European levels. Their position is expressed through their projects for example, the centre’s newspaper *K.Kultūra* or examining the themes of corruption or *Milk and Honey Land* in the first exhibitions at the K.Māksla gallery.

One of these projects was *Euowatching* (from 2003) in which Karosta residents observe Karosta visitors – representatives from the media, commissions and official organisations, tourists and journalists who have come to take a look at and evaluate Karosta and K@2 as social and cultural phenomenon in an enlarged Europe. Instruments for observation include “binoculars, photo and video cameras” and the project produced a series of short films – video stories. The exchange of mobile media tactics and the local environment is at the heart of K@2 activities as mentioned by the Karosta people in a description of one of their plans: “We intend to develop a powerful regional and international cultural centre, *Campus*

un vietējās vides apmaiņa ir „K@2” darbības pamatā. Kādā savu plānu aprakstā karostieši atzīst: “Mēs domājam atbilstīgu reģionālo un starptautisko kultūras centru – Campus Karosta – ar harmonisku līdzsvaru starp *Hardware* (fiziskām telpām un struktūrām) un *Software* (kultūras pasākumiem, performancēm, darbnīcām, izstādēm, cilvēku spējām un idejām utt.)”⁷³

RIXC izveide, „K@2” un „Orbītas” darbība iezīmē jaunas desmitgades robežu, šīs grupas un to stratēģijas raksturo kultūrainas izmaiņas. Apvienību darbībā izšķiroša ir mākslinieku pašiniciatīva un demokrātiska, atvērta kultūras izpratne. Visi projekti radušies no darbības mediju telpā un īslaicīgiem starpdisciplināriem pasākumiem: RIXC – no elektronisko mediju vides, „K@2” – no dokumentālā kino jomas un amatierkino festivāliem, „Orbīta” – kā starpdisciplināra tekstuāla grupa un interneta portāls. To uzmanības lokā ir valsts kultūras vīzijā vājās vai marginalizētās tēmas: eksperimentālo mediju kultūra, Latvijas (vēsturiskais) multikulturālisms, sociālās rīcības nepieciešamība. Līdz 2000. gadam aktīvās radošās apvienības funkcionēja visai neformāli, un to darbība tika interpretēta situacionistu vai TAZ (Temporālās autonomās zonas)⁷⁴ – īslaicīgas autonomijas

73. <http://rixc.lv/reader>

74. Hakim Beya apzīmējums taktiskai īslaicīgai sociopolitiskās autonomijas teritorijai, kas definēta viņa esejā “T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism”.

Karosta, striking a harmonious balance between hardware (physical accommodation and structures) and software (cultural events, performances, workshops, exhibitions, people’s abilities and ideas etc.)⁷³

The formation of RIXC and the activities of K@2 and *Orbita* mark the boundary of the new decade and these groups and their strategies characterise the changes in the cultural landscape. Artists’ self-initiative and democratically open understanding of culture are decisive factors in the activities of the groups. All the projects grew out of working in the media space and short-term interdisciplinary events: RIXC came from the electronic media scene, K@2 from the field of documentary film and amateur film festivals and *Orbita* started life as an interdisciplinary textual group and internet portal. Their field of intention are the weak or marginal themes in the state’s vision of culture: experimental media culture, Latvia’s (historical) multiculturalism, the need for social action. If until 2000 the active creative societies functioned quite informally and their activities were seen as situationist or TAZ (Temporal Autonomous Zone)⁷⁴ in the spirit of short-term autonomy, then after 2000 they develop permanent institutional structures, internal hierarchies (for example, the idea of co-authorship become less topical) as well as publishing activities. The transformation of these groups into micro-institutions coincides with their desire to

73. <http://rixc.lv/reader>

74. Hakim Bey’s term for a tactically short-term socio-politically autonomous territory as defined in his essay “T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism”.

garā, taču pēc 2000. gada tās attīstīja pastāvīgas institucionālās struktūras, iekšējās hierarhijas (piemēram, mazāk aktuāla ir kopīgās autorības ideja), kā arī izdevējdarbību. Apvienību pārtapšana mikroinstitūcijās sakrīt ar to vēlmi uzturēt pastāvīgas telpas un/vai aktivitātes vietējā vidē. Otrs faktors ir valsts kultūras finansējuma sistēmas izveide un starptautisko fondu prasības, kas nodrošina atbalstu organizācijām, kā arī nepieciešamība pārstāvēt novatoriskās kultūras lauku kultūrpolitiskajās un sabiedriskajās diskusijās. Pašlaik eksperimentālās kultūras nišu gandrīz pilnībā aizpilda mākslinieku organizācijas, kurām nav pastāvīga valsts atbalsta. Individuālie mākslinieku projekti bieži vien tiek īstenoti šo organizāciju paspārnē.

Atskatoties uz dekādes gaitu, var atzīmēt tās sākumā notiekošo pilsētas sabiedriskās telpas zudumu un tam sekojošo mākslinieku apzinātu darbību mediju vidē – vai nu provocējot viedokli masu medijos, vai darbojoties jauno mediju telpā, kas bieži vien nozīmē jaunas sabiedriskas un sociālas komunikāciju telpas un informācijas plūsmu atklāšanu. Desmitgades nogalē var vērot, kā ar intervences un pašorganizācijas palīdzību mākslinieki mēģina apgūt un saglabāt fizisko, sabiedrisko un pilsoniskās diskusijas telpu, pārnēsot tajā virtuālās telpas ambiances, egalitārisma un demokrātiskas informācijas un radošās aprites idejas. Mūsdienu Latvijas realitātē tas bieži nozīmē viņu nostāšanos pret

korporāciju un vietējo peļņas uzņēmumu interesēm. Līdzīgi kā 80. gadu beigās būtiska ir kolektīva prakse un starpdisciplināritāte, taču 21. gadsimta sākumā radošo apvienību darbību pavada to institucionalizācijas process.

maintain permanent premises and/or activities in the local environment. A second factor was the establishment of a system of state funding for culture and the requirements of international foundations that provide support for these organisations as well as the need to represent the field of innovative culture in culture political and public discussions. Today, the experimental culture niche is almost completely filled by artists' organisations that do not enjoy permanent state support. Individual artists' projects are often realised under the wings of these organisations.

Looking back at the course of events in this decade, we can note the loss of the city's social space at the beginning and artists' subsequent deliberate activities in the media environment either through the provocation of opinions in the mass media or working in the new media space that often meant discovering new social and social communication platforms and information flows. At the end of the decade we can observe how, with the help of intervention and self-organisation, artists tried to become proficient in and preserve the physical, social and civil space of discussion by bringing to it the virtual space ideas of ambience, egalitarianism, democratic information and the creative scene. In the reality of today's Latvia this often meant their taking a stand against the interests of corporations and local profit-making enterprises. Similar to the end of the 1980s, collective practice and interdisciplinarity is very important nevertheless, at the beginning of the 21st century, the activities of the creative associations are accompanied by the process of their institutionalisation.