

RIETUMU LAIKMETĪGĀS
MĀKSLAS DARBU
STILISTISKĀS PARALĒLES,
IESPAIDI UN CITĀTI
LATVIJAS MĀKSLĀ
90. GADOS



THE STYLISTIC PARALLELS,
IMPRESSIONS AND
QUOTATIONS OF WESTERN
CONTEMPORARY ART IN
LATVIAN ART IN THE 1990s

Nošķirot virsrakstā pieteikto aspektu specifiku, stilistiskās paralēles jāuzskata par plašāku apakštēmu, kas var būt un var nebūt saistīta ar tiešu un apzinātu ietekmēšanos. Oriģinalitātes jēdzienu var mēģināt aizstāvēt ar domu, ka idejas lidinās gaisā un dažādās pasaules malās var notikt identiska pašattīstība. Tomēr komunikācijas tiklu nebijuša izvēsuma laikmetā šī versija kļūst apšaubāma un allaž pārbaudāma. Iespaidi saistās ar mākslinieka tīšu un apzinātu sekošanu kādiem citzemju paraugiem. Savukārt citāti iezīmē jau atšķirīgu aspektu, hrestomātiski saistīti ar postmodernisma jēdzienu – cita mākslinieka darba, tā fragmentu vai elementu iekļaušanu jaunā kontekstā, proti, savā darbā, kura saturiskais vai emocionālais vēstījums var būt arī pilnīgi citāds.

„Oriģinālo” un „aizgūto” elementu attiecības ir sena un visām provinces mākslas skolām svarīga tēma, kas ik pa laikam aktualizējusies Latvijas mākslas teorētiskās apjēgsmes laukā – no 20. gadu sākuma modernistu optimistiskajiem slēdzieniem par labas, laikmetīgas mākslas „dabīgo” nacionālo oriģinalitāti līdz 30. gadu karojošo nacionālistu pārmetumiem, ka latviešu mākslinieki vēl joprojām nez kādēļ ķēmojoties pakaļ sen novecojušai ārzemju revolucionāru modei. Slikti bija ne jau sekot paraugiem vispār, bet aizgūt jaunākās, „nevērtīgākās” un pagrimumšās tendences. Vērtību kūlenis no maksimālas, Eiropas klasiskajā mākslā bāzētas savdabības uz maksimālu sekošanu galvenokārt peredvizņiku reālisma paraugiem notika pēc Otrā pasaules kara. Padomju posma oficiālās aksiomas statusā nokļuva ideja par latviešu mākslas progresīvi reālistiskās daļas neapšaubāmu ietekmi no „dižās” krievu mākslas un dzīvinošajām saiknēm ar to. Taču mākslas pētnieku veikums 20. gadsimta otrās puses mantojuma izpētē nešaubīgi liecina par sākotnēji daļēju un fragmentāru, bet pakāpeniski arvien plašāku un intensīvāku modernisma pieredzes integrēšanu savā jaunradē, ko

Looking at the specifics of the aspects contained within the heading of this article, stylistic parallels should be classed as a wider sub-theme, which may or may not stem from direct and intentional influences. We may attempt to defend the concept of originality by saying that ideas tend to “float in the air” and identical self-evolution may take place in different corners of the world. However, in an era of a heretofore unseen expansion of communication networks this claim becomes somewhat questionable and always has to be verified. Impressions hint at an artist’s deliberate and conscious adherence to some precepts from abroad. And quotations, in turn, outline an altogether different aspect that is chrestomatically connected to the concept of post-modernism: placing another artist’s work, its fragment or elements into a new context – i.e. one’s own work, the content or emotional message of which may be radically different.

The relationship of “original” and “derived” elements is an age-old issue which concerns all provincial schools of art and has from time to time become relevant within the realm of the theoretical comprehension of Latvian art – from the early 1920s and the modernists’ optimistic conclusions regarding the “natural” national originality of good contemporary art, to accusations of aping the long-antiquated fashions of foreign revolutionaries, levelled at Latvian artists by militant nationalists in the 1930s. The perceived evil of this lay not in following examples as such, but in borrowing the newest, “least worthy” and decadent trends. Following World War II, the system of values somersaulted from striving for maximum originality, based on classical European art, to diligently following the leading examples of mostly Peredvizhnik realism. The concept of the progressive realist branch of Latvian art developing under an undeniable influence of the “great” Russian art and being sustained by its life force attained the status of an official axiom of the Soviet era. However, through careful evaluation of the heritage of the latter half of the 20th century, art historians have found irrefutable evidence of initially partial and fragmentary,

bieži attaisnoja ideoloģiski pareizi darbu nosaukumi. Senās modernisma laikmeta dilemmas – kā iespējams „panākt” citas, pieredzes bagātākas kultūras tautas un vienlaikus saglabāt individuālo un nacionālo savdabību – acīmredzami 20. gadsimta nogalē šķiet zaudējušas asumu. Tomēr salīdzinošās mākslas vēstures metode joprojām daļēji apdraud romantisma iesakņoto mākslinieka – ģēnija ideju, kuras kontekstā acīmredzamas līdzības ar citzemju parādībām ierasts kvalificēt kā radītspējas trūkumu.

Lai gan 90. gadi ir mākslas galīgās brīvlaišanas posms, kad jebkādi politiskie šķēršļi zūd un Latvijas kultūras atgriešanās Eiropā var kavēt vien ekonomiskas nevienlīdzības iemesli, virsrakstā pieteiktā tēma ir pārsteidzoši maz pētīta, lai gan tās aktualitāte saistībā ar 90. gadiem ir nenoliedzama: „Vienlaikus Latvijas mākslā arvien vairāk ienāca gan tieši, gan netieši Rietumu mākslas iespāidi, citāti un parafrāzes.”¹ Gandrīz vai vienīgais plašākais materiāls ir Helēnas Demakovas raksts „Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles”², kurā uzskaitītas vairākas saistošas un provocējošas līdzības starp Latvijas un pasaules mākslas piemēriem. Ir arī citas iestrādes, piemēram,

-
1. Astahovska I. Post sriptum – „robežpārkāpēji” pēc 80. gadiem // *Robežpārkāpēji*. 80. gadu māksla. Elektroniskais resurss. Sast. I. Astahovska. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005.
 2. Demakova H. Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles // *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Sast. S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, 164.–175. lpp.

yet constantly increasing and intensifying integration of the modernist experience into the creative output of Latvian artists, often disguised under ideologically appropriate titles. The old dilemmas of the modernist age – how to “catch up” with other, culturally more experienced nations while still preserving individual and national uniqueness – seem to have lost none of their relevance in the late 20th century. However, the methodology of comparative art history still seems to pose something of a threat to the artist/genius concept, cemented by Romanticism: in its context any obvious resemblance to foreign phenomena is usually classified as a lack of creativity.

Even though the 90s were the era of the absolute liberation of art, wherein all political barriers were disassembled and the return of Latvian culture to the European fold could only be hindered by economic inequality, the title subject of this article has seen surprisingly little research, despite the fact that its relevance in the context of the 1990s is indisputable: “At the same time, Latvian art saw an increasing number of impressions, quotations and paraphrasings – both direct and indirect – of Western art.”¹ Helēna Demakova’s article “The Stylistic Parallels of Western and Latvian Contemporary Art in the Latter Half of the 20th Century”² is very nearly the only extensive material on the subject, and outlines a number of intriguing and thought-

-
1. Ieva Astahovska, “Post sriptum – ‘Tresspassers After 80s’”. In: *Tresspassers. The Art of the 80s* [electronic resource in Latvian and English] Comp. by I. Astahovska. Rīga: LCCA, 2005.
 2. Helēna Demakova, “Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles”. In: *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Comp. by S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, pp. 164–175.

mākslas kritiķis un kurators Marks Allens Švēde ir detalizēti izvērtējis Kristapa Ģelža darbību no starptautisko paralēļu viedokļa, konstatējot sakarības ar minimālisma un konceptuālisma tendencēm, proti, Roberta Morisa un Tonija Smita darbiem.³ Atsevišķi slēdzieni parādās arī citos pētījumos, piemēram, Miervalža Poļa „Bronzas cilvēka” akciju līdzības ar angļu mākslinieku Gilberta un Džordža aktivitātēm, popārta gigantisko priekšmetu tradīcijas izpausmes projektā „Piemineklis”, mākslas biroja “Open” saiknes ar sociālkritiskām konceptuālisma ievirzēm utt.⁴ No vienas puses, varētu šķist, ka ietekmes laikabiedru veikumā ir nosakāmas visai elementāri – ar interviju metodi, tomēr, no otras puses, ietekmes var būt arī neapzinātas un nekonkrētīzētas pašu mākslinieku pieredzē, turklāt to uzrādīšana joprojām atgādina atziņasos kreatīvi mazspējīgā provinciālismā. Arī šī apcere nepretendē uz pilnīgu Latvijas mākslas ainas izvērtējumu no tēmas skatpunkta, aprobežojoties ar t. s. 90. gadu laikmetīgās mākslas centrālo figūru darbības atsevišķiem mezgļpunktiem un dažiem agrāk nepamanītu vai nepietiekami izceltu saikņu un līdzību modelējumiem.

Jau 80. gados aizsākās process, ko summāri var aprakstīt kā izšķirošu atkāpšanos no tradicionālās stājmākslas un

-
3. Švēde M. A. KRIX jeb Vai jūs pazīstat cilvēku, kurš jums uzbruka? // *Kristaps Ģelzis: darbu katalogs*. – Rīga: Rīgas galerija, 2005, 13.–15. lpp.
 4. Krese S. *Laikmetīgā māksla publiskajā telpā Latvijā. 1980. gadi – 2001. gads*. Maģistra darbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2002.

provoking similarities between examples of art in Latvia and worldwide. There are other works – for example, art critic and curator Mark Allen Svede has produced an in-depth evaluation of Kristaps Ģelzis’ work from the viewpoint of international analogies, finding links with minimalist and conceptualist trends, i.e. works by Robert Morris and Tony Smith.³ Individual conclusions can also be found in other instances of research – for example, the similarities between Miervaldis Polis’ *Bronze Man* art interventions and the activities of English artists Gilbert & George, the manifestations of the giant object tradition of Pop Art in the project *Monument*, the *Open* art bureau’s links with socially critical conceptualist trends etc.⁴ On the one hand, it may seem that any influences of these contemporaries are easily detected through interviews, but, on the other, influences can be unconscious and unspecified in an artist’s personal experience; what is more, confessing to them still smacks of admitting to creatively incompetent provincialism. This essay also does not presume to present a full evaluation of the Latvian art scene from the perspective of the given subject; it limits itself to specific nodes of the activities of the central figures of so-called contemporary art of the 1990s, and some previously unnoticed or insufficiently highlighted patterns of connections and similarities.

The process which can in summary be described as a decisive step away from the framework of traditional fine art and

-
3. Mark Allen Svede, “KRIX or Can you identify the man who assaulted you? “. In: *Kristaps Ģelzis. Darbu katalogs*, Rīga: Rīgas galerija, 2005, pp. 13–15.
 4. Solvita Krese, *Contemporary Art in Latvian Public Space from the 1980s to 2001*. MA Thesis. Rīga: Latvian Academy of Art, 2002.

mākslas veidu (glezniecības, tēlniecības, grafikas) noteiktā strukturējuma. Liela izmēra tā saucamo metaforisko instalāciju uznāciens, kas raksturoja 80. gadu nogali, turpinājās arī 90. gadu sākumā, iegūstot institucionālas izpausmes iespējas; būtībā 90. gados izvērsās jaunas mākslas izpratnes nostiprināšanās, ko raksturo pievēršanās visplašākajam realitātes sniegtā izejmateriāla klāstam. Tā ir kopumā raksturīga Rietumu mākslas tendence kopš 60. gadiem, pēc abstraktā ekspresionisma norieta uzmanības centrā izvirzoties popārtam, *Fluxus*, *Arte Povera*, konceptuālismam u. c. tendenču kopumam, ko nereti apzīmē ar neomodaisma vai neoavangarda terminiem. Ar krietnu novēlošanos un turpmāko modifikāciju iespajdiem šīs tendences neapšaubāmi ienāca 90. gadu Latvijas vizuālajā mākslā.

Konceptuālās mākslas sākumi un poētiskās instalācijas

80.–90. gadu mijas politisko kolīziju un padomju ēras norieta situācijā lokālās konceptuālās ievirzes aina atklāj atsevišķas padomju socārtam radniecīgas izpausmes, īpaši mākslinieku grupas **LPSR-Z** (Normunds Lācis, Vilnis Putrāms, Māris Subačs, Artis Rutks, Vilnis Zābers) manipulācijās ar dažādiem propagandas materiāliem

the strictly defined structuring of the art genres (painting, sculpture, graphic art) began back in the 1980s. The grand march of the large-scale, so-called metaphoric installations, characteristic of the late 1980s, continued throughout the early 90s, when it was able to move to institutional manifestation; in effect, the 90s saw the expansion and strengthening of a new understanding of art, which put to use the widest array of raw material provided by reality. This trend has generally been characteristic of Western art since the 1960s, with Pop Art, Fluxus, Arte Povera, Conceptualism and an assortment of other trends, often described as neo-dadaism or neo-avantgarde, coming to the fore after the decline of abstract expressionism. These trends, rather belatedly, and influenced by further modifications, finally arrived in Latvian visual art in the 1990s.

The Beginnings of Conceptual Art and Poetic Installations

In the situation created by the political collisions of the late 80s and early 90s and the decline of the Soviet era, the landscape of local conceptual inclination shows some manifestations akin to Soviet Sots Art, especially in the propaganda material and symbol manipulations of the artist group **LPSR-Z** (Normunds Lācis, Vilnis Putrāms, Māris Subačs, Artis Rutks, Vilnis Zābers) and the late 80-ies and early 90s works of **Leonards Laganovskis**. According to the concept created

un simboliem, kā arī **Leonarda Laganovska** 80. gadu beigu un 90. gadu sākuma darbos. Saskaņā ar socārta tēvu Komara un Melamida koncepciju socārts ir popārta analogs atšķirīgā sabiedriskā iekārtā, proti, sociālismā, līdz ar to par izplatītu socārta praksi kļūst padomju un Rietumu plaša patēriņa simbolu krustošana un mikšēšana. Piemēram, Laganovska darbs „*McLenin*” (1992) pavisam tieši sasaucas ar Aleksandra Kosolapova reklāmas stenda projektu Ņujorkas Taimskvēram, kurā Ļeņins padarīts par autoru leģendārajai frāzei „*Coca Cola – it’s the real thing*” (1982). Toties Laganovska vēlākie 90. gadu citāti vairāk saistās ar klasisko mākslu, īpaši K. D. Frīdriha ainavām (ekspozīcija „*Ainava*”, 1998 un 2. Vispārējā latviešu mākslas izstādē, 1998; cikls „*Virsošnes*”, 1998, digitālā druka; ekspozīcija „*Blīvā upe*” galerijā „*Noass*”, 1998).

Oļega Tillberga vērienīgās instalācijas, kurās viņš izmantoja visdažādākos priekšmetus un substances (mehānismus un iekārtas, putnu un dzīvnieku izbāzeņus, smēreļļu, zīdpatīru, audumus utt.), ļauj salīdzināt viņa darbus ar samērā plašu citzemju mākslas spektru. Visbiežāk šai sakarā minēts *Fluxus* strāvojums, un patiesi, *Fluxus* aizrautīgā spēja transformēt mākslas tēlos gandrīz jebko saskan ar Tillberga pieeju. Tomēr paralēles iespējamas ne tikai ar hrestomātiskiem šī virziena piemēriem. Jau uz 50. gadiem attiecināma redimeidu tradīcijas pārņemšana t. s. *junk sculpture* tendencē, ko varētu aptuveni latviskot kā „*drazu tēlniecību*” (Džona Čemberlena auto vraku veidojumi,

by the “fathers” of Sots Art, Komar and Melamid, Sots Art was the counterpart of Pop Art under a different social system, i.e. socialism; therefore the mixing and interbreeding of Soviet and Western consumer symbols became a wide-spread Sots Art practice. For example, Laganovskis’ work *McLenin* (1992) directly relates to Alexander Kosolapov’s advertising stand project for New York’s Times Square, in which Lenin was credited with the authorship of the legendary slogan *Coca-Cola – It’s the Real Thing* (1982). Laganovskis’ more recent quotations from the 1990s relate more to classic art, in particular to C.D. Friedrich’s landscapes (exhibition *Landscape*, 1998; the 2nd World-wide Latvian Contemporary Art Exhibition, 1998; series *Summits*, exhibition *Dense River* at Noass art gallery, 1998).

Oļega Tillbergs’ ambitious installations, in which he used a multitude of different objects and substances (mechanisms and devices, stuffed birds and animals, motor oil, tissue paper, fabrics, etc.), allow us to compare his work with quite a wide spectrum of foreign art. The Fluxus movement is most often mentioned in this connection – and, indeed, the enthusiastic ability of Fluxus to transform almost anything into art matches Tillbergs’ approach. There are, however, similarities beyond the chrestomathic examples of this movement. The adopted tradition of readymade in the trend of so-called junk sculpture (John Chamberlain’s wrecked car creations, Mark di Suvero’s large-scale wood and metal constructions, etc.) goes back as far as the 1950s. Richard Stankiewicz, whose strange construction titled *Diving to the Bottom of the Ocean* (1958) is very much like Tillbergs’ *Joining the Universe*

Marka di Suvero lielgabarīta koka un metāla konstrukcijas u. c.). Ričards Stankevičs, kura divainā konstrukcija ar nosaukumu „Ieniršana okeāna dziļumā” (1958) visnotaļ atgādina Tillberga „Pievienošanos Visumam” (1990) un citas mehānismu instalācijas, apgalvojis, ka „Ņujorkas māksliniekam izmantot drāzas skulptūru veidošanā ir tikpat dabiski kā Dienvidjūru salu iemītniekam izmantot gliemežvākus.”⁵ Savukārt Tillberga brīvdabas instalācijas ar plīvojošajiem baltajiem palāgiem „Snaudošie karogi” (1993) un „Baltie spārni” (1997) nepārprotami liek atcerēties bulgāru izcelsmes mākslinieka Kristo kopīgi ar Žannu Klodu veidotās gigantisko mērogu instalācijas, piemēram, „Ielejas aizkars” (1970–1972), „Lietussargi” (Japāna – ASV,

5. Fineberg J. Art since 1940: Strategies of Being. Laurence King, 1995, p. 186.

1984–1991) un pat jaunāko projektu – oranžos „Vārtus” Ņujorkas Centrālparkā (2005). Arī Tillberga sarūsējušo spaiņu instalācijai „Pali” (1994) atrodamas vairākas saistošas analogijas, piemēram, „Eļļas mucu siena” jeb „Dzelzs priekšgars” (1962), kurā Kristo un Žanna Kloda aizbarikādēja šauru Viskonti ieliņu Parīzē ar 240 gleznaini sarūsējušām eļļas mucām. Savukārt kamerstila mērogā līdzīgu ieceri var atrast hrestomātiskā priekšmetu „blīvētāja”, jaunā reālisma (*Nouveau Réalisme*) pārstāvja Armāna kompozīcijās, piemēram, „Kannu krājums” (1961). Bet Tillberga smērēļļas gleznojumi uz saplākšņa („Pieturvieta Nr.1”, 1994) formāli sasaucas arī ar britu lendārta mākslinieka, slavenā „staigātāja” Ričarda Longa Eivonas upes dubļu gleznojumiem uz galeriju un muzeju sienām; spirāles, plūdumi un tašķījumi atgādina abstraktu gleznu, bet abos gadījumos tas ir



Oļegs Tillbergs. *Pali*. 1994.
Oļegs Tillbergs. *The Flood*. 1994.



Armāns. *Kannu krājums*. 1961.
Arman. *Accumulation of Pitchers*. 1961.

(1990) and other mechanism installations, has said that to a New York artist using scrap in sculpture comes just as naturally as using seashells to a South Sea islander.⁵ In their turn, Tillbergs' open-air installations of wind-fluttered white sheets *Slumbering Flags*, (1993) and *The White Wings* (1997) are undeniably reminiscent of Bulgarian-born artist Christo and his partner Jeanne-Claude's gigantic installations, for example, *Valley Curtain* (1970–1972), *Umbrellas* (Japan – USA, 1984–1991) and even their most recent project – the orange *Gates* in New York's Central Park (2005). Tillbergs' installation of rusty buckets, *The Floods* (1994), also suggest some intriguing similarities, for instance, to *Mur de Barils de Pétrole* (*Oil Drum Wall*) or *Rideau de Fer* (*Iron Curtain*, 1962), for which Christo and Jeanne-Claude barricaded the narrow Rue Visconti in Paris with 240 picturesquely rusty oil drums. In a minute form, a similar idea is present in compositions by the chrestomathic object “accumulator” and representative of *Nouveau Réalisme*

5. Laurence King Johnathan Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*. 1995, p. 186.

Arman, like his *Accumulation of Pitchers* (1961). But Tillbergs' paintings in motor oil on plywood *Stop No. 1* (1994) are formally also reminiscent of British land artist and famous “walker” Richard Long's murals on gallery and museum walls, painted in mud taken from the river Avon; the spirals, washes and spatters look like an abstract painting, but in both cases it is more of a spontaneous experience, triggered by the material – although Tillbergs' work, as opposed to Long's, has a more industrialised and locally rooted feel.

Another example from the category of so-called poetically metaphoric installations is **Andris Breže's** large-scale constructions. One of the more illustrative examples of the analogies is an early work by Breže (with Andra Neiburga and Valdis Ošiņš) – the installation *Trip into Greenery* (1984) at the *Nature. Environment. Man* exhibition; it is reminiscent of Pop artist George Segal's plaster figures in environments formed from readymade or found objects. Later Breže's installations characteristically turned to various natural materials – firewood, coal, moss, etc. This approach was initiated by

vairāk materiāla raisīts spontāns piedzīvojums, lai gan Tillberga veikumam atšķirībā no Longa darbiem ir vairāk industrializēta un lokālajā pieredzē sakņota pieskaņa.

Pie t. s. poētiski metaforisko instalāciju kategorijas pieder arī **Andra Brežes** lielizmēra konstrukcijas. Viens no uzskatāmākajiem paralēļu piemēriem ir Brežes agrīnais darbs (kopā ar Andru Neiburgu un Valdi Ošiņu) – instalācija „Brauciens zaļumos” izstādē „Daba. Vide. Cilvēks” (1984), kas sasaucas ar popārta mākslinieka Džordža Sīgela ģipša figūrām, ievietotām gatavu, atrastu objektu jeb redīmeidu veidotos *environnements*. Vēlāko Brežes instalāciju raksturīga iezīme ir pievēršanās dažādiem dabiskiem materiāliem – malkai, oglēm, sūnām u. tml. Šādas pieejas aizsākumi saistāmi ar *Arte Povera* loka mākslinieku meklējumiem, un zināmas līdzības nenoliedzami ir atrodamas. No malkas veidotā „Kolonna” (1995) SMMC-Rīga izstādē „Pieminekļis” var atgādināt, piemēram, Alighiero Boetti „Kolonnas” (1968) – torņus no konfekšu iesaiņojamā kartona, taču pēdējiem neapšaubāmi piemīt vairāk izsmalcināti kulturāla aura. Ja salīdzina, piemēram, Janna Kunellisa tērauda konteineru ar oglēm („Bez nosaukuma”, 1967) ar Brežes darbu „Melnais kvadrāts” (1997) – grandiozā drāšu kubā iepildītām oglēm –, tas vairāk darbojas kā kultūras komentārs, jo raisa asociācijas ar Kazimira Maļēviča radīto mākslas vēstures pagrieziena stūrakmeni. Andra Brežes instalācijas salīdzinātas arī ar jaunākiem piemēriem, kā angļu

the creative search of the *Arte Povera* circles, and some similarity is indisputable. The firewood *Column* (1995) at the SCCA-Riga exhibition *Monument may*, for example, bring to mind Alighiero Boetti's *Columns* (1968) – stacks of cardboard used in sweet packaging; the latter, however, possess a more culturally sophisticated aura. If we compare, for instance, Jannis Kounellis' steel container of coal *Untitled* (1967) with Brežes's *The Black Square* (1997) – an impressive wire cube filled with coal – it functions more as a cultural commentary, as it evokes the fundamental art history turning point that was created by Kazimir Malevich. Andris Brežes's installations have also been likened to more recent examples, like British sculptor Richard Deacon's⁶ large-scale creations constructed from wood, plywood, metal, rubber, etc. However, Deacon's slightly surrealistically biomorphic shapes, which often hint at anatomical details, reveal more of a deforming and transforming energy. Brežes's stacks of firewood, like his *Firewood Circle* (1994) with its pieces of cut turf at Rundāle palace, bear a resemblance to Richard Long's circular arrangements of wood and rocks installed in countless galleries.

As has been admitted, it is not easy to find analogies for the hand of **Ojārs Pētersons**, who introduced the orange installations. So far the name that has been brought up is German artist Martin Kippenberger⁷, an ever-changing seeker



Andris Breže. *Malkas aplis*. 1994.
Andris Breže. *Firewood Circle*. 1994.



Ričards Longs. *Sea Mills izskaloto koku aplis*. 1996.
Richard Long. *Sea Mills Washed Wood Circle*. 1996.

6. Helēna Demakova, "Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles". In: *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Comp. by S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, p. 173.

7. *Ibid.*, p. 172.

tēlnieka Ričarda Dikona⁶ lielizmēra veidojumiem no koka, finiera, metāla, gumijas utt. Tomēr Dikona mazliet sirreāli biomorfe veidoli, kas nereti liek nojaust anatomiskas detaļas, atklāj lielāku deformēšanas un transformēšanas enerģiju. Brežes malkas krāvumi, piemēram, „Malkas aplis” (1994) ar zaļām velēnām Rundāles pili, ir salīdzināmi arī ar neskaitāmās galerijās īstenotajiem Ričarda Longa koku un akmeņu aplveida krāvumiem.

Oranžo instalāciju ieviesēja **Ojārs Pētersona** rokrakstam, kā jau tas atzīts, analogijas atrast nav viegli; līdz šim piesaukts vācu mākslinieks, mainīgais sava stila meklētājs Martins Kipenbergers,⁷ kas varēja izmantot jebko, un konstatēta

6. Demakova H. Rietumu un Latvijas 20. gs. otrās puses laikmetīgās mākslas stilistiskās paralēles // Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā. Sast. S. Grosa. Rīga: Neputns, 2000, 173. lpp.

7. Turpat, 172. lpp.

paša Pētersona interese par Robertu Smitsonu,⁸ bet negaidītas līdzības var saskatīt, aplūkojot itāliešu tēlnieka Mauro Stačoli darbus. Viņa lielizmēra skulptūras, kas novietotas publiskajā telpā un risina līdzsvara un kustības dinamikas problēmas, netrūkst pat oranžās krāsas, lai gan kopumā tās ir vienkāršākas, vairāk balstītas uz tīri ģeometriskām formām – lodes, apla, trīsstūra, četrstūra izteiksmību. Šai ziņā Pētersona tilti un triumfa arkas pat ir vairāk stāstoši un saturiski piesātināti motīvi. Tomēr Stačoli sacītais, ka „tēlniecība vairs nefunkcionē kā dekorācija vai kontrolēta un pašpietiekama forma; tēlniecība parādās kā kritiskas refleksijas iespējāmība un tās mērķis ir nodibināt dzīvojošas attiecības starp mums un pasauli,⁹ ir lieliski saistāms arī ar Pētersona oranžajiem objektiem.

8. Demakova H. Ojārs Pētersons. Intervija // Studija. 1999, Nr. 6., 17. lpp.

9. www.galleriailponte.com/english/mostre_passate/staccioli.html



Ojārs Pētersons. *Lielā oranžā triumfa arka*. 1994.

Ojārs Pētersons. *The Large Orange Arch of Triumph*. 1994.



Mauro Stačoli. *Tondo*. 1996.

Mauro Staccioli. *Tondo*. 1996.

of his own style, capable of using anything; also, Pētersons' own interest in Robert Smithson has been established.⁸ Unexpected similarities, however, can be found in Italian sculptor Mauro Staccioli's works. His large-scale sculptures, which are placed in public spaces and address issues of balance and the dynamics of movement, even feature the colour orange, although in general they are more straightforward and are based on purely geometric shapes – the expressivity of a sphere, circle, triangle, quadrangle. In this sense Pētersons' bridges and triumphal arches are more

narrative and contentually saturated. However, Staccioli's statement that sculpture "no longer finds its function as decoration or as a controlled and self-referential form; sculpture presents itself as the opportunity to reflect critically and its aim is to establish revitalizing relationships between ourselves and the world,"⁹ rings just as true of Pētersons' orange objects.

8. H. Demakova, "Ojārs Pētersons" [Interview], *Studija*, no. 6, 1999, p. 17.

9. www.galleriailponte.com/english/mostre_passate/staccioli.html

Otrās paaudzes konceptuālisms

Zināmas izmaiņas 90. gadu laikmetīgās mākslas ainā jau tikušas aprakstītas kā otrās paaudzes konceptuālisms jeb *message art* – sava veida „vēstījuma māksla”, kas nepaļaujas uz formas asociatīvās iedarbības potenciēm, bet vēlas tiešāku un skaidrāku komunikāciju: „Vēlme „transportēt” domas ar mākslas palīdzību, nevis mērķis iedzīvināt mākslu kā estētisku un materiālu vērtību, priekšmetā ir izteikta *message-art* indikācija.”¹⁰ Lai gan šis nošķirums ir samērā diskutabls un viegli atspēkojams ar argumentu, ka vēstījums ir jebkura, arī visabstraktākajā formā īstenota mākslas darba motivācija, verbālu un emocionāli provocējošu izteiksmes līdzekļu pieaugums patiesi ir konstatējams. **Gints Gabrāns**, kas 90. gados kļuva pazīstams ar sintezētām popārta un konceptuālisma atskaņu modifikācijām, veidoja valodā balstītas refleksijas par mākslas lomas transformācijām. Elektronisks slidošais uzraksts „Māksla atkal modē” (izstāde „Sajūta nr. 30”, 1993, „Arsenāls”) visnotaļ tieši atsaucās uz konceptuālistu praksi, piemēram, Dženijas Holceres truismu sēriju – aforistiskajiem uzrakstiem galvenokārt publiskajā telpā (eksponēti arī Gugenheima muzejā elektroniskā formā). Tāpat šo darbu var salīdzināt ar *Arte Povera* mākslinieka Mario Merca veidotajiem neona uzrakstiem; teksts kā darba pamatsaturs vērojams daudzu

10. Šteimane I. Jānis Viņķelis. Rīga: Neputns, 2003, 17. lpp.



Gints Gabrāns. Bez nosaukuma. 1996.

Gints Gabrāns. Untitled. 1996.

Second-Generation Conceptualism

Some particular changes in the 1990s landscape of contemporary art have already been described as second-generation conceptualism or *message art*, which does not rely on the potential of the associative effect of form, instead looking for more direct and clear communication: “In an object, the wish to ‘transport’ thought by means of art, instead of aiming to implement art as something aesthetically and materially valuable, is a clear indication of message art.”¹⁰ Although this distinction is quite debatable and is easily refuted by arguing that a message is the motivation for any, even the most abstract work of art, there is a discernible increase in the number of verbal and emotion-provoking means of expression. **Gints Gabrāns**, who found acclaim in the 1990s with his synthesised modifications of Pop Art and Conceptualist references, created language-based reflections on the transformation of the role of art. The scrolling electronic sign *Māksla atkal modē* (*Art in Fashion Again*, 1993) at the Arsenāls exhibition *Sensation No.30* was a rather direct reference to conceptualist practice, for example, Jenny Holzer’s series of truisms – aphoristic signs mostly placed in the public space (also displayed electronically at the Guggenheim Museum). This work can also be compared to *Arte Povera* artist Mario Merz’s neon signs; text as the main content is featured in the projects of many conceptualists (Joseph Kosuth, Robert Barry,

10. Inga Šteimane, Jānis Viņķelis. Rīga: Neputns, 2003, p. 17.



Džozefs Košuts. Viens un trīs krēsli. 1965.

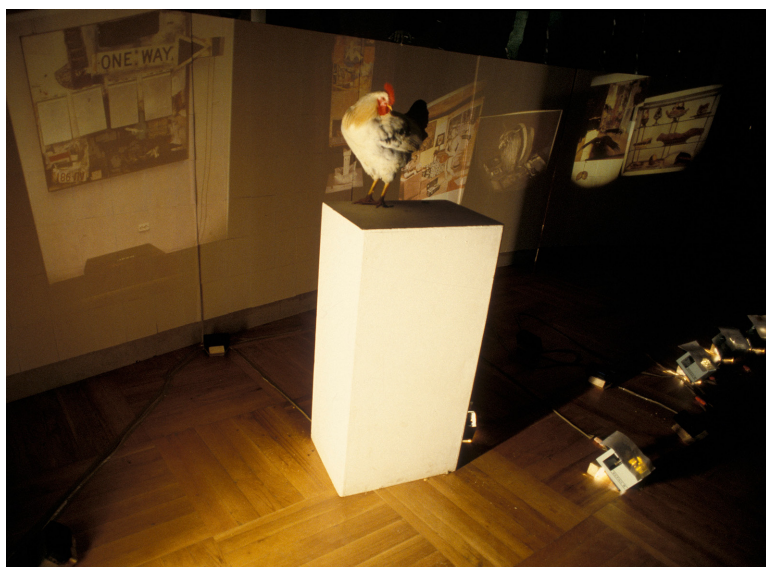
Joseph Kosuth. One and Three Chairs. 1965.

Lawrence Weiner et al.). Gabrāns’ project *Works Based on a Technique Heard of Somewhere* (1994, M6 gallery) was, in turn, based on clearly recognisable quotations – flowing colour expanses in the style of American abstract expressionist Morris Louis, in conjunction with a passport facsimile (“Gabrāns Bach Raphael Kuhn Gints Heidegger Satie Haacke”) and inscriptions (“this could turn into a contemporary installation”). Gabrāns’ installation *Smoke! Don’t Smoke!*

konceptuālistu (Džozefa Košuta, Roberta Barija, Laurensa Vīnera u. c.) projektos. Gabrāna projekts „Darbi, kas taisīti pēc dzirdēta paņēmiena” (1994, galerija „M6”) savukārt balstījās uz nepārprotami atpazīstamiem citātiem – nopludinātām krāsu plaknēm amerikāņu abstraktā ekspresionisma pārstāvja Morisa Luisa garā, apvienotām ar pases kopiju („Gabrāns Bahs Rafaels Kūns Gints Heidegers Sati Hake”) un uzrakstiem („šeit varētu iznākt moderna instalācija”). Gabrāna instalācija „Smēķē! Nesmēķē!” (1994), veidojot cigarešu reklāmas un pretsmēķēšanas plakātu vēstījumu konfrontāciju, ir salīdzināma ar politiski un ideoloģiski noslogota konceptuālisma izpausmēm, piemēram, Barbaras Krūgeres, Hansa Hākes, Karija Leibovica u. c. darbiem, kuros izmantoti plakāti, logotipi, uzraksti, fotoattēli utt. Tomēr šai gadījumā nevis akcentēta sociālo un politisko struktūru kritika, bet apspēlēta tīri individuāla izvēle. Instalācija „Bez nosaukuma” (1996), kurā izmantots

krēsls, sekslelles galva un uzraksts „Krēslam ir vienalga, vai viņš ir māksla, vai nav. Viss notiek galvā”, var tikt uztverta arī kā Džozefa Košuta hrestomātiskā darba „Viens un trīs krēslī” (1965) apspēle. Košuta ideju, kurā konfrontēti pats krēsls, tā attēls un verbāla definīcija, Gabrāns pārfokusē uz cilvēcisko faktoru, kam pesimistisko noti piešķir „galvas” kā manipulējama, nebrīva objekta statusus.

Andris Frīdbergs ir viens no 90. gadu aktīvajiem māksliniekiem, kas vistiešāk izmantojis atsaucis uz vairākiem 20. gadsimta otrās puses virzieniem, kur reljefi izceļas *Fluxus* paradoksālo eksperimentu atskaņas. Tomēr šī mākslas vēstures bagāža ir tikai izejmateriāls, ko dažādi transformētu, ievietot jaunos kontekstos. Frīdberga instalācijas ar mēbelēm, mūzikas instrumentiem, skaņu utt. sasauca ar *Fluxus* izteiksmes līdzekļiem, kuru mērķis bija atspēkot „augstā” modernisma nopietnību, ieviest spēles momentu un uzdot skatītājam pabeigt mākslas



Andris Frīdbergs. *Teorija pati sevi padara slavenu*. 1994.
Andris Frīdbergs. *Theory Makes Itself Famous*. 1994.



Roberts Raušbergs.
Odaliska. 1955–1958.
Robert Rauschenberg.
Odalisque. 1955–1958.

(1994), a juxtaposition of cigarette ads and anti-smoking posters, can be compared to expressions of politically and ideologically charged conceptualism – for example, to works by Barbara Kruger, Hans Haacke, Cary Leibowitz a.o., in which posters, logos, inscriptions, photos, etc. are used. In this case, however, the emphasis is not on the critique of social and political structures; it plays on a purely individual choice. Installation *Untitled* (1996), which features a chair, the head of a sex doll and a sign that reads “The chair does not care if it is or is not art. Everything takes place in the head,” may be taken as a play on Joseph Kosuth’s chrestomathic piece *One and Three Chairs* (1965). Gabrāns refocuses Kosuth’s idea, which contrasts the chair itself with its picture and its verbal definition, on the human factor and adds a pessimistic note by making “the head” a controllable, enslaved object.

Andris Frīdbergs is one of those artists of the 1990s who have employed the most direct references to several movements of the latter half of the 20th century which clearly echo the paradoxical experiments of Fluxus. However, this art history baggage is just the raw material which, in various transformations, may be placed in new contexts. Frīdbergs’ installations of pieces of furniture, musical instruments, sounds, etc. are reminiscent of the Fluxus means of expression that were used to refute the solemnity of “high” Modernism, bringing in an element of play and trusting the spectator to complete the work of art in his/her own mind. “With the help of installations we find ourselves in a particular situation, move closer to it or away from it. Art speaks of life and reveals its invisible aspects.”¹¹

11. Ieva Rupenheite, “Vai mūsu acis ir vajā?” *Diena*, 23. 11, 1994.

darbu savā prātā. „Ar instalāciju palīdzību mēs nokļūstam kādā situācijā, piekļūstam tai tuvāk vai attālināmies. Māksla runā par dzīvi un atklāj tās neredzamās puses.”¹¹ Instalācijā „Bez nosaukuma” (1. gadskārtējā Sorosa Mūsdienu mākslas centra-Rīga izstāde „Zoom faktors”, 1994) mākslinieks izmantojis piecus radiotelefonus, piecus teksta rāmišus ar dažādu suņu šķirņu aprakstiem mazliet Džoefa Košuta konceptuālisma garā un foto, kurā mākslinieks imitē „sunisku” uzvedību, liekot domāt par krievu mākslas pasaules skandālistu Oļegu Kuljku. Instalācijā „Galds un krēsli Džeksonam un Džonam” (SMMC-Rīga izstāde „Valsts”, 1994) Frīdbergs it kā saved kopā hrestomātiskā abstraktā ekspresionista nejaušos triepienus, šoreiz kā digitāli apstrādātus cigarešu dūmus, kas rada skaņu, un avangarda mūzikas metra Džona Keidža izteikumus

11. Rupenheite I. Vai mūsu acis ir vaļā? // Diena. 1994, 23. nov.

par acu un ausu atvēršanu kā mūsdienu mākslas pamatuzdevumu. Frīdberga darbs „Teorija pati sevi padara slavenu” samērā plašu rezonansi izraisījušajā izstādē „Dzīves kultūra” (1994, piedalījās arī Gints Gabrāns, Miķelis Fišers un Jānis Viņķelis) nenoliedzami pārfrāzē Roberta Raušemberga darbu „Odaliska” (1955–1958) – assemblāžas paveida jeb „kombinētās glezniecības” (*combine painting*) piemēru (no iekšpuses izgaismotu, apgleznotu, apzīmētu, fotogrāfijām aplīmētu struktūru ar gaiļa izbāzeni virsotnē). Frīdbergs savukārt iesaistīja procesā dzīvu gaiļi, kas pastaigādamies ieslēdza to vai citu Raušemberga darba reprodukcijas izgaismojumu. Refleksijas par videomākslas metra Nam Džun Paika mantojumu saskatāmas Frīdberga audioinstalācijas „Jozefa suņi sargā Paika pīles” (SMMC-Rīga izstāde „Piemineklis”, 1995) iecerē un instalācijā „Nam Džun Paika gurķi” ar kabaci uz klavierēm (*Misfits*, 6. Baltijas valstu jauno mākslinieku triennāle, Viļņa, 1995).



Ineta Sipunova. *Galerija Kaimiņi*. 1999.
Ineta Sipunova. *Neighbours Gallery*. 1999.



Kšištofs Vodičko. *Robežas projekts: San Džego / Tihuana*. Projekcija uz Tihuanas kultūras centra, Baha Kalifornijas štatā Meksikā. 1988.
Krzysztof Wodiczko. *The Border Projection: San Diego / Tijuana*. Centro Cultural Tijuana, Baja California, Mexico. 2001.

For his installation *Untitled* (1994, exhibition *Zoom Factor*) the artist used five radio telephones, five text frames with descriptions of various dog breeds somewhat in the style of Joseph Kosuth's conceptualism, and a photo in which the artist is imitating “doggy” behaviour, bringing to mind Oleg Kulik, the scandalous *enfant terrible* of Russian art. In the installation *Table and Chairs for Jackson and John* (1994, exhibition *State*) Frīdbergs seemingly brings together the random brushstrokes of the chrestomathic abstract expressionist, in this case in the shape of digitally processed cigarette smoke that produces sound, and the comments of John Cage, the *maître* of avant-garde music, who pronounced the opening of eyes and ears to be the fundamental task of contemporary art. Frīdbergs' work *Theory Makes Itself Famous* at the widely acclaimed *Culture of Life* exhibition (1994,

with Gints Gabrāns, Miķelis Fišers and Jānis Viņķelis among other participants) is an unmistakable paraphrasing of Robert Rauschenberg's *Odalisque* (1955–1958) – an example of “combine art”, a variation of assemblage (a structure lit from the inside, painted, decorated with drawings and glued-on photographs and topped with a stuffed cockerel). Frīdbergs, in turn, involved a live cockerel, which switched on the lighting for one or another reproduction of the Rauschenberg piece as it walked about. Reflections on the heritage of Nam June Paik, *maître* of video art, are discernible in the concept of Frīdbergs' audio installation *Joseph's Dogs Guard Paik's Ducks* (1995, exhibition *Monument*) and in his installation of a summer squash on a piano, *Nam June Paik's Cucumbers* (1995, 6th Triennial of Young Baltic Art *Misfits*, Vilnius).

Savukārt dažu citu latviešu mākslinieku izteiksmes veids 90. gados ir salīdzināms ar atbilstošu minimālisma un konceptuālisma tradīciju interpretāciju. Tā **Anitas Zabiļevskas** instalācijas un videoinstalācijas attāli sasaucas ar 60. gadu Gaismas un telpas kustību ASV, kuras pārstāvi Džeimss Tarels un Roberts Ērvins uzskatīja uztveres problemātiku par mākslas darba galveno objektu, apspēlējot telpiskas ilūzijas ar gaismu un ēnu manipulāciju palīdzību. Zabiļevskas „Šķēsgriezums” (1996) līdzīgā kārtā iznīcina telpas pašsaprotamību, sintezējot reāli nesavienojamus skatpunktus. Somu māksliniece Jusi Nivas it kā abstraktie gleznojumi, kas mēģina parādīt straujas kustības „izpludinātu” ainavu, arī tematiski sasaucas ar Zabiļevskas kustīgajiem videoprojektiem, kur vidū sadalītas ainavas daļas slīd dažādos virzienos („Austrumi Rietumi Dienvidi Ziemeļi”, 1995), radīta kustības ilūzija starp diviem ekrāniem (*Symmetria*”, 1998), vai no atvēruma lidmašīnas grīdā filmēta ainava rada reibinošu efektu, projicējot to uz kāpnēm („Projekcija uz slīpas virsmas”, 1998). Taču kustīgo attēlu jomā, piemēram, amerikāņu video mākslinieces Džesikas Bronsones darbos, saskatāms vēl vairāk līdzību ar Zabiļevskas projektiem – skatītāja iekļaušana starp vairākiem ekrāniem, panorāmiski, neierasti skatpunkti, galvu reibinoša kameras kustība, ierastā skatījuma, piemēram, zemes / debesu apvērsums u. tml. („Panamintas slīpums”, 2000; „Dubultais saulriets”, 2000–2001), radot neparastas pieredzes mirkļus, kas liek izkāpt no ierastās uztveres rāmjiem.

The expressive manner of some other Latvian artists of the 1990s, in turn, can be viewed as a more restrained interpretation of the traditions of minimalism and conceptualism. Thus, **Anita Zabiļevska's** installations and video installations indirectly refer back to the Light and Space Movement of 1960s USA; its representatives James Turrell and Robert Irwin considered the issues of perception to be the main object of a work of art, playing on spatial illusion by means of manipulating light and shade. Zabiļevska's *Cross-Section* (1996) destroys the self-evident nature of space in a similar manner, by synthesising viewpoints that are incompatible in reality. Finnish artist Jussi Niva's seemingly abstract paintings, which attempt to show a landscape “blurred” by sharp movement, are also thematically related to Zabiļevska's moving video projects, where parts of a landscape, split down the middle, are moving off into different directions (*East West South North*, 1995), an illusion of movement is created between two screens (*Symmetry*, 1998), or a landscape filmed from an opening in an aeroplane floor is creating a dizzy effect as it is projected onto a stairway (*Projection on a Slanted Surface*, 1998). However, the field of moving pictures – the works of American video artist Jessica Bronson, for example – features even more similarities to Zabiļevska's projects, surrounding the spectator with several screens, panoramic, unusual perspectives, dizzying camera movements, reversal of traditional viewpoints like earth/sky, etc. (*The Panamint Incline*, 2000; *Double Sunrise*, 2000–2001), creating moments of extraordinary experience, which entice the spectator to “step outside” the boundaries of common perception.

Feminisms, aktīvisms un...

Tikai 90. gados Latvijā ienāca arī Rietumos tipiskajām feminisma aktivitātēm radniecīgas parādības, piemēram, grupas „LN sieviešu līga” projekti (Inga Šteimane, Ingrīda Zābere, Ilze Breidaka, Silja Pogule un Izolde Cēsnece). Šī mākslinieču grupa piedalījās SMMC-Rīga gadskārtējās izstādēs un rīkoja arī atsevišķas akcijas, tomēr aktivitātes bija visai īslaicīgas, dalībniecēm ātri pārorientējoties uz citām sfērām. Grupveida aktivitātes savulaik bija populārs veids, kā oponent tradicionālajam priekšstatam par mākslinieku – vientuļo ģēniju, kas šķietami dabiskā kārtā, bet patiesībā sabiedrības diktēto nosacījumu dēļ izrādīties vīrietis. Slavenākā un skaļākā analogija noteikti ir „Partizāņu meitenes” (*Guerilla Girls*), kas uzsāka darbību 1985. gadā Ņujorkā un savas agresīvi humoristiskās aktivitātes izvērša, tērpušās atbaidošās gorillu maskās (vārdu spēle: angļu valodā *guerilla* un *gorilla* izrunā vienādi), minisvārkos un tiklīnžekēs (kā maigāks un sievišķīgi diskrētāks grupas identifikācijas variants jāatzīmē “LN sieviešu līgas” vienādās parūkas). Ar saviem plakātiem, prezentācijām, mājas lapu u. c. projektiem „Partizāņu meitenes” arī tagad turpina uzstāties pret dzimumu stereotipiem un sieviešu marginalizāciju mākslas institūcijās. Savukārt pašmāju feministu akcijas, piemēram, „Sarunu rezultāti” (1999), izvirzot par mērķi „dzīvot Biržas zālē, vakariņot ar pieciem ievērojamiem

Feminism, Activism and...

Any phenomena related to Western feminist activities, like, for example, the LN Women's League group: Inga Šteimane, Ingrīda Zābere, Ilze Breidaka, Silja Pogule and Izolde Cēsnece, arrived in Latvia as late as the 1990s. This particular group of artists took part in the annual SCCA-Rīga exhibitions and also organised their own events, but their activities were rather short-lived as the participants soon relocated to other spheres of artistic life. At one time group activities were a popular way of opposing the traditional view of an artist as a lone genius who seemingly “naturally”, but in reality due to society-imposed rules, happens to be male. The best known and loudest analogy has to be the Guerilla Girls who started up in New York in 1985 and embarked on their aggressively humorous activities dressed in horrific gorilla masks (a play on the identical pronunciation of *guerilla* and *gorilla*), miniskirts and fishnet stockings (the LN Women's League used identical wigs as a gentler, more femininely discreet version of group identification). With their posters, presentations, webpage and other projects, the Guerilla Girls still continue to speak up against gender stereotypes and the marginalisation of women in art institutions. However, local feminist art interventions like *Conversation's Results* (1999), the aims of which were to “live in the hall of the Stock Exchange building, dine with five prominent men, discuss why women speak of male chauvinism, object to the tradition

viriešiem, diskutēt par tēmu, kāpēc sievietes runā par viriešu šovinismu, iebilst pret agresīvo un seksīso feminisma tradīciju, turpināt pētīt infantilisma tradīciju sieviešu uzvedībā¹² beidzās bez īpašas rezonances, kam par iemeslu varētu būt „sociālā imunitāte”, proti, sociālo lomu problemātikas neapzināšanās lielākajā daļā sabiedrības. “LN sieviešu līgas” krāsaino fotogrāfiju cikls „Sirdis”, kur dalībnieces iejutušās dažādu operu sižetos SMMC-Rīga izstādē „Opera” (1997), sasauca arī ar dažādās lomās inscenēto fotogrāfiju praksi, piemēram, Sindijas Šermanes slavenajiem „Kinokadriem bez nosaukuma”.

Savukārt mākslas biroja “Open” (Kaspars Vanags, Ilze Strazdiņa) realizētie 90. gadu multimedālie projekti (“Open”, 1995; “Biosports”, 1996; “Aktuelle Tanzen”, 1997 u. c.) iekļaujami pasaulē aktuālajā tendencē sapludināt kritisku vēstījumu ar izklaides industriju, lai uzrunātu tradicionālos veidos nerasniedzamu auditoriju. Savukārt sociāli kritiskas pieejas kulminācija bija vērojama projektā „Subversija pilsētvidē” (2001), kas mēģināja savdabīgā veidā replicēt Latvijas kontekstā Gija Debora aizsāktās neomarksistiskās situacionistu teorijas un prakses elementus kopā ar dažādiem jaunākiem kapitālisma kritikas strāvotājiem – anarhistu, dažādu radikāļu un subkultūru pārstāvju ideju atspoguļojumu. Viens no pasākumiem – brauciens aģitācijas un diskusiju tramvajā ar aizklātiem logiem – materializēja situacionistu ideju

12. Šteimane I. Sarunu rezultāti // Studija. 1999, Nr. 2, 72.-73. lpp.

of aggressive and sexist feminism, continue to study the tradition of infantilism in female behaviour¹², concluded without any particular public resonance. Such an outcome may have been caused by “social immunity”, that is, a lack of awareness of any social role issues in the larger part of society. The colour photograph cycle *Hearts* by the LN Women’s League, in which the participants placed themselves in different opera stories at the SCCA-Rīga exhibition *Opera* (1997), is also reminiscent of the practice of staged photographs of various roles – like, for example, Cindy Sherman’s famous *Untitled Film Stills*.

The multimedia projects of the *Open* art bureau (Kaspars Vanags, Ilze Strazdiņa) from the 1990s (*Open*, 1995; *Biosport*, 1996; *Aktuelle Tanzen*, 1997, etc.), in turn, pertain to the worldwide trend of merging a critical message into the entertainment industry to address an audience that cannot be reached through traditional means.

The culmination of the social critique approach came with the project *Subversion in the City Space* (2001), which was an original attempt to replicate in Latvian context the neo-Marxist Situationist theories and practice elements first invented by Guy Debord, in combination with some more recent trends of capitalist critique – the reflection of the ideas of anarchists, various radicals and subculture representatives. One of the events – a trip on a canvassing and discussion tram with covered windows – was the implementation of the Situationist concept of the contemporary urban

12. Inga Šteimane, “Sarunu rezultāti”, *Studija*, no. 2 (7), 1999, p. 72.

par modernās pilsētas pieredzi kā neprognozējamu piedzīvojumu ar saviem divainajiem un maģiskajiem aspektiem.

Nereti tehniski radniecīgu izteiksmes līdzekļu lietojums tomēr liek manīt citādus saturiskos akcentus, kam nav raksturīgi pasaulē izplatītākie skaudrākie sociālie akcenti. Tā Inetas Sipunovas slaidu projekcijas uz namu sienām „Galerija „Kaimiņi”” (1999) asociējas ar Amerikas kontinentā aktīvā poļu izcelsmes instalāciju mākslinieka Kšištofa Vodičko slaidu un video projekcijām uz sabiedrisko ēku sienām, ko viņš aktīvi praktizē kopš 80. gadiem. Taču I. Sipunovas amizantās paralēles – vizuālās līdzības starp vienkāršiem laikabiedriem un klasisku mākslas darbu varoņiem – neraisa Vodičko darbiem raksturīgās sociāli kritiskās asociācijas.

Katrā ziņā plašāka pētījuma tēma būtu saikņu un līdzību fiksēšana jauno mediju sfērā, jo kopš 90. gadu vidus arvien lielāku lomu inovatīvo mākslas tendenču kopumā iegūst digitālā videomāksla, attīstās interneta mākslas projekti utt. Atgriežoties pie jautājuma par citzemju paraugu un iespaidu īpatsvaru un interpretācijas veidiem vietējā situācijā, var apgalvot, ka kopumā 20. gadsimta otrās puses pasaules māksla ir noderējusi latviešu māksliniekiem kā visnotaļ rosinošs un jaunradi provocējošs resurss, bet citāti parasti ir kalpojuši kā izejmateriāls, atspēriena punkts, kas palīdz veidot jaunu, oriģinālu komentāru par „šeit un tagad” lokalizētam individuālam svarīgiem jautājumiem.

experience as an unpredictable adventure with its own strange and magical aspects.

Often the use of technically similar means of expression still hints at a different contentual emphasis which is not in tune with the acutest social accents that are common worldwide. Thus, Ineta Sipunova’s slide projections onto building walls, *Neighbours Gallery* (1999), bring to mind slide and video projections on public buildings by Polish-born installation artist Krzysztof Wodiczko (currently living and working in North America), who has been creating such works since the 1980s. However, Sipunova’s amusing parallels – visual similarities of simple contemporaries and characters from classic works of art – do not contain the overtones of social critique that are so characteristic of Wodiczko’s work.

In any case there is scope for a more detailed look at the links and similarities in the sphere of the new media: since the mid 1990s an increasingly important role in the body of innovative art trends has been assumed by digital video art, with rapidly developing Internet art projects etc. Returning to the issue of the proportion and ways of interpretation of foreign examples and impressions in our local situations, we may conclude that, overall, world art of the latter half of the 20th century has served Latvian artists as a most invigorating and creativity-promoting resource, but quotations have usually been used as a raw material, a take-off point which helps build new, original commentary on issues that concern individuals located in the “here and now”.