

INSTALĀCIJAS

Ievas Lejasmeijeres saruna ar Oļegu Tillbergu,
Sarmīti Māliņu un Kristapu Ģelzi



INSTALLATIONS

Oļegs Tillbergs, Sarmīte Māliņa and Kristaps Ģelzis
interviewed by Ieva Lejasmeijere

Deviņdesmito gadu Latvijas sabiedrībai instalācijas joprojām bija kaut kas jauns.

Informācijas par notikumiem pasaules laikmetīgajā mākslā arvien trūka. Katra SMMC-Rīga ikgadējā izstādē bija svaigs satricinājums gan publikai, gan kritiķiem. Astoņdesmitajos notika epohālā *robežu pārkāpšana*, kad māksla iziet ārpus ierastajām telpām un formām, bet deviņdesmito specifika ir kuratora un mākslinieku ieceru un iespēju saliedēta kustība sabiedrisko aktualitāšu virzienā, organiska sintēze, kuras rezultāts – instalācija – kļūst par universālu un joprojām problemātisku mākslas veidu.

Intervijās ar trim atšķirīgiem māksliniekiem – **Oļegu Tillbergu**, **Sarmīti Māliņu** un **Kristapu Ģelzi** – mēģināts skaidrot versijas par instalāciju pievilcību deviņdesmitajos gados. Sarmīte Māliņa ir vienīgā sievietē tā sauktās pirmās instalatoru paaudzes kompānijā (pārējie – Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis, Andris Breže, Oļegs Tillbergs). Viņas nereti kinētiskās vai skatītāja līdzdarbību prasošās instalācijas atgādina smalkus rokdarbus, inspiārijas avots bieži meklējams personiskos pārdzīvojumos. Kristaps Ģelzis atšķirībā no kolēģiem konsekventi strādā ar populārās kultūras klišejām, veidojot drastiskus un izaicinošus objektus – rēbusus. Savukārt Oļega Tillberga vienlīdz skulpturāli un gleznieciski iespaidīgie darbi joprojām attaisno savulaik kāda lietuviešu kuratora piešķirto *akadēmiskās instalācijas* pārstāvja nosaukumu. Mākslinieka daiļradei netrūkst visai plašas publicitātes jau deviņdesmito gadu vidū, daudz nozīmīgu ziņu ir, piemēram, katalogā dalībai izstādē „*Ars Fennica*” 1994. gadā. Tāpēc mūsu saruna neviļus ievirzās iekšupvērstā pašrefleksijā un vispārinājumos.

At the beginning of the 1990s installations were still something new for the Latvian

public. There was still a lack of information on the processes of the world of contemporary art. Every annual SCCA-Rīga exhibition was a fresh blast for critics and audience alike. If the 1980s were a period when the epochal *transgression of borders* – when art went beyond traditional spaces and forms – took place, then the specific feature of the 1990s was a unified movement towards topical social issues by curators and artists, something like an organic synthesis, resulting in installations which became a universal and still problematic medium of art.

The interviews presented here with three different artists – **Oļegs Tillbergs**, **Sarmīte Māliņa** and **Kristaps Ģelzis** – are an attempt to explicate views on the attraction of installations in the 1990s. Sarmīte Māliņa is the only woman among the so-called first generation installation artists group (the others are – Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis, Andris Breže, Oļegs Tillbergs). Her installations, often kinetic or requiring participation of the spectator, remind one of intricate embroidery, the source of inspiration frequently being that of personal experience. Kristaps Ģelzis, unlike his colleagues, consistently works with the clichés of the popular culture, creating drastic and challenging objects – rebuses. The works of Oļegs Tillbergs for their part, impressive both sculpturally and pictorially, still justify the designation once applied to them by a certain Lithuanian curator as being representative of the *academic installation*. The oeuvre of the artist enjoyed wide publicity even in the mid-1990s, a great deal of significant information can be found, for instance, in the catalogue published in relation to the *ARS FENNICA* exhibition in 1994. Thus our conversation unintentionally drifts into introspective self-reflection and generalizations.

Deviņdesmito gadu naturālā saimniecība

Saruna ar Oļegu Tīlbergu

IEVA LEJASMEIJERE: - *Kas ir riska moments deviņdesmito gadu mākslā, ko tu mini kādā no iepriekšējo gadu intervijām?*

OĻEGS TILBERGS: - Mēs bijām padomju laika cilvēki, ar informāciju bija švaki, gandrīz nemaz nebijām tieši saskārušies ar Rietumu mūsdienu mākslu. Pamatā izaugām ar poļu žurnālu „Projekt”. Poļiem bija tuvāka saskarsme ar Rietumiem, bet arī viņiem pašiem bija ļoti spēcīgi mākslinieki. Neteiksim, ka mums vajadzēja steigties, bet vajadzēja savaldīt risku, atrast kaut kādus jaunus motīvus, jo bija vēlšanās pēc jaunas izteiksmes, bet nebija pārliecības. Paveroties tā sauktajam dzelzs priekškaram, kļuva skaidrs, ka māksla ir likumsakarīga, ka to, ko mēs darījām tolaik, 80. un 90. gados, zināmu laiku iepriekš darījuši mākslinieki Rietumos. Tikko kā



Gaidot Berlins vilcienu. Izstāde Zoom faktors. 1994.
Waiting For the Berlin Train. Exhibition Zoom Factor. 1994.

Self-Subsistence Farming Of The 1990s

A conversation with the artist Oļegs Tīlbergs

IEVA LEJASMEIJERE: - *What is the risk factor in art of the 1990s that you referred to in an earlier interview?*

OĻEGS TILBERGS: - We were Soviet-period people; there was little information; we had almost never had direct exposure to Western contemporary art. Basically we were influenced by the Polish magazine *Projekt*. The Poles were in closer contact with the West, and they also had remarkably powerful artists. I wouldn't say we had to hurry, we rather had to get a grip on the risk, find some new motifs, as we had a wish for new mode of expression, but we lacked confidence. When the so-called Iron Curtain came down, it became clear that art is etiological as the things we did at that time, in the 1980s and in the 1990s, had been done by Western artists a certain time before. The moment I encountered Western art I was strongly influenced by Joseph

saskāros ar Rietumu mākslu, uzreiz nonācu stiprā Jozefa Boisa iespaidā un joprojām uzskatu viņu par nozīmīgu avotu savai darbībai. Mani gan vairāk viņa māksla saista tīri intuitīvi, ne tik daudz intelektuāli, jo viņš atšķirībā no manis nodarbojies arī ar savas mākslas teorētisku pamatošanu.

I. L.: - *Vai jūs nemulsināja laika nobīde – ka Rietumos šī jaunā valoda lietota jau vairākas dekādes iepriekš?*

O. T.: - Tāpēc es teicu, ka māksla ir likumsakarīga. Nav svarīgi, cik tālu dzīvo no kādas metropoles vai ar kādu laika nobīdi no pirmajiem precedentiem. Likumsakarības skar visus. Dabiski, ka nebijām nekāds avangards, vajadzēja daudz mācīties. Piemēram, glezniecībā jau tolaik bija izcili pasaules klases mākslinieki, piemēram, Aija Zariņa. Bet mums, kas

gribējām nodarboties ar instalācijām, bija vēl ļoti garš ceļš jānoiet, lai būtu kaut cik līdzvērtīgi Rietumu māksliniekiem. Bija jāatrod tāda kā sava niša vai specifika. Mums bija skaidrs, ka ir svarīgi, lai mākslinieks izaugtu no savas vides, no savas kultūras, tāpēc nekāda ārzemju paraugu un autoru kopēšana nenotika.

I. L.: - *Ar Boisu jūs saista ne vien tas, ko tu mazliet ezoteriski sauc par zemapziņas līmeni, bet arī vizuālas un materiālas izteiksmes līdzības.*

O. T.: - Man tā radniecības sajūta rodas, skatoties uz viņa mākslas darbiem. Tomēr Boisu nekad atdarinājis neesmu. Un vispār esmu kaut ko kopējis tikai agrā jaunībā, kad biju aizrāvis ar Borisu Bērziņu. Patīk arī Biruta Delle, piemēram.



*Pieturvieta. 22. Sanpaulu biennāle, Brazīlija. 1994.
Stop. 22nd São Paulo Biennial, Brazil. 1994.*

Beuys and I still reckon him a significant source of inspiration for my work. Yet I am attracted to his work more intuitively, not so much intellectually, as, unlike me, he has engaged in theoretical explanations of his art.

I. L.: - *Were you not confused by this chronological discrepancy, the fact that the new language had been employed in the West several decades before?*

O. T.: - That is why I said that art is etiological. The distance to some metropolis or chronological difference between you and the first precedents doesn't play a role. Everything is governed by etiology. Needless to say we were no avant-garde, we had a lot to learn. For instance, there were already accomplished world-class artists, for example, Aija Zariņa, but we, who wanted to

work with installations, we still had a long way ahead of us before becoming equal to Western artists to some extent. We had to find our own niche or specialty as we were aware that it is vital that an artist evolves in a particular environment and culture, therefore there was no copying of foreign patterns and authors.

I. L.: - *The connection between you and Joseph Beuys is not only what you esoterically called the unconscious, but there are also similarities in visual appearance and material expression.*

O. T.: - I get this sense of kinship when actually looking at his works. However, I have never imitated Beuys. In fact I only copied something in my early years when I was fascinated by Boris Bērziņš. I also like Biruta Delle, for instance. Nonetheless, I have never seriously worked in painting, I haven't got such scope

Taču pats ar glezniecību nopietni neesmu nodarbojies, tik augsta lidojuma man nav, un gleznojot nepameta sajūta, ka kaut kādā ziņā pats sevi pievīlu, daru to, ko man nevajag darīt. Iestājoties akadēmijā tikai 25 gadu vecumā, pēc armijas, un man likās, ka nevaru tērēt laiku kaut kam liekam, intensīvi meklēju sev piemērotu izteiksmes veidu. Domāju, kas ir laba māksla un kas – slikta, centos atrast kādus lietojamus kritērijus. Tāpat arī nodarbojos ar sevi, savu dotību izpēti, mēģinot saprast, ko vispār varu un ko labāk nemaz nemēģināt.

I. L.: - *Kā tu saproti tādu jēdzienu kā paplašinātā tēlniecība, kas tiek attiecināts uz Boisa instalācijām?*

O. T.: - Es laikam noraidu tādu jēdzienu. Manuprāt, instalācija ir pavisam kaut kas cits. Pirmkārt, instalācijas pārsvarā

iecerētas un uztveramas kādā vidē. Ir būtiskas atšķirības starp instalācijām un tēlniecību. Mākslinieki dažreiz jokoja, ka tēlniecība ir proporcija starp izcilni un iedobumu. Instalācija ir drīzāk glezniecība ar priekšmetiem, jo katrs priekšmets kaut ko nes. Mākslinieka darbs ir savā īpašā veidā paraudzīties uz šiem priekšmetiem un atrast veidu, kā tie sasauca cits ar citu un neplānoti pilnveido autora ieceri.

I. L.: - *Tavu epohālo klejojumu sakarā gribēju jautāt, kas bija svarīgāk – klejot, ienirt pilsētvidē vai iegūt vajadzīgos priekšmetus?*

O. T.: - Aptuveni jau zināju, kur un kāpēc došos un kas apmēram tur varētu mani gaidīt, bet priekšmeti noteikti nav svarīgākais. Pats klejošanas process bija ļoti būtisks, jo tā ir



*Pasargātā vieta. Personālizstāde Konjunktūra. Pilsētas mākslas galerija Im Sophienhof, Ķīle, Vācija. 1995.
Protected Place. Solo exhibition Conjunction. City Gallery Im Sophienhof, Kiel, Germany. 1995.*

of vision, and when painting, the feeling that I am somehow deceiving myself and doing something that I shouldn't be doing never left me. I enrolled in the Academy only at 25, after Russian military service, and felt that I cannot waste my time, I was intensely seeking an apt mode of expression. I contemplated what is good art and what is bad, tried to discover some criteria that could be put into practice. Likewise I tried to explore myself and what my abilities were, aiming to understand what I am capable of and what is out of my reach.

I. L.: - *How would you interpret such a term as “expanded sculpture” which is attributed to Beuys’ installations?*

O. T.: - I think I would rather reject it. In my opinion installation is something completely different. To begin with, installations are mostly conceived and meant to be perceived in a particular

environment. There are essential disparities between installations and sculpture. Artists are fond of the joke that sculpture is the proportion between a relief and a concave. Installation is rather like painting with objects, because each object has its own implications. The task of the artist is to look at these objects from a specific perspective and to find a way in which they relate to each other and fulfill the conception of the artist in quite an unpredictable manner.

I. L.: - *In relation to your epochal wanderings – was it more important to wander, to plunge into the urban scene or to obtain the necessary objects?*

O. T.: - I roughly knew where and why I would be going and what I would find there, but the objects were definitely not the most important. The wandering process itself was quite essential, as

tāda kā saruna ar sevi, drīzāk sevis, nevis mantu meklējumi. Klejošanas process ir kā brīdis, kad orķestris vēl nespēlē, bet pēc kamertoņa uzskatī instrumentus. Ir vēlēšanās, bet nav skaidrības. Svarīgi ir atrast sevi to *kamertoni*, lai viss pārējais – priekšmeti un idejas – saskaņotos pareizi. Tad, kad viss ir savākts un sataisīts, jāpauz dažām dienām, lai ar distanci paraudzītos, ir vai nav izdevies visu saskaņot.

I. L.: - *Vai tev šai procesā ir svarīgi, ka tās ir padomju lietas postpadomju situācijā?*

O. T.: - Nē, ne tā. Manuprāt, 80. gadu beigās un deviņdesmito sākums bija diezgan revolucionāra situācija pasaulē vai vismaz Eiropā. Varētu teikt, ka tobrīd lūza laiks. Bija svarīgi it

kā ielēkt vilcienā, lai tiktu līdz jaunajām idejām un tempam. Un interesanti, ka vēl pēc kādiem pieciem – desmit gadiem nāk jauna mākslinieku paaudze un mūs – vecos nogrūž no kraujas. Teorētiski jau pastāv iespēja arī ielēkt nākamās paaudzes vilcienā, bet tas ir mazliet sarežģītāk, sevi jāvērtē ļoti kritiski. Mākslinieka uzdevums ir sajūst laiku. Ar vilcieniem domāju tādu brīžu, kad mākslas un sabiedrības mijiedarbība ir īpaši cieša.

I. L.: - *Kā izpaudās tā īpašā mijiedarbība?*

O. T.: - Mēs, mākslinieki, sākotnēji tikai meklējām jaunas izteiksmes iespējas un nenojautām, ka, iespējams, ietekmējam sabiedrību un ka beigu beigās sabruks padomju impērija.



Instalācija personālizstādē *Konjunktūra* Pilsētas mākslas muzejā Helsinkos. 1995.
Installation in solo exhibition *Conjuncture* in City Art Museum in Helsinki. 1995.

it is a kind of conversation with oneself, rather like a quest for oneself, not the material objects. This process is like the moment when an orchestra is not playing yet, but tuning their instruments to concert pitch. There is a wish but nothing is definite yet. It is vital to find this *concert pitch* within oneself, so that all the rest – objects and ideas – will attune to each other properly. A few days should then pass after everything is assembled and put together, so a time distance occurs from which it would be possible to assess whether the tuning had been successful.

I. L.: - *Is it important to you in this process that these are Soviet objects within a post-Soviet context?*

O. T.: - Not really. I think that the end of the 1980s and the beginning of the 1990s was quite a revolutionary situation in the

world or at least in Europe; it could be said that it was a period when time broke apart. It was crucial to sort of make it to the last train in order to keep pace with the new ideas and the new speed. And an interesting thing is that after some five or ten years comes a new generation of artists which pushes us, the old ones, off the cliff. Theoretically there is a chance to make it to the train of the next generation, but it is slightly more difficult, one has to be highly self-critical. The task of the artist is to be conscious of time. With the concept of train I mean such moments when the interaction between art and society is particularly close.

I. L.: - *How did this particular interaction manifest itself?*

O. T.: - We, the artists, were initially only looking for new ways of expression and were not aware of the fact that we

I. L.: - *Vai tas par laiku kā mākslinieka galveno materiālu ir tas, ko tu stāsti studentiem kopš 90. gadu vidus?*

O. T.: - Neko jau nevar iestāstīt, un talantu nevienam nevar iedot vai norādīt, kur to dabūt. Vienīgais, ko varu darīt, ir mēģināt viņam atklāt, saprast pašam sevi. Es esmu tikai tāds kā stalkers. Tas ir mans uzdevums. Manuprāt, īpaši labi tas izdodas Ojāram Pētersenam.

I. L.: - *Kā tev šķiet – vai izdevīgākā situācijā bijāt jūs deviņdesmitajos – bez kādas īpašas skolas, vai arī mūsdienu jaunie mākslinieki, kam ir plašas laikmetīgās mākslas studiju iespējas?*

O. T.: - Mūsu paaudzei bija ļoti liela ieinteresētība, zinātkāre. Domāju, ka tam bija savi rezultāti.

I. L.: - *Vai deviņdesmitajos tev bija svarīgs komunikācijas aspekts? Vai rēķinājies, kā tavus darbus uztvers?*

O. T.: - Tādu rēķināšanos uzskatu par kompromisu, kas mākslai īpaši par labu nenāk. Tā atkal ir likumsakarību tēma – ja mākslinieks spēj uztaisīt kaut ko, kas viņam pašam patiesi ir svarīgi, tad tas neviļus rezonēs ar vēl kādiem cilvēkiem, bez kādiem komunikatīviem apsvērumiem. Māksla, manuprāt, ir tāda kā dvēseles naturālā saimniecība – tu taisi visu pats sev. Un tas, izrādās, ir vajadzīgs visiem. Ir jau gan arī tāda aprobežota formula, ka sabiedrība soda mākslinieku un mākslinieks – sabiedrību. Iedomājies, kāds cilvēks sēž birojā un pārdod pildspalvas. Viņa mūžs tā arī paiet, bet pildspalvas taču kādam ir vajadzīgas... Tātad visam sava vieta, arī māksliniekam.



Personālizstādē *Skaties man acīs*. 1995.
In solo exhibition *Look into My Eyes*. 1995.



Personālizstādē *Skaties man acīs* izstāžu zālē Arsenalā. 1995.
Solo exhibition *Look into My Eyes* in the Exhibition Hall Arsenalā. 1995.

were influencing society and that eventually the Soviet empire would collapse.

I. L.: - *Is that what you have been telling your students since the mid-1990s – about time as the main source material for an artist?*

O. T.: - It is impossible to convince someone about something, neither is possible to give someone talent or point to where to get it. I can merely try to help them to discover, understand themselves. My task is simply to be sort of a guide. I think Ojārs Pētersons is especially good at this.

I. L.: - *Do you think that you, in the 1990s, without any specific training, were in an advantageous situation, or are the young*

artists today who have extensive possibilities of contemporary art studies?

O. T.: - Our generation was extremely curious, inquisitive. It led to certain results, I believe.

I. L.: - *Was the communication aspect important to you in the 1990s? Did you anticipate the reception of your works?*

O. T.: - I regard that kind of anticipation as a compromise that does no good to art. Again, it is the theme of etiology – if the artist is capable of creating something that is of true significance to himself, it will resonate among other people without any communicative considerations. In my opinion, art is a kind of



Bez nosaukuma. 1996. Izstāde *Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla. 1945–1996*. Galerija Zachęta, Varšava, izstāžu zāle Manēža, Sanktpēterburga.

Untitled. 1996. Exhibition *Personal Time: Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996*. Zachęta Gallery, Warsaw, Manezh Central Exhibition Hall, St. Petersburg. 1996.

self-subsistence farming of the soul – you make everything for yourself. And then it turns out that everyone needs it. Of course, there is also this clichéd formula that society punishes the artist, and vice versa. Imagine a person sitting in an office and selling pens; he spends all his life like this, but people actually do need pens... So everything has its purpose, also an artist.

I. L.: - *Your 1990s works are sometimes associated with provocative aggression because of their large scale and rough textures: what is your opinion on that?*

O. T.: - The works displayed my personality of that time. I didn't even realize it was aggression. That was my antipode – I was

I. L.: - *Tavus deviņdesmito gadu darbus lielo izmēru un raupjo faktūru dēļ mēdz asociēt ar provokatīvu agresiju. Kā tu uz to raugies?*

O. T.: - Tie darbi bija tādi, kāds biju es pats tolaik. Un es pat nenojautu, kas ir agresija. Tas ir mans antipods. Es baidījos no tā, ko daru. Mākslinieks parasti baidās no savām idejām. Izdodas realizēt tikai kādu daļu no visa, kas ienāk prātā, jo vienkārši ir bail. Ir vajadzīga kaut kāda proporcija starp bailēm un pārliecību.

I. L.: - *Tu tagad ļoti skaisti domā par mākslu, gandrīz vai dzejā, bet kā bija deviņdesmitajos ar pašrefleksiju?*

O. T.: - Toreiz vadījos no absolūti kailām sajūtām. Tā bija tīra intūicija, bet nedomāju, ka iespējams to kaut kā skaidrāk formulēt. Nezināju, kāpēc, bet man patika, vajadzēja tās lielās mucas, jo redzēju, ka tas ir ārkārtīgi iespaidīgs apjoms, un, saliekot pāris tādu priekšmetu kopā, es dabūšu vajadzīgo pārdzīvojumu. Varbūt skatītāja pārdzīvojums nebija ekvivalents manējam, bet nav jau arī tādas vajadzības. Skatītājam nedrīkst pateikt par daudz priekšā. Piemēram, kad komponists raksta mūziku, viņš arī mūziku izjūt pavisam citādi, nekā pēc tam koncertā to izjūt publika.

Es, piemēram, nebaudu mākslu. Tas man nav dots. Es ar to nodarbojos.

I. L.: - *Deviņdesmitajos, kā saprotu, bija diezgan atklātas, koleģiālas un vērtējošas sarunas par laikabiedru mākslu.*

afraid of what I was doing. An artist is usually afraid of his ideas. It is possible to realize only part of what comes into your mind, because you are simply afraid. There has to be some kind of balance between fear and confidence.

I. L.: - *Now you contemplate art in beautiful terms, almost poetically, but how was it with self-reflection in the 1990s?*

O. T.: - At the time I allowed myself to be led by pure senses. It was sheer intuition, but I don't think it can be defined more precisely. I didn't know why but I liked it and I needed those big barrels, because I saw that it was a tremendously impressive volume, and by putting a couple of such objects together I would achieve the desired emotional experience. Maybe the experience of a spectator was not equivalent to mine, but there is no necessity for that, really. A spectator shouldn't be given too many clues. For instance, when a composer writes music, he perceives it completely differently from the audience later in a concert. I, for instance, cannot enjoy art; I haven't got what it takes. I work with it.

I. L.: - *In the 1990s, as I understand, there were quite open, collegial, and critical discussions about art of the contemporaries.*

O. T.: - Yes, it was engaging to compare how charged each piece of work is, are you or are you not capable of contending with it. It is like running a distance with a champion who will definitely come first, or running and already knowing that you are the fastest. An intrigue is when competing with someone of similar abilities.

O. T.: - Jā, bija interesanti salīdzināt, cik jaudas ir katrā darbā iekšā, vai vari vai nevari ar to spēkoties. Tas ir tā kā skriet ar baigo meistarū, kas tevi noteikti noskries, vai arī skriet, jau zinot, ka esi visātrākais. Interesanti ir konkurēt ar līdzvērtīgiem spēkiem.

I. L.: - *Kas tavās attiecībās ar pasauli ir tas trausluma un skumju avots, kas nosaka tavu deviņdesmito gadu darbu poētisko specifiku?*

O. T.: - Tur neko nevar darīt, katram ir sava personības struktūra. Manā mākslā bija pārsvarā polāras izjūtas – vai nu skumjas, vai prieks, kaut kas ļoti estētisks vai agresīvs, pa vidū nekā

nebija, vienmēr galējības. Mana specifika laikam bija tādas kā agresīvas skumjas... Vai skumjas pēc agresijas... (*Smieklī*)

Turklāt darbs top tikai procesā, tas pats kaut kādā ziņā sevi veido. Nekad nav bijis tā, ka iepriekš visu skaidri izdomāju un realizēju. Protams, ir tāda kā materiāla pretestība, kas ienes korekcijas. Bet, tā kā labi pieprotu daudz noderīgu amatu, tehniskā puse man nekādas īpašas grūtības nav sagādājusi.

I. L.: - *Vai tu savu praksi sauktu vairāk par darbu ar telpu vai ar ideju?*

O. T.: - Man vienkārši ir attieksme pret priekšmetu, pret vidi, telpu. Piemēram, instalācija "Pali" bijusi izstādīta daudzās



*Baltie spārni. 1997. Jūrmala.
White Wings. 1997. Jūrmala.*

I. L.: - *What is the source of fragility and melancholy in your relationship with the world that characterizes the poetic nature of your 1990s works?*

O. T.: - It is the way it is; everyone has one's own personality structure. My art contained mainly polar emotions – either melancholy or joy, something highly aesthetic or aggressive, there was nothing in-between, always extremes. Most likely, my speciality was a sort of aggressive melancholy... Or a melancholic yearning for aggression... Ha ha...

Besides, the work is only created in the process of the making, it somehow forms itself. I have never conceived of something in detail before the realization. Of course, a kind of material

resistance exists that brings with it alterations. Yet, as I am skilled in many useful crafts, the technical side has never really been a problem.

I. L.: - *How would you define your practice – rather as a work with space or an idea?*

O. T.: - I simply have an attitude towards an object, environment, space... For example, my installation *Flood* has been exhibited in many various spaces and has always appeared, *sounded* different. Unfortunately, the spectator is able to see it all only by walking on the floor, I wish it could be possible to look at the works also by walking on walls, for example...

dažādās telpās un vienmēr izskatījusies, izskanējusi citādi. Diemžēl skatītājam ir iespējams to visu apskatīt, tikai pārvietojoties pa grīdu, gribētos, lai būtu iespējams vērot darbus arī, piemēram, ejot pa sienām...

I. L.: - *Kā tu vērtē elektronisko mediju iespējas šai ziņā?*

O. T.: - Njā, nezinu, vai tagad mani interesētu virtuālā realitāte. Tomēr jūtu, ka mans dikstāves periods ir beidzies.

I. L.: - *Vai ekoloģija bija būtisks ideju avots taviem deviņdesmito gadu darbiem?*

O. T.: - Tas tā formāli, patiesībā tas vienkārši bija ērti. Kas tā tāda ekoloģija mākslā vispār ir? Drīzāk jau jārunā par dvēseles, garīgo ekoloģiju. Ne spaiņiem, ne palagiem ar ekoloģiju nebija nekāda sakara.

I. L.: - *Vai tu joprojām piekrīti, ka tavu darbību asociē ar realismu?*

O. T.: - Protams, es taisu reālas sajūtas no reāliem priekšmetiem. Reiz kāda vācu galeriste jautāja, vai es varot uztaisīt mākslu no nekā. Es atbildēju, ka, protams, varu.

I. L.: - *Un ko uztaisīji?*

O. T.: - Neko, viņa bankrotēja.

I. L.: - *Vēl tu esi neuzmanīgi izteicies, ka tevi interesē teorija, analitika. Vai ir kādi panākumi šai jomā?*

I. L.: - *What do you think of the possibilities offered by electronic media in this regard?*

O. T.: - Hm... I am not sure whether I would be interested in virtual reality now. Still, I feel that my downtime period has come to an end.

I. L.: - *Was ecology an essential source of ideas for your 1990s works?*

O. T.: - Only formally, actually it was just convenient. What, after all, is ecology in art? We should instead consider the ecology of the soul, the ecology of the mind. Neither buckets, nor sheets have anything to do with ecology.

I. L.: - *Do you still agree that your pursuits are associated with realism?*

O. T.: - Of course – I create real feelings out of real objects. Once a German gallery owner asked whether I could create art out of nothing. I replied that I can, naturally.

I. L.: - *And what did you create?*

O. T.: - Nothing, it went bankrupt.

I. L.: - *You have also quite incautiously mentioned that you are interested in theory, analytics... Have you had any success in this area?*

O. T.: - Well, I have overestimated my potential here. Regrettably, I cannot produce more than some three sentences.

O. T.: - Te nu savas spējas esmu pārvērtējis. Diemžēl tālāk par kādiem trim teikumiem netieku. Iznāk tikai tāda kā epitāfija. Ir dažādi apdāvināti cilvēki, ir mākslinieki, kas pat lekcijas lasa, bet es nespēju neko formulēt. Strādāju ar nervu galiem, ar nemitīgi mainīgu situāciju. Kādreiz ar muguru varēju just, ka aiz manis stāv kāds cilvēks. Esmu pavisam cita tipa mākslinieks. Vismaz biju tāds.

I. L.: - *Vai tev nav bijusi vēlēšanās nodarboties ar formveidi, ne tikai izmantot gatavus priekšmetus, kas kādreiz jau kaut kas ir bijuši?*

O. T.: - Laikam ar jaunām formām esmu strādājis tikai kolāžu kastēs ar eļļu, tur tiešām taisīju jaunus apjomus, tas bija par nāves tēmu. Iespējams, šo darbu sakarā arī var runāt par iepriekš pieminēto tēlniecību. Tāpat var runāt par biedējošo momentu šais darbos. Tagad spriežu, ka vienkārši esmu bailīgs cilvēks, tāpēc arī taisu biedējošus darbus. Tas ir likumsakarīgi.

I. L.: - *Iznāk, ka māksla ir tāda kā pašterapija?*

O. T.: - Laime ir darīt to, ko gribas. Tikai tas nereti robežojas ar likumu. Piemēram, ja man gribētos kādu izcept un apēst...

I. L.: - *Gribas?*

O. T.: - Nu, es ar acīm cenšos to darīt... Iztēlē jau viss notiek. Un, piemēram, kino arī diezgan daudzus apēd.

The result is a sort of epitaph. There are diversely gifted persons, artists who can even give lectures, but I cannot formulate anything. I work with raw nerves, with a constantly changing situation. Some time ago I could feel with my back someone standing behind me. I am a completely different kind of an artist. At least I was.

I. L.: - *Haven't you felt inclined to work with form, not only to use ready-made objects which have already been something before?*

O. T.: - Most likely with new forms I have only worked in oil, when creating my collage boxes, I was really creating new dimensions there, it was on the theme of death. Maybe in the context of these works it is also possible to talk about sculpture that we mentioned before. One can also talk about the macabre aspect of these works. Now I reckon the reason I make fearsome works is that I simply am a fearful person. It is consequential.

I. L.: - *So art is self-therapy then?*

O. T.: - Happiness is being able to do what you want. Only it often breaches the law. For instance, if I wanted to cook and eat someone...

I. L.: - *Do you want to?*

O. T.: - Well, I try to do that with my eyes... Everything is possible in one's imagination. And, for example, in films quite a number of people get eaten, too.