

VISI VIENĀ LAIVĀ:  
BALTIJAS MĀKSLAS SCĒNA  
90. GADOS

ALL AT SEA TOGETHER:  
THE BALTIC ART SCENE  
OF THE 1990s



Lolita Jablonskiene

Kad mani aicināja apercerēt šo tēmu, nācās vispirms pakavēties pie domas par to, cik derīgs šis „Baltijas mākslas scēnas” koncepts ir Igaunijas, Latvijas un Lietuvas laikmetīgās mākslas attīstības analīzei un kontekstualizācijai. Vai tāda „scēna” vispār pastāv un funkcionē simbolisko un ekonomisko vērtību radīšanā un apmaiņā laikmetīgās mākslas jomā, vai tā kalpo saviem pārstāvjiem atsevišķajās valstīs un kopīgajām visa reģiona vajadzībām? Jeb vai tās aprakstīšanai un mēģinājumiem salīdzināt mākslas darbus, kuratoru darbību un institūciju programmas ir kāda cita funkcija? Pārlapojot pēdējo piecpadsmit gadu laikā un lielākoties ārpus Baltijas notikušo Baltijas mākslinieku kopizstāžu<sup>1</sup> katalogus, nākas atzīt, ka kopīgā padomju pagātne un tās tiešās sekas ir vienīgais, kas vieno šīs valstis, – to mākslas dzīves norise un infrastruktūras ir diezgan atšķirīgas. *Casus belli* „Baltijas māksla” šķiet izgudrojums vai ieviešums, kas prasa tekstuālu analīzi.

Es labi apzinos, ka vienā rakstā nepietiek vietas, lai aptvertu visu dažādajiem Baltijas sadarbības aspektiem veltīto praktisko apmaiņu, izstāžu, konferenču un publikāciju vēsturi (ieskaitot projektus, kuri pievērsušies Baltijas–Ziemeļvalstu–Skandināvijas vai „Austrumeiropas” perspektīvai). Vēl vairāk – pat vispamatīgākā izpēte neļauj nonākt pie kāda vienota slēdziena, jo to allaž nosaka lokālāka piederība un tās perspektīvas specifika: piemēram, manis pašas skatiens ir primāri „lietuvisks” un profesionāli izveidojies 90. gadu vidū un otrajā pusē.

Salīdzinoši nesena padomju periodā var izcelt igauņu, latviešu un lietuviešu mākslas scēnu sadarbību. Tas bija relatīvi aktīvs izstāžu apmaiņas laiks –

---

1. Piemēri šādām izstādēm: *Aujord'hui les Baltes: Art Contemporain d'Estonie, Lettonie, Lituanie*. Parīze, 1993; *Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996*. Varšava, 1996; *Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla*. Sarajevo, 1998; *The Baltic Times*. Zagreba, 2001 un Innsbruka, 2002; *Face the Unexpected*. Dortmunde, 2006.

When invited to reflect upon this topic I could not help pausing and thinking how instrumental this 'Baltic Art Scene' concept was in the analysis and contextualization of the progress of contemporary art in Estonia, Latvia and Lithuania. Does this 'scene' actually exist and function in the production and exchange of symbolical and economical values in the field of contemporary art; is it serviceable for its agents in individual countries and for the common needs in the region? Or does writing about it and attempts to compare art works, activities of curators and programs of institutions perform some other function? Thumbing the catalogues of joint Baltic art exhibitions held in the course of the last fifteen years and mostly presented outside of the Baltics<sup>1</sup>, one confronts the acknowledgement that only the Soviet past and its immediate aftermath link these countries – and their art practices and infrastructures are quite different. *Casus Belli* 'Baltic Art' seems an invention or imposition that deserves textual analysis.

I am well aware that a single essay doesn't provide space enough to tackle the entire history of practical exchanges, exhibitions, conferences, and publications dedicated to various aspects of Baltic collaboration (including those projects that take a Baltic-Nordic-Scandinavian-or 'Eastern European' perspective). Moreover, no singular conclusion could be drawn from even the most exhaustive research as it would be contingent upon the locality and specificity of its perspective: my own perspective is primarily 'Lithuanian' and professionally borne of the mid-to-late 1990s, for instance.

In the, comparatively recent, Soviet period, one can isolate collaboration between the Estonian, Latvian and Lithuanian art scenes. It was a period of relatively active exhibition exchange; artists also participated in joint symposia,

---

1. Examples of these exhibitions are: *Aujord'hui les Baltes: Art Contemporain d'Estonie, Lettonie, Lituanie*. Paris, 1993; *Personal Time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Warsaw, 1996; *Art from Estonia, Latvia and Lithuania*. Sarajevo, 1998; *The Baltic Times*. Zagreb, 2001 and Innsbruck 2002; *Face the Unexpected*. Dortmund, 2006.

mākslinieki piedalījās kopīgos simpozijos, pulcējās radošās grupās, daži – kaut arī ne pārāk daudzi – studēja kaimiņrepubliku mākslas augstskolās. Augstāks statuss tika piešķirts regulārajām Baltijas republiku glezniecības, skulptūras, grafikas, lietišķās mākslas, jauno mākslinieku un citām triennālēm un kvadriennālēm. Tie bija karjerai nozīmīgi notikumi, tāpēc tos rūpīgi analizēja un apsprieda vietējā mākslas kritika (reizumis arī centrālie padomju mākslas izdevumi). Baltijas triennāles konstruēja aktuālo mākslas problemātiku (idejisko vērtību simbolisko hierarhiju), apstiprināja organizatoriski izvērto (kaut arī allaž skaļo) mākslinieku paaudžu maiņu un, tas ir svarīgi, veidoja plašāku un daudzveidīgāku mākslas konteksta iespaidu (paceļoties pāri atsevišķo mākslas lauku ierobežotībai). Jāuzsver, ka šie festivālveida notikumi atspoguļoja tieši Baltijas mākslas telpu un simboliski nošķīra to no „vissavienības” mākslas vides.



Izstāde *Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla 1945–1996*. Mūsdienu mākslas galerija Zachęta, Varšava. 1996.

Exhibition *Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Zachęta Gallery of Contemporary Art, Warsaw. 1996.

gathered in creative groups, some, even if not too many, studied in the higher art schools of the neighboring republics. The highest status was accorded to the ongoing Baltic triennials and quadrennials of painting, sculpture, print, applied art, young artists, and so forth. These were the career benchmarking events – so were thoroughly analyzed and discussed by local art critics (occasionally in the Soviet art press as well). The Baltic ‘triennials’ constructed the topical art issues (a symbolic hierarchy of idiomatic values), and underpinned the deliberated (though always noisy) change of artists’ generations: and, significantly, created the impression of a broader and more versatile artistic context (surmounting the limits of the individual scenes). It is important to underline that these festival events limned the Baltic artistic space; and symbolically separated it from the “all-Soviet” artistic environment.

Baltijas republikas Padomju Savienībā nebija gluži drūms, Dieva piemirsts nostūris. Tās tika iekļautas PSRS sastāvā daudz vēlāk nekā citas republikas un, lai gan nokļuva savienībā ar tikai 20 gadu neatkarīgā valstiskuma pieredzi, daļēji saglabāja dzīvesstila elementus, kultūras atmiņu un ieguva „Lielās dzimtenes mazo Rietumu” ekskluzīvo tēlu. Šis tēls netika veidots patstāvīgi, to balstīja un centīgi reproducēja Maskava. „Centrālajai varai, neapšaubāmi, bija politiski svarīgi radīt pārējai pasaulei rādāmu nacionālās un internacionālās kultūras mierīgas sakušanas ainu,” norāda igauņu mākslas zinātniece Sirje Helme.<sup>2</sup> Piemēram, vairākums padomju filmu, kuras rādīja dzīvi Rietumu pasaulē, tika uzņemtas Baltijas galvaspilsētās ar baltiešu aktieriem rietumnieku lomās.

2. Helme Sirje. Nationalism and Dissident: Art and Politics in Estonia, Latvia and Lithuania under the Soviets // *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Eds. A. Rosenfeld & N. T. Dodge. The Dodge Soviet Nonconformist Art Publication Series. Rutgers University Press, New Brunswick, N. J., 2002, p. 7.



Izstādes *Personīgais laiks* preses konference. Otrā no kreisās: izstādes kuratore Anda Rotenberg, Igaunijas ekspozīcijas kuratore Sirje Helme, Latvijas ekspozīcijas kuratore Helēna Demakova.

Exhibition *Personal Time* press conference. Second from the left: exhibition curator Anda Rottenberg, Estonian exposition curator Sirje Helme, Latvian exposition curator Helēna Demakova.

The Baltic states in the Soviet Union were not an entirely gloomy “godforsaken” place. They were incorporated into the USSR much later than the other republics and although they entered the Union only with a 20 year experience of independent nation statehood they partly preserved elements of life style, cultural memory, and enjoyed an exclusive image of “our little West” in the “Great Fatherland”. This image wasn’t produced independently but was supported and carefully reproduced by Moscow. “For the central power it was undoubtedly politically significant to create for the rest of the world a picture of a peaceful melting pot of national and international culture” claims the Estonian art historian Sirje Helme<sup>2</sup>. For example, the majority of Soviet

2. S. Helme, “Nationalism and Dissident: Art and Politics in Estonia, Latvia and Lithuania under the Soviets”, in *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991*, eds. Rosenfeld A. & Dodge N. T., The Dodge Soviet Nonconformist Art Publication Series, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 2002, p. 7.

Šo pašmāju pseidorietumnieciskuma modeli asprātīgi rekonstruējusi mūsdienu lietuviešu māksliniece Egle Paulina Puķīte, veidojot Bernes (Šveicē) fotoattēlu sēriju no „Rīgas kadriem” – reāliem stopkadriem no ļoti populārā padomju teleseriāla par krievu izlūku Štirlicu, kurš darbojas nacistiskās Vācijas augstākajos ešelonos (Pukytė E. P. *Bern Switzerland. 1945 [from the movie “17 Moments of Spring”, Russia, 1973].* 2001). Baltijas ražojumi – tādi kā Latvijas rūpnīcas „Dzintars” parfīmērija, oriģināla dizaina galda piederumi un lampas no Igaunijas, Lietuvā ražotais portatīvais televizors „Šilelis” – simbolizēja noteiktu ikdienas labklājības un pārticības līmeni („Rietumu dzīves standartu”), un padomju pilsoņi tos „medija” tāpat kā iekārojamus ārzemju ražojumus, kuru PSRS pastāvēji

nepietika. Baltijas piejūras kūrorti, patīkamā atmosfēra kafejnīcās un restorānos arī kļuva leģendāri.

Jau minētajām Baltijas triennālēm bija sava loma šī diferencētā kultūras konteksta demonstrēšanā. Tā bija norobežošanās un sava mikrolauka saglabāšanas stratēģija, kas padomju periodā veicināja un virzīja sadarbību starp Baltijas valstīm mākslas jomā.

20. gadsimta 90. gados Baltijas reģiona jēdziens aptvēra jau daudz plašāku formāciju, kurā ietilpa ne tikai Baltijas valstis, bet arī Ziemeļvalstis (pat ģeogrāfiski Baltijas jūrai nepiederīgā Norvēģija un Īslande), Ziemeļvācija, Polija un Krievijas ziemeļrietumi. Līdz ar šī perioda sākumu, atveroties robežām, kultūras sadarbība šajā ģeopolitiskajā telpā guva impulsu attīstībai: mākslinieki



Izstāde *Personīgais laiks*. Lietuviešu mākslinieces Eglės Rakauskaites performance *Slazdi. Izraidīšana no paradīzes*. 1996.  
Exhibition *Personal Time*. Lithuanian artist Eglė Rakauskaitė performance *Trap. Expulsion from Paradise*. 1996.

films, featuring life in the West, were shot in the capitals of the Baltic republics with Baltic actors playing roles of Western citizens in them. This domesticated pseudo-Western model was wittily reconstructed by the contemporary Lithuanian artist Egle Paulina Pukyte, who produced a series of ‘shot in Riga’ photographs of Bern (Switzerland) – actual film stills from an overwhelmingly popular Russian TV series from the 1970s about a Soviet secret agent working inside Nazi headquarters (E. P. Pukyte, *Bern Switzerland. 1945 [from the movie “17 Moments of Spring”, Russia, 1973].* 2001). In the Soviet Union many Baltic goods, such as the Latvian perfume *Dzintars*, Estonian tableware and lamp design, the Lithuanian produced portable TV set *Silelis*, symbolized a certain level of everyday welfare and prosperity (‘Western standard of living’) and were hunted by Soviet citizens as highly desired

foreign products of which USSR was constantly in deficit. The Baltic seaside resorts, the relaxed atmosphere of cafés and restaurants also became legendary.

The aforementioned Baltic triennials played their part in the evincing of this differentiated cultural context. It was the strategy of disassociation and the preservation of the micro-scene that encouraged and sustained the cooperation between the Baltic states in the sphere of art during the Soviet period.

During the 1990s, the meaning of the ‘Baltic region’ already implied a much wider structure embracing not only the Baltic but also Nordic countries (even geographically non-Baltic Norway and Iceland), North Germany, Poland and North-West Russia. From the beginning of the period with the opening

no Igaunijas, Latvijas un Lietuvas sāka saņemt ielūgumus uz jaundibinātajām pastāvīgajām „paplašinātās” Baltijas laikmetīgās mākslas izstādēm (Ziemeļvalstu un Baltijas kopīgajām biennālēm Rostokā, Kotkā, Raumā, arī 1991. gadā Ziemeļvācijas pilsētā Ķīlē izveidotā jaunā starpvalstu kultūras tīkla *Ars Baltica* sponsorētajiem projektiem) un citiem reģionālajiem pasākumiem. Daudzi populāri igauņu, latviešu un lietuviešu laikmetīgie mākslinieki (kā arī „iepalikusi” vai aktīvu māksliniecisko darbību pārtraukušie), protams, šais izstādēs piedzīvoja savus pirmos kontaktus ar starptautisko mākslas telpu. Šajā Ziemeļvalstu un Baltijas sadarbības procesā parādījās pirmās paaudzes baltiešu laikmetīgās mākslas kuratori (tai skaitā Helēna Demakova, Sirje Helme un Raminta Jurenaite), kā arī baltiešu mākslas citvalstu eksperti (tādi

kā Māreta Jaukuri, Barbara Štrāka un Norberts Vēbers) – abas grupas nozīmīgi ietekmēja Baltijas mākslinieku darbu starptautisko reprezentāciju, sevišķi 90. gados. Pētot agrīnās Ziemeļvalstu / Baltijas izstādes, nevar nepamanīt, ka Igauniju, Latviju, Lietuvu, Krieviju un Poliju tajās pastāvīgi pārstāvēja visnozīmīgākie un spilgtākie mākslinieki un viņu darbi, turpretī daudzu mākslinieku, kuri tajā pašā periodā kaldināja Ziemeļvalstu un Vācijas slavu uz starptautiskās mākslas skatuves, tajās trūkst. Šādu situāciju noteica pirmām kārtām izstāžu kuratoru subjektīvā izvēle, bet tā arī atspoguļoja tajās pārstāvēto mākslas telpu atšķirīgo vērienu un statusu: Baltijas jūras rietumkrastā vienlaikus aktīvi darbojās vairākas laikmetīgo mākslinieku paaudzes, austrumkrastā laikmetīgā māksla bija pašos pirmsākumos un aptvēra tikai nelielu



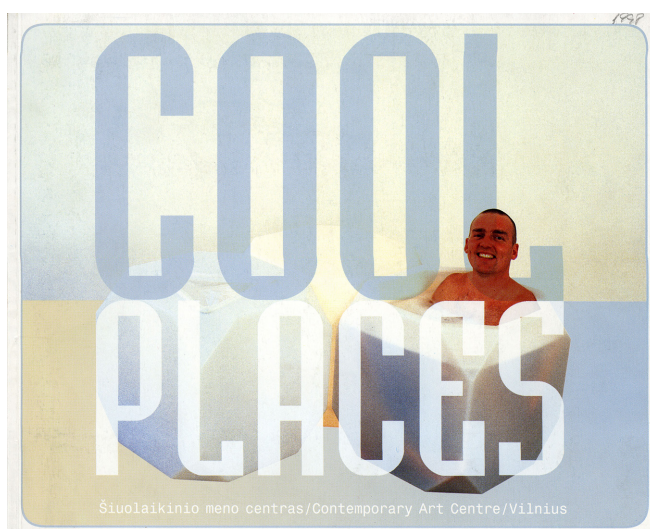
Izstāde *Personīgais laiks*. Priekšplānā – Oļegs Tillbergs pie sava darba.  
Exhibition *Personal Time*. Foreground – Oļegs Tillbergs with his work.

of frontiers the cultural cooperation in this geopolitical space gained its momentum: artists from Estonia, Latvia and Lithuania started getting invitations to newly established continuous contemporary art exhibitions of the ‘extended’ Baltics (Nordic-Baltic biennials in Rostock, Kotka, Rauma, also projects sponsored by the new interstate cultural network *Ars Baltica*, set up in the Northern German city of Kiel in 1991) and other regional art events. Many now leading contemporary Estonian, Latvian and Lithuanian artists (as well as those who were ‘left behind’ or withdrew from active art practice) indeed experienced their first contact with the international art scene at these exhibitions. In the process of Nordic-Baltic collaboration the first generation of Baltic contemporary art curators (including Helēna Demakova, Sirje Helme and Raminta Jurenaite) as well as foreign Baltic

art experts (such as Maaretta Jaukkuri, Barbara Straka, and Norbert Weber) emerged – both groups exercised a great influence on the international representation of the Baltic artists’ work, especially in the mid-1990s. When researching the early Nordic-Baltic exhibitions today one can not help noticing that Estonia, Latvia, Lithuania, Russia and Poland were consistently represented with the most outstanding, topical artists and their art works, whereas many names that made Nordic countries and Germany famous on the international scene of the period were missing. This must have been conditioned first of all by the subjective choices of exhibition curators but also mirrored a different size of the art scenes represented as well as their stature: on the Western coast of the Baltic several generations of contemporary artists were actively working at the same time, in the East

mākslinieku grupu. Bez šaubām, pieaugošajai konkurencei starp dažādiem reģionālajiem un starptautiskajiem projektiem arī bija sava ietekme – mākslinieki izšķīrās dažos piedalīties, bet no citiem atturēties.

90. gadu iesākumā kuratori un pārstāvji no dažādām Ziemeļvalstu un Vācijas institūcijām bieži apmeklēja „mazo Baltiju”, stimulējot savu kaimiņu virzišanos uz Rietumiem, kur interese par Austrumeiropas mākslu bija ļoti liela. Vēlāk, vietējai mākslas scēnai nostiprinoties, notika pretējais – igauņu, latviešu un lietuviešu izstāžu organizētāji un mākslas kritiķi pievērsās Ziemeļvalstīm, sāka daudz uzmanīgāk pētīt to laikmetīgās mākslas fenomenu un iepazīstināt ar to vietējo auditoriju. 90. gadu nogalē uzmanību Ziemeļvalstu laikmetīgajai mākslai pievērsa Viļņas Laikmetīgās mākslas centrs – institūcija, kas programmatiski orientējās uz starptautisko



Baltijas Starptautiskās mākslas triennāles *Cool Places* katalogs. 1998.  
Baltic Triennial of International Art *Cool Places* catalogue. 1998.

contemporary art was at its beginning and embraced only a small group of artists. No doubt that a growing competition between various regional and international projects had its impact too – artists chose to take part in some of them and to disregard the others.

In the early-1990s, curators and representatives of various institutions from Nordic countries and Germany frequented the 'little Baltics' stimulating the movement of their neighbors towards the West, where the interest in Eastern European art was very high. Later, with the strengthening of local art scenes, on the contrary – Estonian, Latvian and Lithuanian organizers of exhibitions as well as art critics turned their glances to Nordic countries and began to more attentively study the phenomena of their contemporary art and show them to their local audiences. In the late-1990s Nordic contemporary art was spotlighted by the Contemporary Art

mākslas telpu. Šādā aspektā viena no nozīmīgākajām tā iniciatīvām bija Baltijas jauno mākslinieku triennāles atdzīvināšana, pārdēvējot to par Baltijas Starptautiskās mākslas triennāli – tā barometriski fiksēja progresējošās pārmaiņas sadarbībā mākslas jomā kā reģionā, tā pasaulē. 1997. gadā triennāles izstādē „Cool Places” līdzās igauņu, latviešu un lietuviešu māksliniekiem piedalījās mākslinieki no Polijas, Dānijas, Norvēģijas, Somijas un Zviedrijas ar saviem visjaunākajiem starptautiskajā mākslas telpā izrādītajiem projektiem vai īpaši Viļņas izstādei pasūtītiem darbiem. Vēlākās Baltijas triennāles jau nepārprotami tika atvērtas *globālam* kontekstam. Nosaukums „Baltijas triennāle” vairs neapzīmēja dalībnieku ģeokulturālo identitāti, bet gan jaunu orientieri starptautiskās mākslas pasaules kartē.

Abi vektori, kas 90. gados iezīmēja Ziemeļvalstu / Baltijas mākslas telpu – gan uz austrumiem, gan uz rietumiem vērstais – apliecināja, ka reģiona sadarbības pamatā ir jauna stratēģija, kas vērsta uz pastāvošo mākslas telpu robežu atvēršanu un paplašināšanu. Šajā periodā kultūras apmaiņa un sadarbība visā Baltijas jūras baseinā atbilda oficiālās reģiona kultūrpoltikas prioritātēm un noritēja ļoti gludi. Kultūras sakaru stabilitāti garantēja cieši ģeopolitiskie un ekonomiskie sakari (arī mērķtiecīgs un stabils finansējums). Kamēr šādas pragmatiskas attiecības bruģēja kultūras maģistrāles starp Rietumiem un Austrumiem un veicināja (Austrumu) modernizāciju,

Centre of Vilnius [CAC], the institution that programmatically oriented itself towards the international art scene. In this respect one of the most significant initiatives of the CAC was the revitalization of the Triennial of Young Baltic Art, renamed the “Baltic Triennial of International Art” that barometrically witnessed the progressing changes in regional and international art collaboration. In 1997, the triennial exhibition *Cool Places* featured works by Estonian, Latvian and Lithuanian artists alongside artists from Poland, Denmark, Norway, Finland and Sweden – with their most recent projects presented on the international art scene or specially commissioned for Vilnius. The later Baltic triennials were opened to an evidentially *global* context. The name ‘Baltic triennial’ no longer marked the geo-cultural identity of its participants but a new locality on an international art map.

Both vectors that encompassed Nordic-Baltic space in the 1990s, reaching out to the East and the West, testify that the cooperation in the region was based on a new strategy – aimed at opening up and expanding the boundaries of the existing art scenes. During this period the cultural exchange and cooperation around the Baltic Sea corresponded to the priorities of the official regional culture policies and consequently functioned very smoothly. The stability of the cultural relations was guaranteed by close geo-political and economic relations (and targeted and stable financing). While these pragmatic relations paved the cultural highways between the West and the East and facilitated [Eastern] modernizations they reified hierarchical centre and periphery relations and tendered a regional exclusivity

tās arī atdzīvināja priekšstatu par hierarhiskajām centra un perifērijas attiecībām un tādējādi veicināja reģionālās savdabības un izolācijas tendences. Bez politisko un ekonomisko faktoru konteksta ir grūti izskaidrot pēkšņos kāpumus un tikpat negaidītos kritumus Baltijas sadarbībā. 90. gadu sākumā un vidū apmaiņa laikmetīgās mākslas jomā starp Ziemeļvalstīm un Baltiju neapšaubāmi bija intensīvāka – un simboliski nozīmīgāka – nekā vēlākajos gados. To pamazām ārdīja mērķfinansējuma apsīkums, kā arī lielāka mēroga un multireģionālu Eiropas projektu augošā autoritāte.

Gan lēmums iekļauties plašākā starptautiskā laikmetīgās mākslas sfērā, gan dzīvās atmiņas par rosīgajām kaimiņattiecībām ir devuši savu artavu, konstruējot 90. gadu teorētisko „Baltijas mākslas kopainas” diskursu, kura praktiskā ietekme uz konkrēto procesu iznākumu bija ierobežota. Jārūnā drīzāk par konkurences scēnu, nevis kopīga snieguma vai kultūras vērtību apmaiņas vietu. Visu trīs nacionālo mākslas telpu attīstība palika nošķirta, un specifiski procesi vienā no tām neietekmēja situāciju kaimiņos. Tā, piemēram, sociālās angažētības pieteikums Lietuvas mākslas praksē diez vai veicināja līdzīgas norises Latvijā un Igaunijā; igauņu feministu iedvesmojošais „tīģera lēcieni”<sup>3</sup> nesekmēja sieviešu radīto mākslu abās pārējās vietās; alternatīvajām

3. Soans H., Harm A. We are Glad it's All Over // <http://www.balticart.org/essays.html>

and isolation. Without taking into account the political and economical factors one can hardly explain sudden upswings in the Baltic cooperation as well as their similarly unexpected drop-off. In the early and mid-1990s, the intensity – and symbolism – of the Nordic-Baltic exchange in the field of contemporary art was undoubtedly greater than in subsequent years. It was gradually eroded by a decline in ear-marked funding and the growing authority of large-scale and multi-regional European projects.

The resolve to enter an expanded international field of contemporary art and the living memory of a neighboring working relations have both contributed to the construction of the virtual ‘Baltic art scene’ discourse of the 1990s – that has limited pragmatic effect or concrete outcomes. It is, rather, the scene of competition; and not the site of collective production and circulation of cultural values. The evolution of each of the three scenes remained distinct, as specific developments in one scene didn't impact upon the neighboring situations. So the pronouncement of social engagement in Lithuanian art practices hardly encouraged similar formations in Latvia and Estonia; the inspirational “tiger jump”<sup>3</sup> of Estonian feminists didn't enable art made-by-women in the other two situations; and the alternative initiatives such as *Open* and *Biosport* in Latvia were only impactful domestically. The new institutional exhibition models – both buildings and expositions – weren't replicated, despite the desires percolating next door: the CAC in Vilnius

3. H. Soans and A. Harm, “We are Glad it's All Over”, in <http://www.balticart.org/essays.html>

iniciatīvām Latvijā – tādām kā „Open” un „Biosports” – bija tikai lokāla ietekme. Jaunie institucionālie izstāžu modeļi – kā telpu, tā ekspozīciju ziņā – netika dublēti, kaut vēlētānās kaimiņos bija jūtama: Laikmetīgās mākslas centrs Viļņā un tā Baltijas mākslas triennāle joprojām ir starptautiski izvērstākie un evolucionējošākie laikmetīgās mākslas producēšanas modeļi, RIXC Rīgā ir vistālāk ticis mediju un tīmekļa



Mare Tralla. *Rotaļlieta*. Divkanālu video instalācija. 1995.  
Mare Tralla. *A Toy*. Double screen video installation. 1995.



Ene-Liis Sempere. *FF-REW*. Videoinstalācija. 1998.  
Ene-Liis Sempere. *FF-REW*. Video. 1998.

and its Baltic Triennial of International Contemporary Art remain the most internationally connected and evolutionary contemporary art production models; RIXC and Noass in Riga lead the way for media and net arts; and the Art Academy in Tallinn has the best perspective towards education.<sup>4</sup>

4. Estonian and Latvian artists, curators and critics have often expressed regrets about the lack of an art institution similar to the CAC Vilnius in their countries. In turn Lithuanian media artists have often referred to the Riga E-Lab, and later RIXC, as desired examples of a media platform that was never created in Vilnius.

mākslas virzienā, savukārt Mākslas akadēmijai Tallinā ir labākā izglītības perspektīva.<sup>4</sup>

Šīs institūcijas, ieskaitot formalizētākos SMMC Igaunijā, Latvijā un Lietuvā (90. gadiem simptomātiskus nodibinājumus), un to projekti stimulēja vietējo mākslas dzīvi izšķirošu noformēšanās procesu laikā un bija galvenais internacionalizēšanās dzinējspēks. Droši var teikt, ka izlaušanās ārpus Baltijas (un Austrumeiropas) robežām bija šo virzošo institūciju programmu kodols un

4. Igaņu un latviešu mākslinieki, kuratori un kritiķi bieži pauduši nožēlu par Viļņas Laikmetīgās mākslas centram līdzīgas institūcijas trūkumu viņu valstīs. Savukārt lietuviešu mediju mākslinieki bieži atsaukušies uz Rīgas E-LAB un vēlāk RIXC kā kārotiem mediju platformas paraugiem, kādi nekad nav tapuši Viļņā.

starptautiski ievērojamo projektu ideoloģija. To darbība bija arīdzan vērsta pret ierobežojošām asociācijām ar „Austrumeiropas mākslas” birku – sinonīmu 90. gadiem (fokusētiem uz vēsturisko traumu un postkomunistisko distopiju). Apzīmējums „visi baltieši vienā laivā” vairs nebija pievilcīgs, lai gan tā pamatā bija jau minētais „mazo padomju Rietumu” diskurss un tam piemita sava loģika, jo visas trīs nācijas bija līdzīgas „pārejas valstis”. Tomēr šāda kolektīvizācija raisīja nepatiku pret Rietumu redzējumu, tā kritiku, kaut reizēm izmantota kā priekšrocība, izcīnot savu vietu un atpazīšanu starptautiskajā mākslas vidē. Lietuviešu mākslinieks Deimants Narkevičs gaumīgi un gudri reflektējis par klišejiskā austrumeiropiešu tēla izplatību savā dokumentālā stila videofilmā „Matrjoškas”



Deimants Narkevičs. *Eiropa 54° 54'-25''19'. 1997.*  
Deimantas Narkevičius. *Europa 54° 54'-25''19'. 1997.*

These institutions, including the more uniform SCCA in Estonia, Latvia and Lithuania (symptomatic establishments of the 1990s), and their projects stimulated their local art life in the crucially formative times – and were the principal agents of internationalization. It is safe to say that breaking away from Baltic (and East European) boundaries lay at the core of programs of these leading-edge institutions and the ideology of the internationally prominent projects. Their work also countered the restrictive branding associated with ‘Eastern European art’ synonymous with the 1990s (focused on historical trauma and post-communist dystopia). “All at sea’ on the Baltic together” was no more attractive as a moniker – though it stemmed from the aforementioned discourse of the ‘little Soviet West’ and made some sense as the three states were similarly ‘countries in transition’.

This collectivization, did, however, express a distaste and critique of the Western gaze; while sometimes turning it to advantage when struggling for a place and recognition in the international art scene. The Lithuanian artist Deimantas Narkevičius has neatly and knowingly reflected on Eastern European cliché peddling in his documentary-style video *Matrioskos* (2005) that redeploys recurring media fascination with Eastern European sex traffic. The documentary narrative is revealed as a super-fiction (or screenplay) when one of the *matrioskas*, in her voiceover testimony, drops the ruby: “And then they killed me”.

Since the 1990s Baltic contemporary artists and project producers have been seeking idiomatic, symbolic and economical plug-ins outside their regional borders – associated with the internationally reputed contemporary



(2005), kas izvērš mediju nepārejošo aizraušanos ar Austrumeiropas seksa eksporta tēmu. Dokumentālais vēstījums tiek atmascots kā superficija (vai inscenējums), kad viena no „matrjoškām” savā aizkadra vēstījumā izspļauj pērli: „Un tad viņi mani nogalināja.”

Kopš 90. gadiem Baltijas laikmetīgie mākslinieki un projektu producenti meklējuši idiomātiskus, simboliskus un ekonomiskus pieslēguma punktus ārpus reģiona robežām, kas saistīti ar starptautiski pazīstamām laikmetīgās mākslas institūcijām, biennālēm, starptautiskās apmaiņas un viesošānās tīkliem utt. Lietuviešu, igauņu un latviešu (atsevišķu mākslinieku, kuratoru vai institūciju) ielaušanās šajā blīvajā kontekstā kāpināja sāncensības garu un nomāca sadarbības pulsus. Šajā periodā Baltija nerādīja neko, kas tuvinātos lokālam mikrotirgum (neviens

mākslas darbu tirgotājs vai izsoļu nams nereklamējās un netirgoja starptautiskā līmenī) vai muzeju tīklam, kas ar savu iepirkumu politiku radītu un uzturētu kopējo vērtību hierarhiju. Vēl vairāk – nav radies arī kāds kopīgs Baltijas laikmetīgās mākslas žurnāls (vai cits preses izdevums), kas attīstītu mākslas žurnālistiku un kritiku (neilgu laiku no 1999. līdz 2003. gadam šo trūkumu kompensēja izdevums „*NU: Nordic Art Review*”).

Par spīti šīm problēmām „Baltijas mākslas scēna” tika uztverta kā laikmetīgās mākslas informācijas regulāras aprites telpa. Uz šo mērķi nepārprotami bija orientēti pieminētie SMMC (atklāti Baltijas valstīs 1993. gadā), un to 90. gados savāktie arhīvi ir nenovērtējams informācijas avots par katras valsts – un tāpat kaimiņvalstu – mākslas scēnu. Par spīti Sorosa organizāciju tīkla misijai stiprināt brīvu informācijas



Valijas Eksportas biedrība. Valijas Eksportas akcijas rimeiks *Taustes kino*. 2000.  
*Valie Export Society*. Remake of Valie Export's action *Touch Cinema*. 2000.

art institutions, biennial exhibitions, residency and exchange networks, and so forth. The breakthroughs of Lithuanians, Estonians or Latvians (single artists, curators or institutions) into this power context heightened the spirit of competition and suppressed the pulse of collaboration. In this period the Baltic didn't produce anything approaching a micro-market (there were no dealers or auction houses promoting and selling internationally) or a museum network that would construct and sustain a common hierarchy of values through their acquisition policies. Moreover, no conjoint Baltic contemporary art magazine (or other kind of art press) appeared to foster art journalism and criticism (the publication *NU: Nordic Art Review* compensated this lack for a short period between 1999 and 2003).

Despite these challenges, the 'Baltic art scene' is understood as a space of regular circulation of contemporary art information. The aforementioned SCCA (inaugurated in the Baltic countries in 1993) were certainly oriented towards this goal: and their archives accumulated during the 1990s are an invaluable source of information about the respective scenes – and their neighbours. Despite the mission of the Soros network to strengthen the free flow of information and foster collaboration in Central and Eastern Europe, its activities never overcame an intransigent regional-bloc mentality (Balkan, Central European, Baltics, ex-Soviet). Ironically, the internationalization of 'Baltic information space' meant that Estonians, Latvians, and Lithuanians only had sketchy knowledge about the topical concerns of their

plūsmu un sekmēt sadarbību visā Centrāleiropā un Austrumeiropā, organizāciju iniciatīvas tā arī nepārvarēja iesīkstējušo reģionālo bloku (Balkāni, Centrāleiropa, Baltija, bijusī Padomju Savienība) mentalitāti. Ironiskā kārtā „Baltijas informācijas telpas” internacionalizācija nozīmēja, ka igauņiem, latviešiem un lietuviešiem veidojās tikai paviršas zināšanas par savu tuvāko kaimiņu būtiskajām problēmām, un viņi rīkojās ar ārpusnieku piegādātām viedokļu klišejiem, kā arī pasen citam par citu iedibinātiem mītiem. Ar profesionālo pieredzi, kas gūta Lietuvas, Igaunijas un Latvijas laikmetīgās mākslas scēnās pavadītajos gados, man šķiet lieki šie turpmāk aprakstīt vairāk vai mazāk rezultatīvās cīņas starp veco mākslinieku savienību varu un jaunajām institūcijām, performanču un video, instalāciju un mediju mākslas, fotogrāfijas un sociāli angažētās mākslas nozīmi vienā vai otrā Baltijas valstī – esmu pārliecināta, ka lasītājs spēs veidot pats savu priekšstatu shēmu.

Ir svarīgi aplūkot Baltijas valstīs jau labi attīstījušos ilgtermiņa projektus: ar to es domāju vietējās modernās un laikmetīgās mākslas vēstures (pār)rakstīšanu un jaunu nacionālo muzeju un izstāžu zāļu celtniecību un izstāžu politikas veidošanu. Baltijas reģiona mākslas vēsturnieki, no Padomju Savienības nomaļos (ne no salīdzinoši liberālā Čehoslovākijā, Ungārijā, Polijā vai dienvidslāvu sociālisma) atgriezušies pēcapgaismības laikmeta Rietumeiropas kultūrā, sastopas ar milzumu pretrunu, formulējot priekšstatus par savu mākslas

immediate neighbours – and traded in clichés imposed by the outside gaze as well as longer established myths about each other. After my years of diverse professional experience of the contemporary art scenes of Lithuania, Estonia and Latvia, I find it awkward to continue describing the more or less successful results of the struggle between the power of old artists’ unions and the new institutions, the importance of performance and video, installation and media art, photography and socially engaged art in one or another Baltic country – I am confident that the readers can make their own schema.

It is important to reflect upon the long term projects that are now well developed in the Baltic countries: I have in mind the (re)writing of the local modern and contemporary art histories and constructions of new national art museums, exhibitions, and exhibition policies. Art historians of the Baltic region, which returned to post-Enlightenment Western European culture from the margins of the Soviet Union (and not the relatively liberal socialism of Czechoslovakia, Hungary, Poland, and Yugoslavia), confront a host of contradictions in articulating their art histories of the late-20th century. It is principally presented to the Western gaze as a semi-nonconformist art tradition – a local proxy avant-garde comparable to Russian nonconformism; even if it is commonly recognized that in Estonia, Latvia and Lithuania there were few genuinely non-conformist, dissident, forbidden and persecuted artists and works. The majority of artists, as the American researcher of the 20th century Latvian art Mark Allen Svede aptly surmised,

vēsturi 20. gadsimta nogalē. Rietumu skatījumam tā galvenokārt tiek pasniegta kā semi-nonkonformistiska mākslas tradīcija – pilnvērtīgs lokālais avangards, kas salīdzināms ar krievu nonkonformismu; pat tad, ja ir vispāratzīts fakts, ka Igaunijā, Latvijā un Lietuvā bija tikai daži patiešām nonkonformistiski, disidentiski, aizliegti un represēti mākslinieki un darbi. Mākslinieku vairākums, kā trāpīgi atskārtis 20. gadsimta latviešu mākslas pētnieks amerikānis Marks Alens Švede, strādāja uz „daudziem audekliem”.<sup>5</sup> Tāpēc arī „Baltijas mākslas scēnas” koncepts darbojas kā nepieciešams diskursīvs fons: gribētā semi-nonkonformisma semantika ir acīmredzama tikai šīs „scēnas” ietvaros. Man daudzkārt nācies šīs semantikas sakarā saskarties ar neizpratni, kuru skaidri puda jautājums, kas izskanēja šai tēmai veltītā starptautiskā kuratoru un mākslas vēsturnieku saietā: „Kāpēc mēs rakstām stāstu par semi-nonkonformismu kā kaut ko pretēju semi-konformismam?”

Atbilde joprojām ir strīdīga – un atsvaro igauņu kuratoru Hanno Soansa un Andersa Harma liksmi 90. gadu sakarā: „Mums prieks, ka tas viss ir galā.”<sup>6</sup> Manuprāt, galā vēl nav vis.

5. Svede M. A. Many Easels, Some Abandoned: Latvian Art after Socialist Realism // *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. Eds. A. Rosenfeld & N. T. Dodge. The Dodge Soviet Nonconformist Art Publication Series. Rutgers University Press, New Brunswick, N. J., 2002, p. 185–274.

6. Soans H., Harm A., op. cit.

worked on “many easels”.<sup>5</sup> Herein the concept of the ‘Baltic art scene’ performs as an indispensable discursive backdrop: the desired semantics of semi-nonconformism is only evident within the limits of this ‘scene’. I have numerous encountered confusion about these semantics that were plainly expressed in a question at an international gathering of curators and art historians on this topic: “Why is the story written about semi-nonconformism as opposed to semi-conformism?”

The answer remains in contention: and counterpoises the celebration by the Estonian curators Hanno Soans and Anders Härm apropos the 1990s that, “We are glad it’s all over.”<sup>6</sup> I don’t believe that they’re over yet.

5. M. Svede, “Many Easels, Some Abandoned: Latvian Art after Socialist Realism”, in *Art of the Baltics*, op. cit., p. 185-274.

6. H. Soans and A. Harm, op.cit