

DZĪVE LIMBO:
POSTKOLONIĀLISMA
DISKURSS 90. GADU
LATVIJAS MĀKSLĀ



A LIFE IN LIMBO: THE
POST-COLONIAL DISCOURSE
IN LATVIAN ART OF THE
1990s

Anda Klaviņa

Šī raksta mērķis ir sniegt ieskatu padomju okupācijas pieredzes nospiedumos 90. gadu Latvijas mākslā. Šai nolūkā izmantoju postkoloniālo teoriju, kuras citādības un pretestības koncepti ir piemērotākie, lai runātu par 90. gadu radikālo Latvijas sabiedrības transformāciju starp koloniālismu (padomju okupāciju) un neokoloniālismu (attīstīto Rietumvalstu ietekmi uz Latvijas politisko un ekonomisko virzību).

Postkoloniālisma teorija analizē koloniālās varas ietekmi uz pakļautās sabiedrības kultūras identitāti, sociālo, ekonomisko un politisko attīstību. Uzreiz gan jāatzīst, ka diskusija par postkoloniālisma diskursu Latvijas vai jebkuras citas postpadomju valsts mākslā ir visai komplicēts uzdevums divu būtisku iemeslu dēļ. Pirmkārt, tikai pavisam nesen postkoloniālisma teorija tikusi akceptēta kā līdzeklis postpadomju situācijas analizē,¹ tādēļ trūkst gan teorētiskā materiāla, gan analīzes piemēru. Līdz tam koloniālisms un postkoloniālisms primāri skatīti kā Rietumeiropas ģeopolitikas izpausmes, pamatojot Krievijas realizētās okupācijas atšķirību ar visai amizantu faktu: kamēr Rietumeiropas valsts devās iekarot tālas vietas, Krievija uzurpēja tās teritorijai pieguļošās zemes.²

Postkoloniālās teorijas izmantojums postpadomju apstākļu analizē ir bijis neērts gan Rietumiem, gan pašām postpadomju sabiedrībām. Postpadomju valstis nevēlas tikt asociētas ar trešās pasaules valstīm jo īpaši tādēļ, ka savus kolonizētājus tās nereti uztvēra kā kulturāli zemākus, nevis otrādi, kā Rietumu koloniālisma gadījumā.³ Savukārt Rietumu kreisā spārna kritiķiem

1. Skatīt Chioni-Moore David. *Is the Post- in the Postcolonial the Post- in Post-Soviet?* // Ed. Kelertas Violeta. *Baltic Postcolonialism*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2006.
2. *Ibid.*
3. Deivids Čaioni Mūrs lieto apzīmējumu „apvērsta koloniālisms”.

The aim of this article is to follow the footprints of the Soviet occupation years left in Latvian art of the 1990s. For the purpose of this article, I have used post-colonial theory, whose conceptions of Otherness and resistance are the most suitable to speak of the radical transformation of Latvian society in the 1990s, juggling between colonialism (the Soviet occupation) and neocolonialism (the influence developed by Western countries exerted over the political and economic progress of Latvia).

Post-colonial theory addresses the matters of cultural identity, as well as the social, economic and political development of the colonised society influenced by the colonial power. It must be noted straight away that a discussion on the post-colonial discourse within the art of Latvia or any other post-Soviet country is a rather complicated task due to two important reasons. First, only recently has post-colonial theory been accepted as a measure when analysing the post-Soviet situation,¹ therefore there is a lack of both theory and case studies. So far, colonialism and post-colonialism have been viewed primarily as manifestations of Western European geopolitics, justifying the difference of occupation implemented by Russia with a rather amusing fact: while the Western European countries marched to conquer distant places, Russia took over bordering countries.²

The use of post-colonial theory in the analysis of the post-Soviet circumstances has been 'inconvenient' both for Western and post-Soviet societies. The post-Soviet countries do not want to be associated with third world countries especially because of the fact that they frequently perceived their colonialists as a culturally lower society in contrast to Western colonialism.³ Besides, from the point of view of the left wing critics of the Western countries, to acknowledge the likeness between the Soviet Union and the sins of the Western capitalist countries means

1. See David Chioni Moore, "Is the Post- in the post-colonial the Post- in Post-Soviet?". In: Violeta Kelertas (ed.), *Baltic post-colonialism*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006.
2. *Ibid.*
3. David Chioni Moore uses a term "reverse colonialism".

atzīt Padomju Savienības projekta rīcības līdzību Rietumu kapitālistisko valstu grēkiem nozīmē vēl vairāk akcentēt marksisma krīzi 20. un 21. gadsimta mijā.⁴

Otrs uzdevuma sarežģītības iemesls ir retās iestrādes (vizuālās) mākslas kā postkoloniālās pieredzes medija pētniecībā. Postkoloniālā teorija tekstus un literatūru akcentē kā nozīmīgākos nozīmes nesējus gan koloniālisma istenošanā, gan pretdarbībā.⁵

Koloniālisma efekti un kritika mākslā izpaudušies netiešā veidā, un tikai kopš 80. gadu beigām iespējams runāt par tiešu kolonizācijas problemātikas pārnese mākslā – gan bijušā komunisma bloka valstu, gan ar Rietumeiropas bijušajām kolonijām saistīto mākslinieku darbos. Un arī ne Latvijas gadījumā: neatkarības atgūšana un neierobežotas izteiksmes brīvības iemantošana 1991. gadā tomēr nenozīmē burtisku koloniālās pieredzes ienākšanu Latvijas vizuālajā mākslā – tas daudz spilgtāk ir vērojams literatūrā, piemēram, Vizmas Belševicas, Gundegas Repšes, Alberta Bela un citu rakstnieku darbos.⁶

4. Penzin Alexei. Konference Kultūras tulkošana: no nacionālā uz hibrīdo. Rīga, 2008, 8.-9. maijs.

5. Gandhi Lula. Postcolonial Theory: A Critical Introduction. Allen & Unwin, 1998, p. 142. (Imperiālās attiecības sākotnēji tika iedibinātas ar ieroču un viļības palīdzību, bet uzturētas lielā mērā tieši ar tekstu palīdzību.)

6. Vairāk par postkoloniālo Latvijas literatūru skatīt Ezergailis, Inta: *Postcolonial Subjectivity in Latvia: Some Signs in Literature* un Jirgens, Karls E.: *Labyrinths of Meaning in Aleksandrs Pelēcis' „Siberia Book” and Agate Nesaule's „Woman in Amber”*. A Postmodern/Postcolonial Reading // Kelertas, Violeta (ed.): *Baltic Postcolonialism*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006.

to emphasize the crisis of Marxism in the turn of the 20th and 21st century to an even greater extent.⁴

The second reason underlying the complicated nature of the task is the rare precursors in the research of the (visual) art as a media of the post-colonial experience. Post-colonial theory treats texts and literature as the most essential carriers of meaning both within the implementation of colonialism and the counteraction to it.⁵

The consequences and criticism of colonialism in art have been implicit manifestations, and only since the end of the 1980s can we talk about a direct addressing of colonial problems in art – in the works of art of both the former communist countries and the ex-colonies of the Western European countries. And even from this perspective, it is difficult to discuss the situation of Latvia: the regaining of independence and unrestricted freedom of expression in 1991 did not bring the immediate arrival of colonial experience reflected in Latvian visual art. These trends were more pronounced in literature, for example, in the works by Vizma Belševica, Gundega Repše, Alberts Bels and other writers.⁶

4. Alexei Penzin, “Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation”. A paper presented at the conference *Interpreting Culture: From the National to the Hybrid in Riga*, 8 – 9 May 2008.

5. Lula Gandhi, *Post-colonial Theory: A Critical Introduction*, Columbia University Press, 1998, p. 142, “Imperial relationship initially was established through weapons and slyness, but to great extent it was maintained through the texts.”

6. See more about the literature of post-colonial Latvia in: Inta Ezergailis, “Post-colonial Subjectivity in Latvia: Some Signs in Literature” and Karls E. Jirgens, “Labyrinths of Meaning in Aleksandrs Pelēcis’ ‘Siberia Book’ and Agate Nesaule’s ‘Woman in Amber’: A Postmodern/post-colonial Reading”. In: Violeta Kelertas (ed.), *Baltic post-colonialism*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006.

Sistēmas sabrukuma spožums un posts

Mākslā *robežpārkāpēju* paaudze turpināja komentēt sociālpolitiskos apstākļus un kritizēt savu laiku, izmantojot tās pašas mitoloģiskās un metaforiskās sistēmas, kādas tā bija attīstījusi vēl potenciāli represīvo 80. gadu otrajā pusē. Tas nozīmē augstu poetizācijas pakāpi, izvairīšanos no tieši politiskām tēmām.

„...bailes no pārmērīgas politizācijas vai sociālo tēmu tiešas pieminēšanas saglabājās visus 90. gadus. (...) lielpilsētām raksturīgais miesiskais skarbums nerod tiešu attēlojumu vietējā temperamenta dēļ, kas klajus izteikumus uzlūkotu kā tradicionāli garīgi bezgaumīgus. Līdz ar to neiztikt bez metaforiskā „iepakojuma”. Tādējādi Rietumos plaši izplatītās tēmas – vardarbība, AIDS, informatīvi ekoloģiskie projekti, seksualitātes sprieguma izpēte, informatīvi projekti, kas būtu saistīti ar atmiņu darbu par padomju okupāciju un holokaustu, – pie mums neparādās.”⁷

Lai gan daži vietējie kritiķi metaforiskās izteiksmes prevalēšanu saista ar temperamentā sakņotu tieksmi uz „estetizējošu formālismu”, slēpto izteiksmes formu var

7. Demakova Helēna. Mākslas jēdziena paplašināšanās Latvijā 90. gados sociālo un politisko pārmaiņu kontekstā // *Studija*, 2001, [Speciālizlaidums], 62.–67. lpp.

The Splendour and Misery of the Collapse of the System

The generation of *trespassers* continued to comment on the socio-political circumstances and to criticize their time, using the same mythological and metaphorical systems, which had been widely used and developed throughout the second half of the still potentially repressive 80s. It implied a high level of poeticism and avoidance of political subjects.

“...fear from excessive politisation or mentioning of social topics was preserved for the entire decade of the 90s. [...] carnal harshness characteristic to big cities was not depicted because of the local temperament, which would view forthright statements as traditionally tasteless. Therefore, a metaphoric “packaging” was necessary. For this reason, the topics so popular in the West – violence, AIDS, informative ecological projects, research into the high voltage of sexuality, informative projects, which would be related to memories of the Soviet occupation and holocaust, – did not emerge in Latvia.”⁷

Nevertheless, some of the local critics link the prevalence of the metaphorical tradition with the inclination rooted in the local temperament for “aesthetical formalism”. Also, the latent form of expression may be viewed as a “survival

7. Helēna Demakova, “The expansion of the notions of art in Latvia with regard to the social and political changes of the 90s”, *Studija*, 2001, [Special issue], pp. 62–67..

skatīt arī kā ilgās pakļautības laikā attīstītu „izdzīvošanas taktiku”. Zīmīgi, ka šajā citātā H. Demakova lieto tieši vārdu „bailes”.

Gatavojot šo publikāciju, nācās saskarties ar to, ka mākslinieki visai nelabprāt vēlas atgriezties 90. gados – jo „tie bija grūti laiki”⁸ – un vēl jo mazāk skatīt šī perioda mākslu tajā ietvertā sociālkritiskā vēstījuma kontekstā. Dažbrīd pat radās sajūta, ka attiecībā uz šo periodu tiek lietota tā pati amnēzija, kas uz padomju okupācijas sāpīgajām un neērtajām patiesībām. Atmiņas par trauksmaino laiku, kad katra diena bija izvēļu un arī kļūdu pilna, kad netīkamās pagātnes tuvums mijās ar labākas nākotnes cerībām, traucē normalizācijas procesam, kas intensīvi norisinās 21. gadsimta pirmajā dekādē. Šī raksta pieņēmums ir, ka 90. gadu māksla ļoti aktīvi reaģēja uz pārmaiņām sabiedrībā, intensīvi piedaloties traumatiskās pieredzes pārstrādē – sabiedrības dziedināšanas procesā. 90. gadu mākslas analīze postkoloniālisma kontekstā tādējādi var kalpot par iedvesmas avotu mūsdienu mākslai, pastiprinātāk pievērsties padomju pagātnes ietekmei uz mūsdienām. Pirms vēl nav radīta īpaši postpadomju situācijai adresēta teorija, postkoloniālā teorija (savienojumā ar poststrukturālismu, postindustriālismu,

8. Gabrāns Gints: „Man mēģina iegalvot, ka „tie nu gan bija mākslas zelta laiki!” Man atkal liekas – toreiz mēs bijām galīgā bedrē.” Autores saruna ar G. Gabrānu. 2008. gada maijā.

tactic” developed through the long years of occupation. It is significant that in the quotation above H. Demakova uses the word “fear”.

When working on this article, I had to face the truth that artists were reluctant to speak about the 90s – because “those were hard times”⁸ –, and even less willing to discuss the art of that period in the context of social criticism. At times, when speaking about this period, it seemed that the same amnesia was applied as when remembering the painful and uneasy truths of the Soviet occupation. Memories about the impetuous time, when each day was full of choices, as well as mistakes, when the proximity of the disliked past interchanged with hopes for a better future, hampered the normalisation process, which took place intensively in the first decade of the 21st century. The assumption of this article is that the art of the 90s reacted very actively to the processes and changes in society, taking part intensively in the processing of the traumatic experience – in the healing process of society. Thus, the analysis of art in the 90s in the context of post-colonialism may serve as a source of inspiration for contemporary art, paying more attention to the influence which the past exerts nowadays. While a theory specifically addressed to the post-Soviet situation has not yet been elaborated, post-colonial theory (in conjunction with the discourses of post-structuralism, post industrialism, feminism

8. Gints Gabrāns: “They tried to convince me that “Those were the golden ages of art!” To me those times seem as a complete disaster.” Interview in May 2008.

feminismu u. c.) ir piemērotākais veids, kā skatīt un izprast 90. gadu mākslu lokāli un darīt to starptautiski konvertējamu.⁹

Pirmais, kas nāk prātā, iedomājoties par 90. gadu sākuma mākslu Latvijā, ir Oļega Tillberga un Andra Brežes lielformāta instalācijas, kas sastāvēja no „padomju dizaina”¹⁰ elementiem: maizes kastēm, kara lidmašīnām, spaiņiem, filca, akmeņogļēm, malkas, dažādiem milzu agregātiem no kolhozu, fabriku un militārās vides. Savā pārcilvēciskajā masīvmumā tās iedvēš domas par varu, likteni, laika tecējumu, vēsturi – par jautājumiem, kas nenovēršami nodarbināja sabiedrības prātus milzu sistēmas acīmredzamā – neticamā sabrukuma ietekmē.

Tillberga darbos skatītājs tiek konfrontēts ar baismi nomācošiem mehānismiem, armijas zābaku kaudzēm un metāla spaiņu klājumiem, tomēr tos visus klāj rūsas pēdas. Viņa instalācijās PSRS sabrukumu var lasīt kā veselās ekosistēmas izmiršanu – kara lidmašīnu vraki kā nosprāguši kukaiņi (instalācija „Kukainis” izstādē „Pieminekļis”, 1995) mijas ar dabas materiāliem – milzu vaļa kaulu („Aurora” izstādē „Gadījums 4”, 1988). Visi šie relikti iedvēš šoku par entropijas spēku. A. Breže: „Tu

9. Penzin Alexei. Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation. Referāts nolasīts konferencē “Kultūras tulkošana: No nacionālā uz hibrido” Rīgā, 2008. gada 8.–9. maijs.

10. Traumane Māra. The Question of Changes: The 1990s in Latvian Art. Interneta izdevums „Refleksija”. 2002. http://www.balticart.org/essays_mt.html

and others) is the most suitable approach to use to discuss and understand the art of the 90s locally and to make it internationally comprehensible.⁹

The first things which come to mind, when visualising art in Latvia in the early 90s, are the large scale installations by Oļegs Tillbergs and Andris Breže, which contained elements of “Soviet design”¹⁰: bread boxes, military aeroplanes, buckets, felt, coal, firewood, various enormous aggregates from collective farms, factories and military environments. In their superhuman colossalness they were imbued with thoughts about power, fate, pace of time, and history – about questions which inevitably occupied the minds of society due to the obvious and unbelievable collapse of the giant system.

In Tillberg’s works the viewer was confronted with gruesomely depressive mechanisms, piles of military boots and metal buckets, however they were all covered with rust. In Tillberg’s installations the collapse of the USSR may be interpreted as an extinction of an entire ecosystem – wrecks of military aeroplanes as lifeless bugs (the installation *Insect* in the exhibition *Monument*, 1995) were contrasted with objects from nature – a huge bone of a wale (*Aurora* in the exhibition *Case 4*, 1988). All these relics shocked with the

9. Alexei Penzin, “Post-Soviet Singularity and Codes of Cultural Translation”. A paper presented at the conference *Interpreting Culture: From the National to the Hybrid in Riga*, 8–9 May 2008.

10. Māra Traumane, “The Question of Changes: The 1990s in Latvian Art”, internet publication *Reflection*, 2002, http://www.balticart.org/essays_mt.html.

vienkārši nespēji noticēt, ka tā milzu sistēma, uz kā mūsu sabiedrība bija uzbūvēta, varēs kaut kur izzust.”¹¹

Brežes darbos nesenā pagātne tēlota traumatiskāka, likteņa spēks – lielāks. Instalācijā „Gadskārtas” (izstāde „Paaudze”, 1992) milzu stumbeņa triecas malkas pagāju krāvumā, savukārt 1994. gada instalācijā „Aploks” gigantisks zāģis ir izzāģējis tukšu liela koka stumbru vidū, un tas aizpildīts ar daudzām atsevišķām pagalēm. Izmantojot dažādus atrastus priekšmetus un materiālus no klātesošās, bet pamazām balējošās padomju ikdienas, Breže savieno šajās lietās „iekodēto sociālo atmiņu”¹² ar individuālām atmiņām. Darbā „Maizes kastes” (1990) viņš maizes uzglabāšanai

paredzētās koka kastes savienojis ar citiem sadzīves priekšmetiem un fotogrāfijām. Būdamas lielas traģēdijas aizgrābjošas liecības, Brežes instalācijas, šķiet, vienlaikus piedalās arī viktimizācijas procesā, kas aizsācies Atmodas periodā un nav beidzies vēl mūsdienās.

Atrasti objekti, disfunkcionāli priekšmeti, dokumentālas driskas kā atsauces uz Rietumu avangardu 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā vieno gan postkomunisma, gan Rietumu postkoloniālajā vidē dzīvojošos māksliniekus. Postkoloniālās teorijas pārstāvis Homi Bhabha pauž, ka avangarda pārpozicionēšana prom no utopiskā „pāri”, vienotas sociālās nākotnes vizijas, uz „starp” – diskusiju starp atšķirīgu laiktelpu kultūrām – ir nozīmīga tēma daudzu postkoloniālo mākslinieku darbos.¹³ Brežem

11. Autores saruna ar Andri Breži 2008. gada februārī.

12. Demakova Helēna. Ābolu raža jeb Māksla Latvijā no 1945. līdz 1995. gadam starp personīgo un ideoloģisko laiku // Demakova Helēna. Citas sarunas. LMA Vizualās komunikācijas nodaļa, Rīga, 2002, 248. lpp.

13. Bhabha Homi K. The Location of Culture. Routledge, London, 2004, p. 252.



Andris Breže. Instalācija no personālizstādes *Visu māja*. 1993.

Andris Breže. Installation from the solo exhibition *Everybody's House*. 1993.

power of entropy. A. Breže said: “You simply cannot believe that the enormous system our society was built on could disappear without trace.”¹¹

In Breže's works, the recent past was depicted as more traumatic, the power of fate – greater. In the installation *Growth Rings* (in the exhibition *Generation*, 1992) a huge amputated limb hit a pile of logs, while, in the installation *Enclosure* made in 1994 a gigantic saw had sawn off the trunk of a big tree and the empty stump was filled with several single logs. By using different objects and materials from the present – though gradually fading – mundane life of the Soviet times, Breže connected the “social memory”¹² encoded in these objects

with individual memories. In his work *Bread Boxes* (1990) he joined the wooden boxes tailored for bread storage purposes with other household objects and photographs. While they are moving evidence of a great tragedy, Breže's installations, so it seems, were also part of the victimisation process which had started in the National Awakening period and has not finished, even nowadays.

Lost and found objects, dysfunctional items, documental shreds as references to the Western avant-garde at the end of the 80s and in the beginning of the 90s brought together artists living both in the post-communist and Western post-colonial countries. The post-colonial theoretician Homi Bhabha is of the opinion that the repositioning of the avant-garde from the utopian “beyond”, namely, a joint vision of social future, to “between” – a discussion between different cultures time and space-wise – is an important theme found in the works

11. Interview with Andris Breže in February 2008.

12. Helēna Demakova, “The Apple Harvest or Art in Latvia 1945–1995 Between Personal and Ideological Time”. In: H. Demakova, *Different Conversations*. Riga: Visual Communication Department, 2002, p. 248.

un Tillbergam ļoti svarīga autoritāte bija Jozefss Boiss ar savām „sociālajām skulptūrām” – mākslas darbiem – vienlaikus instalācijām un performancēm. Tomēr viņi tos pašus materiālus un priekšmetus piepilda ar citu sociālkulturālo saturu. „Boisa filcs nav tas pats, kas Brežes filcs.”¹⁴ Tāpat šo mākslinieku darbos jaušamas atblāzmas no *Arte Povera* tehnikas savienot arhaiskus un tehnoloģiskus materiālus. Tikai atšķirībā no netiešajiem priekšgājējiem latviešu mākslinieku darbi bija vēl efermālāki, kā protests pret pārļaicīgās mākslas ideju un identitātes fiksāciju. „Pēc izstādes instalācijas salādējām dārza šķūnīti, izmetām laukā vai vienkārši neizņēmām no vēstniecības pasta. Kam tās saglabāt? Tās būtu kā plastmasas maisiņš, kuru daba izspļāvusi laukā, nespējot to norīt.”¹⁵

Saldzinot 80. gadu otrās puses un 90. gadu sākuma Krievijas mākslinieku darbus ar Latvijā tapušajiem, ir jūtama izteikta atšķirība. Krievu mākslinieki padomju parādības – komunālos dzīvokļus, virtuves sarunas, pieticīgo patēriņa preču klāstu – inkorporējuši apziņā kā „savu”, turpretī latviešu mākslinieku attieksmē vērojama distancēšanās no bijušās realitātes. Viņu darbos nav nekā no padomju humora, vieglajai ironijai fonā allaž jaušama smeldze. Apspiestais nekad nesmejas ar pilnu krūti. Tieši distancētību no padomju režīma O. Tillbergs kādā intervijā

14. Traumane Māra intervijā Kļaviņai Andai. *Ļeņins nāk!* // Diena, 2005, 6. maijs, 14. lpp.

15. Autores saruna ar Andri Breži 2008. gada februārī.

of many post-colonial artists.¹³ For Breže and Tillbergs, in their turn, a leading authority was Joseph Beuys with his “social sculptures”, which were works of art simultaneously containing installations and performances. However, they added a different social and cultural content to the materials and objects used by Beuys. “The felt of Beuys is not the same as the felt of Breže.”¹⁴ Similarly, in the works of these artists one can see reflections from *Arte Povera* technique when archaic materials are combined with technology. Unlike related predecessors, the works of Latvian artists were more ephemeral – as some kind of protest against the idea of art beyond the time and fixation of identity. “After the exhibition we froze the installations in the garden shed, trashed them or simply did not collect them from the post office or embassy. Why keep them? It would have looked like a plastic bag spat out by Mother Nature, who had been incapable of swallowing it.”¹⁵

When comparing the works of Russian artists with those made in Latvia in the second half of the 80s and in the beginning of the 90s, considerable difference may be noticed. While the Russian artists incorporated the Soviet phenomena such as communal flats, talks in a kitchen, and a modest assortment of consumer goods as their ‘own’, in the attitude of Latvian artists, a disassociation from the previous reality emerged. In the works of the latter, there was nothing from the Soviet sense

13. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London, 2004, p. 252.

14. Māra Traumane in interview with Anda Kļaviņa “Here comes Lenin!”, *Diena*, 06.05. 2005, p. 14.

15. Andris Breže in interview with Kļaviņa Anda in February 2008.

min par iemeslu, kādēļ Latvijā nebija populārs socārts: „Mēs nejutāties atbildīgi par to sistēmu.” Te arī padomju koloniālisma apvērsta daba – pakļautie okupantus un to uzspiesto realitāti izjuta kā Citu, nevis otrādāk.

Leonards Laganovskis ir vienīgais no tā sauktās robežpārkāpēju paaudzes, kura 90. gadu sākuma darbus var pieskaitīt socārtam. Viņš ironiski rotaļājās ar padomju ikonogrāfiju, parafrāzējot ideoloģijas simbolus un lozungus. Atšķirībā no Tillberga un Brežes viņš vairāk pievērsās teksta un attēla nozīmju saspēlei, akcentējot teksta nozīmi ideoloģijas ietekmes realizācijā. Plaši ievērotajā zīmējumu ciklā „Tribīnes” (kopš 1988) tribīne kā runas un varas simbols atveidota pēc līdzības ar dzimumorgāniem. To var traktēt kā diskursa, ideoloģijas centienus uzurpēt varu pār seksualitāti – brīvības, patiesības, arī anarhijas simbolu. Rakstot par „patiesību seksā” un „seksa patiesību” Mišels Fuko jautā: „Kā gan tas nākas, ka seksualitāte ir tā privilēģētā sfēra, kur saskatāma un izsakāma visdziļākā patiesība par mums? Kopš kristietības sākumiem rietumu pasaule nav pārtraukusi apgalvot: „Lai zinātu, kas tu esi, tev jāzina tava seksualitāte.” Sekss vienmēr ir bijusi platforma, uz kuras tiek noteikta mūsu sugas izdzīvošanas nākotne un cilvēciskā subjekta „patiesība”¹⁶ Padarot ķermeni un seksualitāti par valsts īpašumu, padomju vara bija pilnībā atņēmusi saviem subjektiem tiesības „izzināt sevi”. Varētu teikt, ka gan

16. Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture*, Routledge, London, 1988, p. 154.

of humour, the light touch of irony always had a bit of pain in the background. The repressed never roars with laughter. And the disassociation from the Soviet regime was mentioned by O. Tillbergs in an interview as a reason why Sots-art did not gain any popularity in Latvia: “We did not feel responsible for the system.” Here is the obvious reverse nature of Soviet colonialism – the repressed perceived the occupants and the reality enforced by them as the Other, and not vice versa.

Leonards Laganovskis was the only artist from the so-called generation of trespassers, whose works of the early 90s could be called social art. He ironically played with Soviet iconography, paraphrasing the symbols and slogans of the ideology. As opposed to Tillbergs and Breže, he was more interested in the interplay between the meanings of text and image, emphasizing the significance of text in the implementation of the ideology. In the popular series of drawings entitled *Lecterns* (since 1988), a tribune was a symbol of speech and power was depicted by analogy to sexual organs. It may be interpreted as attempts of the discourse and ideology to usurp power over sexuality – a symbol of freedom, truth, as well as anarchy. When writing about the “truth in sex” and “truth of sex” Michel Foucault asks: “How it is that sexuality came to be considered the privileged place where our deepest “truth” is read and expressed? Since Christianity, the Western world has never ceased saying: “To know who you are, know what your sexuality is”. Sex has always been the forum where both the future of our species and our “truth” as human subjects is decided.”¹⁶ When making a body and

16. Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture*, Routledge, London, 1988, p. 154.

„Tribinēs”, gan vairākos turpmākajos Laganovska darbos noris *seksa* un diskursa cīņa. Daudzkārt attēlojot tieši sieviešu dzimumorgānus mākslinieks netieši norāda uz šī dzimuma dubulto apspiestību patriarhālajā padomju režīmā, kā sekas jūtamas vēl mūsdienās, bet vienlaikus atzīst sevi par „padomju subjektu” un saglabā vieglu vīriešu šovinisma noti.

Sarmīte Māliņa ir viena no pirmajām māksliniecēm 90. gados, kas publiskajā telpā emancipēja femīno enerģiju. Maskulīni robustajā postpadomju telpā viņas poētiskā 1992. gada instalācija „Jūtas” izskanēja kā trausls mēģinājums nosaukt vārdā vēl nesen aizliegto atšķirību. Kopā ar māksliniecēm Ilevu Iltneri, Kristiānu Dimiteri un Frančesku Kirki viņa izaicināja patriarhālā padomju režīma aizspriedumus par dzimtes attiecībām

un sabiedrības homogēnumu, darot to savā ‘sievšķīgajā’ balsī un netaisnojoties par to. Vēl viens spilgts Māliņas darbs ir 1995. gadā izstādē „Pieminekļis” realizētā instalācija „Nepamatots prieks”. Tā ir Volkera Evansa fotogrāfijas „Nezināma bērna kaps” interpretācija kā marginālo, *neoficiālo* sabiedrības grupu apliecinājums. Ja Padomju Savienībā bērns bija valsts īpašums – darbaspēka atražošana, tad 90. gados prieku par bērna atnākšanu aizēnoja smagie ekonomiskie apstākļi; turpinājās no Padomju Savienības mantotais bērnu beztiesiskums. Līdzīgi kā bērni, instalācija „Nepamatots prieks” bija *pārāk* vāra, lai kāds neizmantotu savu pārspēku – instalācija tiek sadauzīta.

Arī Ojāra Pētersona 80. un 90. gadu oranžās lielformāta instalācijas publiskajā vidē ir izaicinājums postkoloniālajai



Sarmītes Māliņas darbs *Nepamatots prieks* pēc sabojāšanas izstādē *Pieminekļis*. 1995.
Sarmīte Māliņa's work *Unjustified Happiness* after damaging in exhibition *Monument*. 1995.

sexuality a national property, the Soviet power had completely denied its subjects any rights to “cognize themselves”. It may be stated that in the *Tribunes* and several subsequent works by Laganovskis a struggle between *sex* and discourse took place. Often picturing the female sexual organs, the artist implied the double repression of this sex in the patriarchal Soviet regime with the consequences still visible today. On the other hand, he also acknowledged himself as a “Soviet subject” and retained a slight note of male chauvinism.

Sarmīte Māliņa was one of the first artists in the 90s who emancipated the feminine energy in the public space. In the masculine and robust post-Soviet space, her poetic installation in 1992 entitled *Feelings* was a frail attempt to give a name to the recently forbidden difference. Together with the artists Ileva Iltnere, Kristiāna Dimiteri and Frančeska

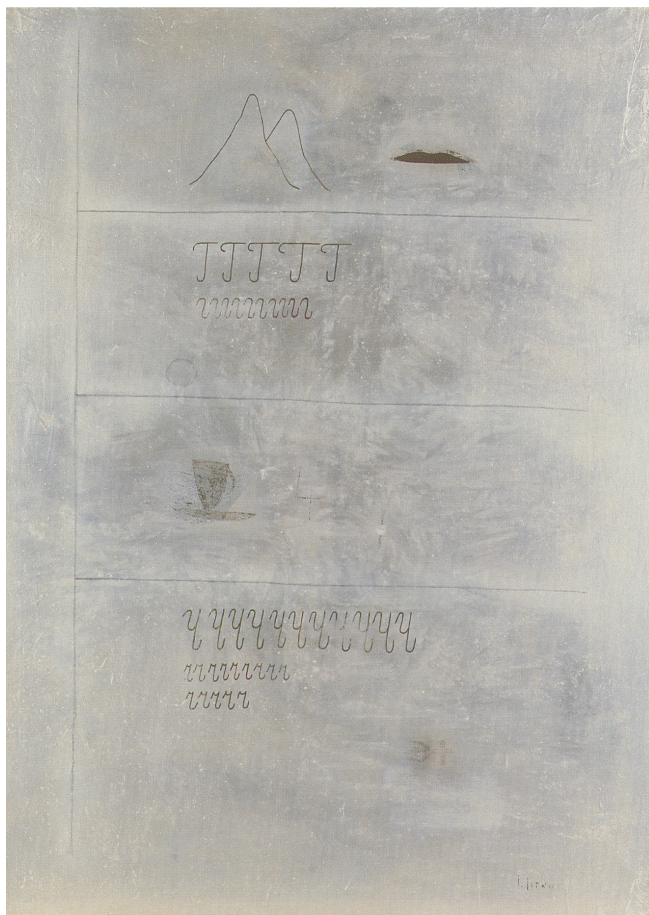
Kirke she challenged the prejudices of the patriarchal Soviet regime by discussing the relationship of gender and homogeneity of society, doing it in their ‘feminine’ voice and without trying to justify themselves. Another unforgettable work by Māliņa was the installation *Unjustified Happiness* made for the exhibition *Monument* in 1995. It is an interpretation of Walker Evans’ photograph *A Child’s Grave* as a testimony for marginal *unofficial* groups of society. If in the Soviet Union a child was a national property – labour reproduction – in the 90s joy about a birth was overshadowed by the severe economic circumstances. The deprivation of the rights of children inherited from the Soviet Union continued. In the same way as children, the installation *Unjustified Happiness* was *too fragile* for somebody not to use their superiority – the installation was clumsily damaged.

sabiedrībai akceptēt Citādo sevi. Savā izaicinošajā košumā, kas kontrastē ar postpadomju Latvijas brūnpeleko ainavu, šie objekti ir kā treniņš demokrātijā un tolerancē. Neskaitāmie ziņojumi presē par izdemolētiem mākslas darbiem, kas, atgūstot publisko telpu, bieži tika izvietoti brīvā dabā, 90. gados liecina, cik grūti ir bijuši šie iecietības vingrinājumi:

„Tomēr svarīgākais jautājums ir un paliek – vai publika spēs ieturēt pieklājīgu (drošu) distanci no pieminekļiem? Cik ilgi

sēta ap lidmašīnu paliks neaizskarta? Vai kāds neizmežģīs potīti vai nesalauzīs kāju, mēģinot pārrāpties pār oranžo dēļu konstrukciju? Vai Andra Brežes skaistā koka un ogļu kolonna neizkūpēs dūmos?”¹⁷

Izmantojot humora, cerības un prieka pilno oranžo krāsu objektos, sākot no triumfa arkas un tilta līdz glābšanās vestei, ruletes galdam un zāģskaidām, O. Pētersona 90. gadu vidū īstenotie darbi bija vieni no visatraktīvākajiem pārejas sabiedrības atspulgiem mākslā: no totalitārisma uz demokrātiju, no Austrumiem uz Rietumiem u. c.



Ieva Iltnere. *Krievu valoda*. 1994.

Ieva Iltnere. *Russian Language*. 1994.

Likewise, the orange large scale installations by Ojārs Pētersons displayed in public spaces in the 80s and 90s were a challenge to the post-colonial society to accept the Other in themselves. In their *daring* brightness contrasting with the post-Soviet landscape of Latvia in brown and grey, these objects served as a lesson in democracy and tolerance. The numberless press releases about vandalized works of art, which were often presented in the open air in order to regain the public space in the 90s, testify how difficult those tolerance exercises were:

Cilvēki, zvēri un Citi

„Vara cirkulē: tā nekad nav viena centra monopols. Tā tiek izplatīta un ģenerēta tīklveida sistēmā.”¹⁸ 90. gadu vidū sevi pieteica jaunāku mākslinieku paaudze, kuri jau vairs neredzēja Latvijas sabiedrību likteņa pabērnu lomā, bet gan kā tādu, kas, turoties pie koloniālajā periodā nostiprinātajiem aizspriedumiem, pati nodarbojas ar Cita apspiešanu. Atsakoties no jebkādas poētiskas izteiksmes, mākslinieki Gints Gabrāns, Miķelis Fišers, Andris Fridbergs

17. Krieviņa Rita Laima. *The Baltic Observer*. 1995, 31. Aug, 13. p.

18. Foucault Michel citēts no Faubion D. James (ed.) *Power: Vol. 3 of Essential Works of Foucault, 1954–1984*. University of Wisconsin Press, 2001, 198. p.

“However, the most important question still remains unanswered. Will the public be able to keep a polite (safe) distance from the monuments? For how long will the fence around the plane stay untouched? What are the chances that someone will or will not dislocate their ankles or break their legs trying to climb over the orange construction of planks? Will the beautiful column made of wood and coal by Andris Breže be burned down or not?”¹⁷

Using the orange colour, full of humour, hope and joy in the objects, beginning with the triumphal arch and bridge and finishing with a life-saving vest, a roulette table and a pile of sawdust, the works implemented by O. Pētersons in the middle of the 90s were one of the most attractive reflections on transitional society in art: from totalitarianism to democracy, from the East to the West and so on.

People, Animals and the Others

“Power circulates: It is never monopolized by one centre. It is deployed and exercised through a net-like organization.”¹⁸ In the middle of the 90s, a generation of younger artists declared themselves. These artists did not see Latvian society playing the role of the forgotten man, but, instead, as a

17. Rita Laima Krieviņa, *The Baltic Observer*, 31.08. 1995, p. 13.

18. Michel Foucault, quoted from: D. James Faubion (ed.) *Power: Volume 3 of Essential Works of Foucault, 1954–1984*, University of Wisconsin Press, 2001, p. 198.

izvērsa provokatīvu antropoloģiju, dodot priekšroku tiešai postpadomju sabiedrības traumētās domāšanas pētniecībai un asai kritikai.

Mākslinieku darbos liela loma bija apkārtējās sabiedrības attiecībām ar citādo, atšķirīgo, jo „postkoloniālajā situācijā izgaismojas iekšējās apspiestības vēstures”. Fišera gleznu ciklā „*Sex'n'Spaceship*” (1995) citplanētieši *drāž* cilvēkus, bet cilvēki tūdaļ izmanto iespēju *drāzt* arī citplanētiešus. Te varētu vilkt paralēles ar latviešiem, kuri bija krievu pakļauti padomju okupācijas laikā un kuri pēc neatkarības atgūšanas nekavējās uzreiz par beztiesīgām minoritātēm padarīt krievus. Kā norāda Gayatri Spivaka, postkoloniālajām sabiedrībām cenšoties atgūt zaudēto pašcieņu, nereti notiek „citādiskošanas” (*Othering*) process, kur pašu pozitīvā identitāte tiek definēta un nostiprināta ar „cita” apzīmogošanu: „Lai kas arī būtu marķieri, kas izēmē līniju starp “mums” un „viņiem” – rase, ģeogrāfija, etniskums, ekonomika vai ideoloģija –, pastāv draudi, ka tie kļūs par pašapliecināšanās pamatu, kas ir atkarīga no otras grupas nomelnošanas.”¹⁹ Krievu diaspora Latvijā nenoliedzami bija agrāko okupantu pēcnācēji, tomēr krieviem liegtās (pat!) pašvaldību vēlēšanu tiesības izpelnījās starptautiskās sabiedrības nosodījumu. Arī laikmetīgā māksla 90. gadu Latvijā pavisam noteikti bija viens no Citiem.

19. Spivak Ch. Gayatri citēta no Landry Donna, MacLean Gerald. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Routledge, London, 1995, p. 83.

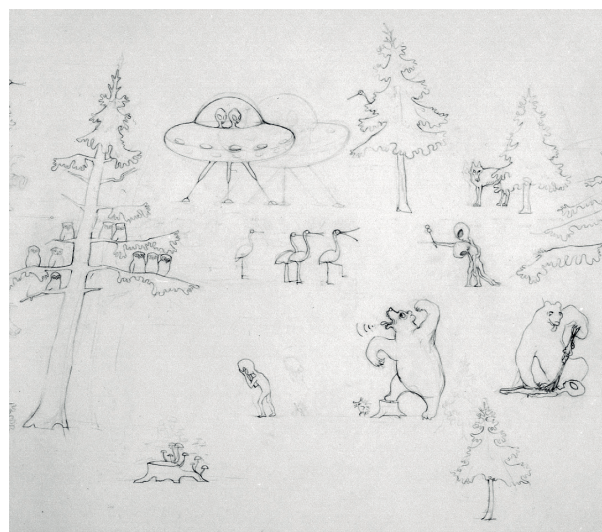
society which, by holding to the prejudices strengthened in the colonial period, dealt with the repression of the Other. Giving up any poetic expression, the artists Gints Gabrāns, Miķelis Fišers and Andris Frīdbergs expanded provocative anthropology, giving priority to research and harsh criticism of the traumatized mentality of the post-Soviet society.

In the works of these artists, a great deal of attention was paid to the relationship between the surrounding society and the Other, namely, the different, because “in the post-colonial situation the histories of inner suppression were lightened up”. In Fišers’ series of paintings entitled *Sex'n'Spaceship* (1995) aliens *screw* humans, but humans immediately use the opportunity to *screw* aliens as well. Here, parallels can be drawn with Latvians, who were subjected to Russians during the Soviet occupation and who after re-gaining their independence hurried to turn Russians into outlawed minorities. As indicated by Gayatri Spivak, when post-colonial societies try to retrieve their lost self-confidence, quite often the process of “Othering” takes place, where the positive identity of themselves is being defined and strengthened with the labelling of the “Other”: “Whatever the markers of social differentiation that shape the meaning of “us” and “them”, whether they are racial, geographic, ethnic, economic or ideological, there is always the danger that they will become the basis for a self-affirmation that depends upon the denigration of the other group.”¹⁹ The Russian diaspora in Latvia were undeniably the descendants of the

19. Quoted from: Donna Landry, Gerald MacLean (eds.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, London, 1995, p. 83.

Fišera darbā „Pārpratoms mežā” (1994) citplanētieši ir nolaidušies uz Zemes ar draudzības vēsti, bet nokļūst mežā, kur viņiem uzbrūk mežonīgi lāči. Te nevar nepieminēt krievu mākslinieku grupas „*BOLI*” akciju 90. gadu sākumā, kad viņi savus mākslas darbus devās izrādīt Maskavas zooloģiskā dārza iemītniekiem. Tikpat barbariskus nereti mākslinieki redzēja savus līdzcilvēkus. Viens no skaļākajiem ar laikmetīgo mākslu saistītajiem skandāliem 90. gadu Latvijā, kad laikabiedri bija ne vien pārpratuši mākslas darba vēstījumu, bet arī fiziski iedarbojušies uz to, bija gadījums, kad māksliniece Ieva Rubeze izstādē „*Opera*” ietina latvju lielākā dzejnieka Raiņa pieminekli sarkanā plīša audumā. Kāds neapmierināts skatītājs bija noplēsis audumu un uz pieminekļa uzrakstījis aicinājumu neapgānīt dižgarus.

Meklējot neiecietības pret atšķirīgo saknes, Fišers atbildes meklē ne vien „no sociālisma mantotās prāta gaismas



Miķeļa Fišera skice *Pārpratoms mežā*. 1994.
Miķelis Fišers' drawing *Misunderstanding in the Forest*. 1994.

previous occupants, however, after the rights to participate and vote in the local government elections were denied to those speaking Russian as their native language, Latvia was politically criticised on a global scale.

Likewise, the contemporary art in Latvia in the 90s most definitely was one of the Others.

In Fišers’ painting *Misunderstanding in Forest* (1999), aliens have descended on Earth with a message of friendship, but find themselves in a forest where they are attacked by wild bears. In this context, we must mention the campaign of the Russian artistic group *BOLI* in the beginning of the 90s, when they went to display their works to the inhabitants of the Moscow zoo. Often the artists saw their contemporaries as barbaric as animals. One of the loudest scandals related to the contemporary art in Latvia in the 90s, when contemporaries

necaurīdīgajā vidē, kas ražojusi arvien jaunas aizspriedumu populācijas²⁰, bet vēl tālāk – Rietumu racionalismā un humānismā (tā karteziāniskajai izpratnei par zināšanām kā varu pār ārējām lietām). 1996. gada darbā bez nosaukuma uz postamenta aiz muzeja lentes novietots Latvijas Medicīnas muzeja eksponāts – zinātniskā progresa vārdā saudzēti suņi. Cilvēks progresa vārdā nežēlīgi apspiedis un izmantojis ne-cilvēkus: vienalga – dzīvniekus, citas rases, tautas vai dzimti. „Cilvēka attiecības ar dzīvnieku ir sabiedrības attiecību alegorija.”²¹

20. Šteimane Inga. *Dažreiz viņu saprot jeb Miķeļa Fišera message-art* // Studija. 1999, Nr.6, 32. lpp.

21. Autores saruna ar Miķeli Fišeru 2008. gada martā.

Fišera un Gabrāna darbi sabalsojas ar postmodernisma un poststrukturālisma ierosināto humānisma kritiku arī tādā veidā, ka viņi pievērsās dažādām ezoteriskām, "nepietiekami zinātniskām" praksēm kā sektantisms, ufoloģija u. c. 'Reabilitējot' šīs padomju periodā aizliegtās prakses, mākslinieki dekonstruēja totalitārisma tik izdevīgo universālo racionalitāti kā vardarbīgu pret citādo un atšķirīgo. Kā norāda H. Bhabha, hierarhiski „zemo” zinātņu izmantošana ir viens no veidiem, kā postkoloniālās sabiedrības cenšas asimilēt vēsturi, lai veicinātu dziedēšanas procesu un pārdefinētu savu identitāti.²²

22. Fuko raksta: „Poststrukturālisms izceļ apspiestas zināšanas, kas tikušas pasludinātas kā neadekvātas vai nepietiekami pamatotas: naivās zināšanas, kas tikušas novietotas zemu hierarhijā, zemu zem zinātniskās spriešanas līmeņa.



Miķeļa Fišera instalācija *Pārpratums mežā*. 1994.

Miķelis Fišers' installation *Misunderstanding in the Forest*. 1994.

not only misunderstood the message of the work of art, but also physically damaged it, was the event when the artist Ieva Rubeze in the exhibition *Opera* wrapped the monument of the greatest Latvian poet Rainis in a red plush material. A frustrated spectator ripped off the cloth and wrote on the monument a call not to disgrace the greatest minds of the nation.

When looking for the reasons for intolerance towards the different, Fišers sought for answers not only in “the environment impenetrable by the intellectual light inherited from socialism, which in its turn created new populations of prejudices”²⁰, but also further – in the Western rationalism

20. Inga Šteimane, “Sometimes He’s Understood or the message-art of Miķelis Fišers,” *Studija*, 1999, no. 6, p. 32.

and humanism (its Cartesian understanding of knowledge as power over external things). In an untitled work displayed in 1996 on a pedestal behind museum tape, an exhibit of the Pauls Stradins Museum for History of Medicine was presented – dogs inoculated in the name of the scientific progress. A human being had cruelly oppressed and used non-humans in the name of progress. In this case it did not matter whether they were animals, other races, nations or genders. “The relationship between a man and an animal serves as an allegory of relationships within society.”²¹

The works of Fišers and Gabrāns echoed with the criticism of humanism initiated by post-modernism and post-

21. Miķelis Fišers in interview with Anda Kļaviņa in March 2008.

Daudzus no tālaika Ginta Gabrāna darbiem uz dzīves un mākslas robežas var traktēt kā prasību pēc padomju periodā iedragātās mākslas pašnoteikšanās. Taču šīs pretenzijas tika paustas smagas ekonomikas un morālas krīzes laikā, kad vēderam, nevis kultūrai bieži vien tika dota priekšroka – gluži pretēji vēl nesenu revolūcijas laikam. Tādēļ Gabrāna provokatīvā māksla līdzīgi kā citu mākslinieku darbi tika uztverta ar klaju neiecietību vai vismaz neizpratni. Gabrāns 1994. gadā izstādē „Dzīves kultūra”, aiz skatloga izliekot sapūšanai smalkus ēdienus, savukārt vēlējās netieši norādīt, ka tieši bada laiks ir cilvēciskuma manifestācijas augstākais punkts. Tas sasauca arī ar akcijām, kādas vienlaikus Maskavā organizēja mākslinieki Oļegs Kuljks, Dmitrijs Gutovs un citi – mākslas projektu ietvaros provocējot izsalkušu publiku saplēst gabalos cūkas cepeti vai negausīgi raust piedāvāto sīknaudu.²³

Gabrāna darbi postpadomju cilvēku konfrontēja vēl ar kādu netīkamu apstākli – *izvēli*: smēķēt / nesmēķēt, atpazīt / neatpazīt atdarinātu mākslu, pieskarties / nepieskarties elektrības vadiem, ņemt / neņemt nazi, bāzt / nebāzt galvu attiecīgajā caurumā, ticēt / neticēt. „Izvēles nasta – brīvības neizbēgamā kompanjone mākslas, politiskajā u. c. telpā kā nozīmīgākā postpadomju telpas problēma.”²⁴

23. Līdzīgu provokāciju darbā „Speķis visai valstij” izstādē „Valsts” 1994. gadā izspēlēja arī mākslinieks Jānis Mitrēvics, izvietojot svaigi kūpinātu cūkas gaļu Valsts mākslas muzejā laikā, kad lielāka daļa iedzīvotāju cieta trūkumu.

24. Peļše Stella. G. Gabrāna radošās darbības apraksts Laikmetīgās mākslas centra mākslinieku datu bāzē.

Par to, cik nepanesams var izrādīties esības vieglums, savukārt runā M. Fišers kopā ar Jāni Viņķeli 1994. gadā īstenotajā darbā „Būdas cilvēks”, kur izstādes „Valsts” apmeklētājiem bija iespēja vērot kāda Alvila Indriksona brīvprātīgo noslēgšanas no skarbās pārmaiņu laika realitātes.²⁵ Kā tolaik rakstījis rumāņu politologs Vladimirs Tismaneanu: „Komunisma beigas ir atstājušas individuus ar zaudējuma sajūtu: pat ja viņi atradās būrī, tas vismaz piedāvāja stabilitāti un paredzamību. Līdzīgi kā izbijušiem cietumniekiem viņiem tagad ir brīvība, bet nav sapratnes, ko ar to iesākt.”²⁶

Kā cerība zaudētās stabilitātes atjaunošanai un dzīves uzlabošanai tika skatīta tuvināšanās Rietumiem, kas principā nozīmēja pieņemot Eiropas Savienības, NATO un pāri visam – globālā kapitālisma – noteikumus. Principā – izvērst jaunu koloniālismu. Fišers šo procesu asprātīgi tēlojis gleznu ciklā „MC 4 ID” (1996), kur tālaika Baltijas valstu prezidenti katrs ar savu karodziņu sēž pie sarunu galda kopā ar *Independence Day* pārstāvi – citplanēti. Otrajā gleznā saulesbrillēs tērptais citplanētiētis didžejo, bet trešajā gleznā visi karodziņi jau atrodas citplanētieša rokās. Ceturtā glezna ir vienkārši melns laukums ar piestiprinātām *Ectasy* tabletēm. Sekss un narkotikas kā kapitālisma piesolītā baudas utopija.

25. Grūti nepamanīt šī darba līdzību ar Alberta Bela romānu „Būris” un Anša Epnera pēc šī romāna sižeta uzņemto filmu ar tādu pašu nosaukumu.

26. Tismaneanu Vladimir. *Fantasies of Salvation: Democracy, Nationalism, and Myth in Post-Communist Europe*. Princeton University Press, 1998, p. 152.

structuralism, because they were focused on different esoteric, 'not sufficiently scientific' praxes such as sectarianism, ufology, etc. By 'rehabilitating' these praxes banned during the Soviet period, the artists deconstructed the universal rationality so beneficial to totalitarianism and interpreted it as a force against the Other and the different. As indicated by H. Bhabha, the use of hierarchically "low" sciences is one of the ways the post-colonial societies try to assimilate history, in order to facilitate the healing process and re-define their identity.²²

Many of Gints Gabrāns' works of the time, bordering on real life and art, may be treated as a requirement for the self-determination of art so severely damaged during the Soviet period. However, these objections were presented during the circumstances of a difficult economic and moral crisis, when food and not culture was often preferred – unlike during the recent singing revolution. Therefore, the provocative works by Gabrāns, like the works of other artists, were met with outspoken intolerance or at the least a lack of understanding. In the exhibition *Culture of Life* in 1994, Gabrāns, by placing delicious food to rot in a shop window, wanted to deliver the message that it was starvation which was the highest peak of the manifestation of humanity. It reverberated with the campaigns organised by the artists Oleg Kulik, Dmitry Gutov and others in Moscow at the

22. As Foucault says: "[Poststructuralism] underscores knowledge that has been disqualified as inadequate to their task or insufficient to their task: naïve knowledge, located down in the hierarchy, beneath the required level of cognition or scientificity."

same time – provoking the starving audience in the framework of art projects to pull roasted pork to pieces or to rake for small change.²³

The works of Gabrāns confronted the post-Soviet individual with another unpleasant condition – *a choice*: to smoke/not to smoke, to identify/not to identify copied art, to touch/not to touch electrical wiring, to take/not to take the knife, to stick/not to stick one's head in the respective hole, to believe/not to believe. "The burden of choice – the inevitable companion of freedom in the space of art, politics etc. is the most essential problem of the post-Soviet era."²⁴

The lightness of existence may turn out to be unbearable, and this is the subject of the work of art entitled *Man of Hut* made by M. Fišers together with Jānis Viņķelis in 1994, where the visitors to the *State* exhibition had an opportunity to watch the voluntary seclusion of Alvilis Indriksons from the severe reality of the transitional period.²⁵ As it has been stated by the Romanian political scientist Vladimir Tismaneanu: "The end of Communism has left individuals with a sense of loss: even if they hated the cage, at least it offered the comfort of stability and predictability. Like former

23. Similar provocation in the work of art entitled *Bacon For All the State* in the exhibition *State* in 1994 was played out by the artist Jānis Mitrēvics, by displaying freshly smoked pork in the State Museum of Art at the time, when most of the country suffered poverty.

24. Stella Peļše, description of the creative activity of G. Gabrāns in the data base of artists at the LCCA.

25. The similarity between this work and the novel *Cage* by Alberts Bels, and later also with the film directed by Anis Epners following the plot of the novel, is quite obvious.

Reflektējot par postpadomju sabiedrības labprātīgo stāšanos neokoloniālisma attiecībās, Gabrāns un Monika Pormale savukārt nodibināja reālu iepazīšanās biroju („Rīgas iepazīšanās birojs”, kas ceļoja pa daudzām izstādēm Eiropā laikā no 1999. līdz 2002. gadam), ievietojot sludinājumus avīzē, kas aicināja cilvēkus pieteikties iespējai atrast partnerus ārzemēs. Sievietēm, kuras atsaucās uz sludinājumu, fotografēšanās seansā bija jādemonstrē sevi veidā, kas pievilinātu potenciālo partneri Rietumos, vienlaikus simbolizējot femīnos Austrumus iepretī maskulīnajiem Rietumiem.

Tomēr arī brīvprātīgā „atdošanās” nenesa gaidītos straujos uzlabojumus Latvijas ekonomiskajā un morālajā klimatā.

Postkoloniālā sabiedrība fundamentāli maldās, norāda H. Bhabha, cerot, ka jaunās pasaules arhitektūra maģiskā veidā izaugs no koloniālisma fiziskajām drupām. Korupcija, kriminālās situācijas pasliktināšanās un vilšanās demokrātijā ir tipiskas izpausmes postkoloniālajai situācijai.²⁷ Un atbildes nav ne sabrukušajai impērijai, ne ārējai alternatīvai, ne arī lokālajai elitei.

Šo vispārējās neapmierinātības, īgnuma situāciju ar humoru apspēlēja Gabrāna 1997. gada interneta projekts „Kāpnes debesīs”. Darbu veidoja balsošanas urna un biļeteni ar absurdas situācijas aprakstu un shematisku vizuālu ilustrāciju.

27. Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen (eds.) *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Routledge, London, 2008, p. 3.



Gints Gabrāns, Monika Pormale. *Rīgas iepazīšanās birojs*. Izstāde *Baltic Security* Ārlandas lidostā, Stokholmā. 2000–2001.
Gints Gabrāns, Monika Pormale. *Rīga Dating Agency*. Exhibition *Baltic Security* Arlanda Airport, Stockholm. 2000–2001.

prisoners, they now have freedom but do not know exactly what to do with it.”²⁶

Becoming friends with the West was seen as a hope of regaining the lost stability and improve living conditions, which, in fact, implied the acceptance of the rules governing the European Union, NATO and global capitalism above all. Actually, it also meant the expansion of a new colonialism. Fišers depicted this process in the series of witty paintings entitled *MC 4 ID* (1996), where the presidents of the Baltic States at the time, each with his own flag, sit at a round table together with a representative from the *Independence Day* film – an alien. In the second painting, the alien, wearing sunglasses, is a DJ, but in the third painting all the national flags are possessed by the alien. The fourth painting simply depicted a black square with attached *Ecstasy* pills. Sex and drugs were presented as a utopia of enjoyment promised by capitalism.

In order to reflect the post-Soviet society’s voluntary engagement in neo-colonial relationship, Gabrāns and Monika Pormale,

in their turn, established a real dating agency (*Rīga Dating Agency*, which travelled and visited many exhibitions in Europe from 1999 until 2002) and published ads in the newspaper, which offered an opportunity to find partners abroad. The women who responded to the ads had to pose in a photo session in a way which would seem attractive to potential partners in the West. This campaign simultaneously contrasted the feminine East versus the masculine West.

However, the voluntary “abandonment” did not bring the expected improvement in the economic and spiritual climate of Latvia. Post-colonial society is fundamentally wrong, says H. Bhabha, in hoping that the architecture of a new world will magically emerge from the ruins of the colonialism. Corruption, the deterioration of the criminal situation and disillusionment with democracy are typical traits of the post-colonial situation.²⁷ And answers cannot be provided neither by the collapsed empire nor by an external alternative or the local elite.

26. Tismaneanu, Vladimir: *Fantasies of Salvation: Democracy, Nationalism, and Myth in Post-Communist Europe*, Princeton University Press, 1998, page 152.

27. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London, 2008, p. 3.

Anketa ar iespējamiem atbilžu variantiem provocēja uz aktīvas nostājas demonstrāciju. Mākslinieks publikas reakciju paredzējis šādā sekvencē: "Cilvēks a) seko instrukcijām un priekšrakstiem, jo pieņem, ka ir kāds, kurš *zina*; b) nesagaidījis cerēto (un sagaidījis ko citu), viņš kļūst nikns; c) ieraudzījis vainīgo, viņš alkst nokļūt tā vietā un līdzīgā veidā pazemot citu. Paliek neatbildēts jautājums: kurš ir aicinošā uzraksta un *pirmā* sitiena autors?"²⁸ Pirmā sitiena autorības meklēšana izvērsas par izmisuma un dusmu pilnu riņķveida kustību, ko H. Bhabha nosaucis par „postkoloniālo limbo”.

Gabrāna, Fišera un viņu vienaudža Viņķeļa darbi ir vienīgie Latvijas mākslas vidē, kuros skarta postmodernismam tik iezīmīgā apokalipses tēma, kas pēc PSRS sabrukuma un kapitālisma un liberālās demokrātijas uzvaras gājiena 90. gados ieguva jaunu spēku un nozīmi. Tomēr, kā jau

28. Pelše Stella. G. Gabrāna radošās darbības apraksts Laikmetīgās mākslas centra mākslinieku datu bāzē.

tas gaidāms, pretēji tādu vēstures beigu proponētāju kā Francisa Fukujamas fanfarām šie mākslinieki ieņēma daudz ironiskāku pozīciju, runājot no marginālā un vājākā pozīcijām. Un no šī skatpunkta vēstures beigas nav nepārprotama uzvara: atpestīšanas likums mijas ar traģisko. Patiesībā traģēdija ir gan aiz muguras, gan priekšā. Fišera gleznā „Armagedons” Pinokio bēg no uguns liesmas; vai mēs noticam, ka, šķērsojot avārijas izeju, viņš būs drošībā? „Postkoloniālismā gan pagātne, gan nākotne ir traumējošas. (...) Tas ir liktenis ar ilgtermiņa un groteski netaisnām sekām.”²⁹ Humors un ironija kļūst par vienīgo sava laika pretindi.³⁰

29. Said Edward (*Orientalism*, 1978) citēts no Landry, Donna, MacLean Gerald. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Routledge, London, 1995, p. 74.

30. „Mimikrija, satīra, parodija un joki ir veids, kā postkoloniālā sabiedrība reaģē uz savu situāciju.” Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen (eds.) *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Routledge, London, 2008, p. 39.



Mikēlis Fišers. *Armagedons*. 1997.

Mikēlis Fišers. *Armageddon*. 1997.

This general situation of discontentment and annoyance was positively ridiculed by Gabrāns' internet project in 1997 entitled *Stairway to Heaven*. The work consisted of a ballot-box and voting cards with descriptions of absurd situation and schematic visual illustrations. A multiple choice questionnaire provoked the audience to demonstrate an active position. The artist anticipated the public's reaction in the following sequence: "An individual a) follows instructions and directions, because he/she assumes that there is somebody who *knows*; b) failing to receive that Something which the individual hoped for (and having received something else), he/she becomes frustrated; c) having found the offender, the individual desires to take the offender's place and to humiliate someone else in a similar manner. A question remains unanswered – who is the author of the tempting text and the *first*

blow?"²⁸ Seeking for the authorship of the first blow turns out to be a circular movement full of despair and anger, which H. Bhabha has termed "post-colonial limbo".

The works of Gabrāns, Fišers and their contemporary artist Viņķelis are the only works in the Latvian artistic environment where the theme of apocalypse so characteristic for post-modernism is touched upon. This theme, after the collapse of the USSR and the victory of capitalism and liberal democracy in the 90s, gained new strength and significance. Nevertheless, as it may have been expected, unlike such proponents of the end of history as Francis Fukuyama, these artists took a much more ironic position, expressing the point of view of the marginal and weak. And from this point of view, the end of history is not an unambiguous 'victory':

28. Stella Pelše, description of the creative activity of G. Gabrāns in the data base of artists at the LCCA.

Atmiņa, aizmiršana, tulkošana?

Nezaudējot ironisko pieskaņu, vairāki citi 90. gadu mākslinieki Latvijas un Rietumu atjaunotās attiecības nevis kritizē kā nekoloniālismu, bet gan skata kā vienas veseluma daļas savienošanos ar otru, kā telpisku un temporālu sinhronizāciju. Piemēram, Ojāra Pētersona oranžo tiltu viena puse, kas visus 90. gadus dažādās Latvijas vietās ilgojas pēc otras puses kaut kur Baltijas jūras rietumu krastā, vai Ērika Boža 1995. gada instalācija izstādē „Pedvālisms” – telts, kas ignorē sienu starp tās divām daļām. Sinhronizācijas problemātika pastiprinās, tuvojoties tūkstošgadei, apliecinot Latvijas iekļaušanos Rietumu kapitālistiskās demokrātijas modeli.

Kristapa Ģelža instalācijā „Eko sēta” un Alvja Hermaņa iestudētajā „XX. gadsimts. *Pojezd prizrak. Vision Express*” Padomju Savienības pastāvēšanas periods interpretēts kā iebraukšana tunelī, žoga uzstādīšana, atsevišķas ekosistēmas radīšana iepretī *normālajam, universālajam* (Rietumu) laikam un *pārējai, normālajai* (Rietumu) pasaulei. Vēl nav vērojama vēlme līdzīgi slovēņu mākslinieku grupai „IRWIN” noteikt savu, postpadomju modernitāti, tas drīzāk ir partikulārā ceļš atpakaļ (?) pie universālā.

Ar to arī skaidrojams, kādēļ 90. gadu mākslā ir visai maz latviskajai identitātei veltītu darbu, kas savukārt ir pretrunā ar tālaika intensīvi nacionālistisko kultūrpolitiku un Rietumu mākslas pasaules gaidām pēc eksotikas no šī reģiona. Viens no retajiem piemēriem, kad tiek apspēlēta latviskās identitātes konstruēšana, ir Agneses Bules



Skats no izrādes *XX gadsimts. Pojezd prizrak. Vision Express*. Režisors Alvis Hermanis. Jaunais Rīgas teātris. 1999.
Scene from the play *XX Century. Pojezd prizrak. Vision Express*. Director Alvis Hermanis. New Riga Theatre. 1999.

the joy of redemption interchanges with the tragic. In fact, the tragedy is both – behind and ahead. In Fišers' painting *Armageddon* (1997) Pinocchio runs away from a fire; can we believe that after reaching the emergency exit he will be safe? "In post-colonialism, both the past and the future are traumatic. It is a fate with lasting, indeed grotesquely unfair results."²⁹ A sense of humour and irony become the only 'antidote' of the time.³⁰

29. Edward Said, *Orientalism*, 1978; quoted from Donna Landry, Gerald MacLean, *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, London, 1995, p. 74.

30. "Mimicry, satire, parody and jokes are the instruments which demonstrate how the post-colonial society reacts to its situation." Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, p. 39.

Remembering, Forgetting, Translating?

Without losing the ironic undertone, several artists of the 90s, instead of criticising the relationship re-established between Latvia and the West as neo-colonialism, preferred to view it as a spatial and temporal synchronisation – when different parts of one whole were merged together again. For instance, here we can mention just one side of the orange bridges made by Ojārs Pētersons, which throughout the 90s in different parts of Latvia longed for the other side somewhere on the Western shore of the Baltic Sea. Another example is Ēriks Božis' installation displayed in 1995 at the *Pedvālisms* exhibition – a tent, which ignored a wall between its two

1999. gada filmiņa „Iepazīsti Latviju!”. Savienojot latviešu mītus un klišejas par savu izcelsmi un dabu ar Rietumu aizspriedumiem attiecībā uz „mazattīstītām” zemēm kā Latvija, viņa atsedz ne vien Rietumu vajadzību pēc Cita projekcijas, bet arī latviešu labprātīgo ļaušanos būt šim Citam. Darbs norāda uz nepieciešamību veidot identitāti, bet kritizē tās konstruēšanas veidu.

Principā 21. gadsimta sākumā laikmetīgā māksla saglabājas kā viena no retajām kultūras sfērām, kas tiecas uz universālo (lai cik arī mūsdienās komplicēts nebūtu šis nojēgums) un kosmopolītisko iepretī citām kultūras

formām, kas uzsver latviskās identitātes atšķirību, jo pastāv uzskats, ka tikai tā Latvijas kultūra var aizstāvēt savas pretenzijas.

1998. gadā veidojot multimediju instalāciju „*Very hopeful*”, kur pēc analogijas ar 70. gadu NASA projektu tiek zibsnītas zīmes iz latviešu kultūras cerībā, ka kāds tās atpazīs un mēs nebūsim vieni šai visumā, tolaik pavisam jaunie mākslinieki Arvids Alksnis, Pēteris Ķimelis, Dzintars Līcis un Mārtiņš Ratniks atšķirībā no saviem priekšgājējiem apzinājās, ka divu (vai vairāku) daļu bezkonfliktu savienošānās nav iespējama: postpadomju Latvija nāk ar



Arvids Alksnis, Pēteris Ķimelis, Dzintars Līcis, Mārtiņš Ratniks. *Very Hopeful*. 1998.
Arvids Alksnis, Pēteris Ķimelis, Dzintars Līcis, Mārtiņš Ratniks. *Very Hopeful*. 1998.

parts. The problems of synchronisation grew worse as the new millennium approached, thus confirming the inclusion of Latvia in the Western model of capitalistic democracy.

In the installation by Kristaps Ģelzis entitled *Eco Fence* and the play *XX Century. Pojezd prizrak. Vision Express* directed by Alvis Hermanis, the period of the Soviet Union was interpreted as driving in a tunnel, erecting a fence, a creation of a separate ecosystem versus the *normal, universal* (Western) time and the *rest of the normal* (Western) world. Latvian artists did not want to establish their own post-Soviet modernity as was done, for example, by the Slovenian IRWIN group of artists. It was, indeed, a way of the particular leading back to the universal.

This explains why there were quite a few works of art in the 90s dedicated to the Latvian identity, which in general contrasted with the intensive national cultural policy at the time and the expectations of the Western world of art that something of an exotic nature would be found in this region. One of the rare examples when the construction of the Latvian identity was made fun of was the film *Discover Latvia!* made by Agnese Bule in 1999. By combining the Latvian myths

and clichés about their own origin and nature with Western prejudices in relation to “underdeveloped” countries such as Latvia, she revealed not only the Western necessity for the projection of the Other, but also the voluntary Latvian indulgence to be this Other. This work of art not only proclaimed the need to create identity but also criticized the way it was constructed.

In fact, in the beginning of the 21st century, contemporary art is preserved as one of the few areas of culture which aspires to the universal (however complicated this notion may be) and the cosmopolitan versus other forms of culture emphasizing the difference of the Latvian identity, because of the viewpoint that it is the only and true way how the culture of Latvia can defend itself from the objections raised against it.

By working on the multimedia installation *Very Hopeful* in 1998, where, like a NASA project of the 70s, signs from Latvian culture were flashed into the sky with the hope that someone would recognize them and we would not be alone in this space, the very young artists, Arvids Alksnis, Pēteris Ķimelis, Dzintars Līcis and Mārtiņš Ratniks were aware, unlike

savu atšķirību, bet mērķis ir *kultūras tulkošana* – saprašanās par spīti atšķirībai.

Otra iezīme 21. gadsimta sākumā ir vēlme *atcerēties*, kas no literatūras pamazām ienāk arī mākslā un kino. 2000. gadā Valsts Mākslas muzejā notika Ilmāra Blumberga personalizstāde „Logi / Windows”, kas ir sava veida dienasgrāmata gleznās. Uz zaļganpelēku tapešu sienas (siena – *klasiskā* sociālisma metafora) fona viņš pavēris *logus* uz bērniību Sibīrijā, gadiem padomju armijā un savas daiļrades būtiskākajām pieturvietām. Šī izstāde tapa par vienu no drosmīgākajiem un godīgākajiem,



Ilmārs Blumbergs. No cikla *Logi / Windows*. 1996.
Ilmārs Blumbergs. From series *Logi / Windows*. 1996.

their forerunners, of the fact that integrating two (or more) parts without a conflict is impossible: post-Soviet Latvia came with its own difference, but the goal was the *translation of culture* – of understanding despite the difference.

Another characteristic trait of the early 21st century is a desire to *remember*, which is slowly emerging from literature into the fields of art and film as well. In 2000, a solo show by Ilmārs Blumbergs entitled *Windows* took place in the State Museum of Art, which was a kind of diary in paintings. On the background of a wall covered with a sage-green wallpaper (the wall as a metaphor for *classical* socialism), he opened

jo neideologizētajiem, atmiņu stāstiem un iezīmēja to smago atcerēšanās darbu, kas Latvijas sabiedrībai vēl priekšā. „Atcerēšanās nekad nav kluss atskatišanās akts,” raksta H. Bhabha. „Tā ir spēcīga atgriešanās, lai savienotu aizmirstās, noklusētās daļas nolūkā saprast traumatisko pagātņi un tagadni. Tā ir samierināšanās, lai darītu vardarbīgo un pretrunīgo pagātņi familiārāku un tādējādi – pieejamāku.”³¹

2008. gadā, kad top šis raksts, jāsecina, ka jo sevišķi laikmetīgajā mākslā atmiņu darbs joprojām ir veikts salīdzinoši maz. Jaunāko paaudžu mākslinieki atbildes uz pašreizējiem jautājumiem nemeklē padomju pagātnē, turpinot postpadomju amnēziju. Bet, kā norāda Ž. F. Liotārs, vārds „post” sola viltus pārrāvumu, „tas kalpo pagātnes aizmirstānai vai apspiešanai, citiem vārdiem, pagātnes atkārtošanai, nevis pārvarēšanai.”³² Jaunie mediji radījuši ilūziju par vēstures pārrāvumu, savukārt robežpārkāpēju paaudze nav spējusi jēgpilni pārvarēt „realitātes zudumu”, tādējādi turpinot postpadomju amnēziju. Aktīvāka padomju pagātnes iekļaušana dzīvajā sociālajā atmiņā, iespējams, palīdzētu mūsu sabiedrībai labāk izprast tagadni un būt drosmīgākai nākotnes izvēlēs.

31. Bhabha Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, London, 2004, p. 63.

32. Lyotard Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, 1997, p. 90.

windows to his childhood in Siberia, years spent in the Soviet army and the most crucial points in his creative work. This exhibition became as one of the most fearless and fair stories of memory – because nothing was subjected to ideology – which also marked the heavy work of remembering still ahead for the society of Latvia. “Remembering is never a quiet act of retrospection”, H. Bhabha writes, “It is painful re-remembering, a putting together of the disremembered past to make sense of the trauma of the present. It is a reconciliation to make the hostile and antagonistic past more familiar and therefore more approachable.”³¹

In 2008, when this article is being written, it must be concluded that especially in the framework of the contemporary art, memory works comparatively poorly. The younger generations of artists do not look for the answers to today’s questions in the Soviet past, thus continuing the post-Soviet amnesia. Yet, as is indicated by J. F. Lyotard, the term “post” promises a false breakthrough and “is in fact a way of forgetting or repressing the past, that is to say, repeating it and not surpassing it.”³² The new media have created an illusion about the breakthrough of history. The generation of trespassers, in their turn, have not managed to overcome the ‘loss of reality’ meaningfully, thus also continuing the post-Soviet amnesia. A more active inclusion of the Soviet past in the living social memory could, possibly, help our society to understand the present better and be more courageous in their future choices.

31. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London, 2004, p. 63.

32. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, 1997, p. 90.