

Pienāk mamma un iemet vēl...

Saruna ar Kristapu Ģelzi

Your Mum Comes And Dishes Out Another Ladle...

A conversation with the artist Kristaps Ģelzis

IEVA LEJASMEIJERE: - *Vai instalācijām 90. gados pievērsies, jo citādi nevarēji, vai arī tāpēc, ka bija kļuvis iespējams izmantot jaunus izteiksmes veidus, pamēģināt ko jaunu?*

KRISTAPS ĢELZIS: - Kaut kāda nozīme, protams, bija arī tam, ka informācija par pasaules mākslas norisēm kļuva pieejamāka, taču tas būtu pārāk vienkārši. Process, kā rezultātā grafika neviļus pārauga telpiskās izpausmēs, notika pats no sevis, bez īpašām ietekmēm no ārpuses. Bija sajūta, ka ir skaidrs, kā to varētu izdarīt, un tas ir interesanti. Es akadēmijā beidzu *grafikus*. Grafikā radošais process ir apmēram puse no visa kopā, kas notiek, lai rastos mākslas darbs, pārējais jau ir amata prasme, tehnoloģijas un tamlīdzīgi. Man gribējās, lai nodarbošanās ar ideju un tās "iekšēju" apstrādi būtu ilgāka. Tomēr tas nenotika uzreiz. Bija darbi, kur grafika pamazām iesaistījās telpiskos objektos, visādas formas, kur, piemēram, bija virsū kāda faktūra vai zīmējums. Es vienkārši darīju tā, kā jutu.

Manā gadījumā ir svarīga arī arhitektūras klātbūtne ģimenē. Kopš bērnības tēvam un brālim palīdzēju taisīt maketus, apstrādāt dažādus materiālus. Telpiskā domāšana bija attīstījies organiski, empīriski uzsūcot visu, kas notika apkārt. Arī tāpēc iespēju darboties ar telpu saskatīju kā vienīgo ceļu savai attīstībai. Nemaz nevarēju iedomāties palikt par kārtīgu stājgrafīki.

Arī tagad, kad pēdējā personalizstādē esmu atgriezies pie konvencionālākām izpausmēm – akvareļa, jau, iecerot izstādi,

IEVA LEJASMEIJERE: - *Why did you turn to installation art in the 1990s – because you couldn't not do it, or because it had become possible to use new means of expression, to try something new?*

KRISTAPS ĢELZIS: - Information on events in world art was becoming more readily available and that did, of course, also play a certain role – but that's too simplistic an explanation. The process which resulted in graphic art unwittingly evolving into spatial manifestations was spontaneous and did not have any particular external influences. There was this feeling that I had a good idea of how to do it, and that it was an interesting thing to do. I studied printmaking at the Academy. In the graphic arts the creative process is just about a half of what needs to happen for a work of art to be born; the rest is down to craftsmanship, technologies and so on. I wanted the stage of working on an idea and its "internal" processing to be longer. But it didn't happen all at once. There were pieces where graphic art gradually bled into spatial objects, different shapes covered in some texture or drawing, for example. I simply did what I felt.

In my case, the presence of the discipline of architecture in my family was also important. Since early childhood I had helped my father and my brother build models and work with different materials. My spatial thinking had developed organically, by empirically soaking up everything that was going on around me. That was another reason why I saw working with space as my only path of development. I couldn't imagine myself remaining purely a printmaker.

redzu, kurā vietā kurai bildei jābūt. Tas jau pirms gleznošanas ietekmē to, kāda bilde būs.

I. L.: - *Iznāk, ka instalāciju valodu apguvi pašmācības ceļā, izteiksmes līdzekļi bija jārada pašam. Kā mācījies to valodu?*

K. Ģ.: - Skatoties atpakaļ, var vienkārši pateikt, ka skatījāties žurnālus. Tomēr ne tik vienkārši. Bija arī skaidrs, ka jāreķinās ar šejienes uztveri un iespējām. Ārzemju māksla vienlīdz bija kā kaut kāda paralēlā pasaule, kas nav kopējama un tieši pārnesama, jo neder ne šai vietai, ne apstākļiem.

Interesanti par mūsu tā sauktā pirmā viļņa instalatoru paaudzi kopumā – mums visiem bija pamatīga akadēmiskā izglītība, mēs mācējām zīmēt un gleznot. Tas bija ļoti būtiski arī instalācijās, jo pratām mērķtiecīgi strādāt ar

formālām lietām – kompozīciju, krāsu utt. Pēc tam jau nāca klāt komunikācija, par ko toreiz gan daudz nedomājām. Svarīgākais bija panākt skatītāja attiecības ar darbu "dzīvā", iesaistoties māksliniekam kā tulkam. Tas attiecas gan uz performancēm, gan arī uz pirmajiem video darbiem. Filmējām taču paši sevi, savu darba procesu. Primārais uzdevums tolaik bija mainīt dialogu starp mākslinieku un skatītāju.

I. L.: - *Vai tas, ko tu tikko sauci par komunikāciju, darbu ar ideju, ir kaut kas, ko var iemācīties, apgūt, attīstīt?*

K. Ģ.: - Šodien jau komunikācija ir aprobēts jēdziens. Visi saprot, kas tas ir. Tolaik pirms komunikācijas bija nepieciešama tāda kā audzināšana. Mākslinieki pēkšņi saprata, ka viņu uzdevums ir audzināt skatītāju, jo tas, ko



Jāņa sēta. 1992.

Jāņa sēta (St. Johns Yard). 1992.

Even now, returning to the more conventional expression of watercolour for my latest solo exhibition, I can visualise the proper placement for every picture as I plan the exhibition. And this influences the picture before I've even started to paint it.

I. L.: - *So it follows that your language of installation is self-taught, you had to create your own means of expression. How did you learn that language?*

K. Ģ.: - Looking back, I could simply say we went through a lot of magazines. But it was not that simple. Clearly, one also had to bear in mind the local perceptions and available options. Foreign art was still some sort of a parallel world which could not be copied and directly transferred, because it did not suit this place and those circumstances.

An interesting fact about the entire generation of the so-called first wave installation artists: all of us had a fundamental academic education, we could all draw and paint. It was very relevant where installations were concerned as well, because we knew how to work with the formal aspects – composition, colour etc. – in a purposeful manner. And then communication was added to the mix, but we didn't spend much time thinking about it back then. The most important thing was to make the spectator have a "live" relationship with the work, with the artist serving as an interpreter. This goes for performance art and also for the first video works. After all, we filmed ourselves, our working process. The primary task back then was to change the nature of the dialogue between artist and audience.

pieāvājām, bija kaut kas nepierasts. Man šķiet pozitīvi tālaika mākslā, ka provocējošais aspekts bija mazāk svarīgs. Provokāciju lietojām drīzāk kā paskaidrojumu.

I. L.: - *Kā tu to domā – audzināt skatītāju, audzināt skatīties mākslu vai arī kā morāli par sociālpolitisko fonu?*

K. Ģ.: - Gan tā, gan tā, bet pārsvarā jau attiecībā uz iemaņām skatīties mākslu. Skatītājam bija jāsaprot un jāmacās mākslas darbam veltīt vairāk laika un piepūles, koncentrēt uzmanību. Tolaik māksliniekiem vienmēr nācās aizstāvēt savas darbības. Tas ir atšķirīgi no mūsdienām, tagad māksliniekus aizstāv citi.

I. L.: - *Raksturo, lūdzu, kādus 90. gadu darbus, kur būtu bijis īpaši aktuāls audzinošais aspekts?*

K. Ģ.: - Noteikti "Jāņa sēta" – trīs izstāžu cikls, kas sākās ar instalāciju E. Veidenbauma muzejā „Kalāčos”. Katrā izstādē bija izcelts kāds aspekts. Skatītājam tādējādi bija vieglāk uztvert un pieņemt, ko es vispār daru, redzot, ka varu gan uzgleznot, gan objektus un instalācijas uztaisīt. Šodien šķiet, ka būtu bijis pareizāk izstādīt uzreiz tikai instalāciju, tas būtu iedarbīgāk un agresīvāk, bet audzinošos nolūkos izstādīju visus trīs darbības veidus ar vienotu ideju. Arī instalācijas, kas joprojām atrodas Helsinkos, ir par telpas uztveri.

Tomēr es gribētu uzsvērt, ka mākslinieks nekad netaisa darbus kādai plašākai auditorijai, kādai sabiedrībai, bet tikai sev, savai apkārtnē, ko viņš pazīst. Tāpēc, manuprāt, nav svarīgi, vai darbs saskan ar plašākas vai šaurākas auditorijas izpratni, problēmām. Pašlaik laikmetīgā māksla ir uz robežas



Eko sēta. 1994–2004. Helsinki.
Eco Fence. 1994–2004. Helsinki.

I. L.: - *Is this skill that you just called communication, working on an idea, something that can be learnt, mastered, developed?*

K. Ģ.: - These days communication is an approbated concept. Everybody knows what it means. Back then there was a need for something like education before you could start on communication. Artists suddenly realised their task was to educate their spectator, because what we were offering was something the spectator was unused to. To me, one of the most positive things about the art of that time is the fact that the provocative aspect was not that important. We used provocation more as an explanation.

I. L.: - *What do you mean by "educating the spectator" – teaching them to view art, or some sort of a moral lesson regarding the socio-political backdrop?*

K. Ģ.: - Both, but mostly with regard to their skills of looking at art. The public had to learn to understand and learn to devote more time and effort to a work of art, to focus their attention. At that time artists always had to defend their actions. These days it is all very different – these days artists are defended by others.

I. L.: - *Please describe some works from the 90s which had a particularly relevant educational element.*

K. Ģ.: - *Jāņa sēta (St. Johns Yard)*, definitely – a series of three exhibitions, which started with an installation at the Eduards Veidenbaums Museum at Kalāči. Each exhibition brought to the fore a different aspect. This way it was easier for the spectator to perceive and accept what I was doing, because I showed I could both paint and create objects and installations. Thinking about it

starp brīvas gribas aktu, jaunradi un angažētu, noteiktas intereses pārstāvošu darbību. 90. gados tādu pretrunu nebija.

I. L.: - *Vai vari minēt darbus, kuros bija svarīgs sociālpolitiskais fons?*

K. Ģ.: - Jāteic, kā ir, es nekad neesmu cīnījies pret padomju varu. Neesmu bijis sociālpolitiski aktīvs. Varbūt tādā konformistiskā veidā kaut kur kaut ko var nolasīt, bet tas ir interpretācijas jautājums. leceres līmenī nekā tāda nav. Man kā inteliģences, *japiju* atvasei tas varbūt arī nepiestāvētu.

I. L.: - *Kāpēc gan? Tieši sešdesmito gadu garā...*

K. Ģ.: - Nedomāju vis. Drīzāk tas piestāvētu tādiem, kas nav nākuši no Rīgas mākslas vides, no toreizējā establišmenta.

Taču darbi par telpisko uztveri arī kaut kādā ziņā uztverami sociālpolitiski. Kaut vai tai pašā "Jāņa sētā" var nolasīt kaut ko par kopīgo, privāto un tamlīdzīgi. Turklāt sēta Helsinkos jau strādāja pavisam citādi – kā urbānās un ekoloģiskās vides nošķīrums. Bet tas nav nekas politisks. 1994. gadā vienlaikus ar izstādi "Valsts" bija ideja par "zelta sētu" (stiepļu pinumu) pretim Brīvības piemineklim, kas arī darbotos kā šķērēja, un pēc izvēles varētu iztēloties, ko tā šķir. Šai gadījumā pati vieta dotu diezgan skaidru politisko kontekstu. Šī skice ir arī publicēta, bet projekts netika īstenots, jo tas būtu bijis pārāk sarežģīti vispār aiztikt to laukumu saistībā ar drošības un vēl visādiem apsvērumiem. Ideja ir fiksēta, un viss. Aktuāls tas darbs būtu joprojām... Tomēr šobrīd mani vispār vairs neinteresē darīt kaut ko publiskā telpā.



Stāvieta. 1994.
Parking Place. 1994.

now, it does seem it would have been better to go straight for the installation – it would've been more impressive and aggressive – but I went by the educational route and exhibited all three types of work under a single umbrella concept. The installations that are still in Helsinki are also about perception of space.

I would, however, stress that an artist never creates works of art for some wider audience, some public – he does it for himself, his own environment that he knows well. Therefore I think it is irrelevant whether or not the work is in tune with the perception or problems of some narrower or wider audience. Right now contemporary art is balancing on the line between an act of free will, the process of creation, and engaged activities representing certain interests. In the 1990s this contradiction was not there.

I. L.: - *Can you name any works in which the socio-political background played an important part?*

K. Ģ.: - I have to admit I have never fought against Soviet rule. I've never been socially and politically active. Perhaps you could read it into some of my stuff in some conformist way, but that's a matter of interpretation. There is none of it at the conceptual level. And, as I am the offspring of intellectuals, yuppies, perhaps it wouldn't suit me.

I. L.: - *Why not? It's right in tune with the spirit of the 1960s...*

K. Ģ.: - I don't think so. It would be more appropriate for those who haven't come from Riga art circles, from the establishment of that era. But to a certain degree my works on the subject of spatial perception can also be viewed from a socio-political angle. Take that aforementioned *Jāņa sēta*, for example: you can perceive it as dealing with what is common and what is personal, etc. Besides, in Helsinki that fence worked in a completely different way – as a boundary separating urban and

“Valsti” bija arī darbu sērija ar ceļazīmēm, kas definē vietu, – pieturvietas zīme “P” kartupeļu laukā un “R” burts Rundāles pils parkā, simetriski pa vidu. Pietiek iespraust zīmi, lai iznīcinātu telpas praktiskumu, radītu citu priekšstatu par telpu. “R” šai gadījumā bija domāts kā atkārtojuma zīme, kā norāde uz rekonstrukciju, nevis praktiski, bet priecājoties par reālu iespēju uztaisīt tā, kā bija agrāk. Bez amatniecības. Drīzāk otrādi – sakot, ka var panākt kaut kādā ziņā to pašu, tikai ar zīmi.

Ir arī darbi, kuru mērķis ir definēt kādas konkrētas vietas vai telpas vērtību, iekļaujoties gluži reālu interešu sadursmju kontekstā, piemēram, par kādu vietu pilsētā, ko gribētu izmantot gan kultūras, gan biznesa institūcijas.

“Zviedru galds” arī ir viens no 90. gadu darbiem, kur būtisks sociālpolitiskais konteksts. Tas atrodas Stokholmā, sociāldemokrātu štāba pagalmā. Zviedri visu saprata.

I. L.: - *90. gados jaunas ir ne vien instalācijas. Parādās arī kuratora profesija kā būtisks starpnieks starp mākslu un publiku. Raksturo, lūdzu, šo sadarbību no mākslinieka viedokļa. Mani interesē, kā tas bija – ja ir pasūtījums izstādei, top māksla, nav pasūtījuma – nav arī mākslas? Vai mākslinieks savus resursus un receptorus tā vienkārši ieslēdz un izslēdz?*

K. Ģ.: - Tobrīd mēs visi mācījāmies – gan mākslinieki, gan kuratori. Tagad, manuprāt, gandrīz vispār nav kuratoru, ir ārtдзеji, tāpat kā dīdžeji un vīdžeji. Kurators ņem mākslas



R-rekonstrukcija pie Rundāles pils. Izstāde *Valsts*. 1994.
R-reconstruction at Rundāle Palace. Exhibition *State*. 1994.

ecological environments. But that’s not a political thing. In 1994, alongside the *State* exhibition, there was the idea of putting up a “golden fence” (wire mesh) opposite the Freedom Monument; its function would again be to separate, and the spectators could make up their own minds about what was being kept apart. In this case the very location of the object would give it quite an unmistakable political context. This sketch has been published, but the project was never completed, because it would have been too difficult to even touch that space, due to security and other concerns. The idea has been noted, that’s all. This piece would still be relevant... But I’m no longer interested in doing anything in the public space at the moment.

State also featured a series of works with road signs that define a space – *P*, the parking sign in the middle of a potato field, and *R* in the park at Rundāle Palace, symmetrically placed in the exact

centre of the space. All it takes is one sign and the practicality of a space can be annihilated, the space is perceived in a completely different way. *R* in this case stood for “repeat”, a symbol of reconstruction – not in a practical way, but by taking joy in the real possibility of making it what it was before. Without any skilled craftsmanship. Quite the opposite, in fact – by saying that the same thing can be achieved, in a way, by just putting up a sign.

There are also works which aim to define the value of a particular place or space within the context of a conflict of quite real interests – for example, regarding a spot in the city which both cultural and business institutions would like to use.

Swedish Table is another work from the 1990s in which the socio-political context plays an important role. It is located in Stockholm, in the courtyard of the Social Democrat headquarters. The Swedes get it perfectly.

darbus un miksē savu gabalu, kaut kādā ziņā pats kļūdamas par mākslinieku. Manuprāt, caur šo ārttdžejošanu rodas vērtību manipulācijas. 90. gados šis process bija ļoti caurredzams, tolaik jaunie kuratori aktīvi diskutēja ar māksliniekiem par iemesliem, kāpēc kāds darbs izstādei der vai neder. Līdz ar to atlasas kritēriji un kopējais izstādes mērķis bija ļoti skaidri. Tobrīd laikmetīgās kultūras politiku kopīgi veidoja gan jaunie kuratori, gan mākslinieki, mācoties sagatavot projektu un motivēt savu ieceri. Īpaši disciplinēja izstādes ārzemēs, jo tad nevarēja atļauties radošo procesu izstiept līdz pēdējam brīdim, jau iepriekš bija jābūt skaidrībai par rezultātu visos, arī ļoti praktiskos aspektos. Rezultātam bija jābūt galvā.

Tomēr mēs darbojāmies visu laiku neatkarīgi no tā, ir vai nav izstāde. Vienu laiku strādājām blakus ar Ojāru Pētersonu, zinu,

ka viņam bija tāpat. Visu laiku attīstījām visādas idejas, it kā "darījām sevi". Tieši šis pastāvīgais darbs garantēja līmeni, pēc kura raudzījās kurators.

Svarīgi, ka bijām *eksporta prece* – mūsu uzdevums bija rādīt, kas mēs vispār esam, kāda ir mūsu identitāte, specifika.

Manuprāt, mūsdienās kultivētais mākslas un kultūras menedžments attīstās virzienā, kas ierobežo mākslinieka brīvību – brīvību domāt par pasauli un skaidrot savas attiecības ar to, nevis tikai piespēlējot kuratora iecerei.

Ideja ir kaut kas pilnīgi jauns, tai jārodas no nekā. Nevis tā, ka ir izgatavots kaut kāds podiņš, un mākslinieku lūdz pēc vāciņa.

I. L.: - *Pastāsti, lūdzu, vēl par atšķirībām, strādājot šeit un ārzemēs. Kā bija veidot mākslu svešai videi un auditorijai?*



Zviedru galds. Izstāde *Prospekti*. Stokholma. 1995.
Swedish Table. Exhibition *Prospects*. Stockholm. 1995.

I. L.: - *It wasn't just the art of installation that was new in the 1990s. The curator emerged as an important mediator between art and the public. Describe, if you would, this collaboration from the artist's point of view. I am interested in what it was like: if a commission for an exhibition comes in, a work of art is produced; so no commission – no art? Can an artist turn his/her resources and receptors on and off so easily?*

K. Ģ.: - We were all learning at that point – both artists and curators. These days there are practically no curators left, I think – they're artjays, akin to deejays and veejays. A curator takes works of art and mixes up his or her own creation, becoming something of an artist in the process. I think this artjaying leads to a manipulation of values. In the 1990s this process was very transparent, the young curators of the time were involved in active discussions with the artists regarding the reasons why a

particular work of art was or was not suitable for an exhibition. Accordingly, the selection criteria and the overall aim of the exhibition were always very clear. At that time that young curators and artists were shaping the contemporary culture policy together, by learning to prepare a project and substantiate a concept. Any exhibitions abroad were particularly useful for discipline, because in these cases it was not possible to draw out the creative process until the very last minute; every detail of the result had to be defined beforehand, even the most practical aspects. The result had to be there, complete in your mind.

But we kept working all the time, regardless of whether there was an exhibition or not. For a while I worked next to Ojārs Pētersons, I know it was the same for him. We were always developing all kinds of ideas, sort of "working ourselves". And it was this constant work that guaranteed the artistic level the curators were seeking.

K. Ģ.: - Nebija jau tā, ka nokļuvām ārzemēs kā uz Mēness. Ne uzreiz veidojām darbus publiskā vidē, sākumā neuzdrīkstējāmies neko tādu domāt. Tas notika pakāpeniski. Vairāk vai mazāk tie bija projekti iekštelpās. Taču pamazām sākām skatīties arī ārā pa logu, nonākot līdz darbiem pilsētvidē bez vietas piesaistes kādai galerijai vai muzejam. Viss notika ļoti dinamiski, katru pusgadu radās kādas jaunas iespējas. Un tāpēc bija svarīgi strādāt visu laiku, lai būtu, ko parādīt, ja ir vajadzība. Kaut vai instalācija Kotkā¹³ ar kārtslēkšanas statīvu – šī skice man jau bija pirms uzaicinājuma braukt uz turieni un kaut ko izstādīt.

I. L.: - *Raksturo, lūdzu, populārās vizuālās kultūras klišeju vietu un nozīmi savos darbos.*

13. Instalācija "Dullais Dauka" izstādē "Port of Art" Kotkas pilsētvidē Somijā 1995. gadā.

K. Ģ.: - Ak par mikimaušiem... Tas sākās ar kolekcionēšanu, es viņus vienkārši krāju. Man ir grūti to komentēt, bet mēģināšu. Es šos popkultūras simbolus parasti izmantoju kā negatīvo. Lai negatīvais nebūtu garš, izplūdis teikums, salīdzinot ar valodu, vieglāk paņemt jau gatavu formu, frāzi; mani neinteresē nekādi filozofiski popkultūras konteksti. Paņemot mikimauši, es aiztaupu sev un skatītājam laiku iztirzāt visiem saprotamas lietas. Ar šo tēlu man ir vieglāk attēlot, piemēram, bezrūpīgu negausību. Vēl būtiski, ka ar šo, es teiktu, primitīvo formu, es pastiprinu ideju. Klajākais darbs ir pašportrets ar mikimauša masku, kur tā nozīmē skaidru, rupju merkantilismu. Tai pašā laikā man patīk, ka tas ir arī dzīvespriecīgi, bērnišķīgi un stulbi, nojaucot iespējamo idejas didaktiku. Te laikam manos darbos atšķirībā no Sarmītes Māliņas un Ojāra Pēterona darbiem parādās postmodernā kolekcionēšana.



Dullais Dauka. Izstāde Port of Art. Kotka, Somija. 1995.
Crazy Dauka. Exhibiton Port of Art. Kotka, Finland. 1995.

Quite importantly, we were *export goods* – our task was to show who we are, our identity and specific character.

I think the kind of art and culture management that is cultivated nowadays is evolving in the direction of constraining the artist's freedom – freedom to think about the world and interpret one's relationship with it, instead of just playing along to the curator's concept.

An idea is something completely new, it has to come from nowhere. You can't have some kind of a pot already made and then ask an artist to make a lid for it.

I. L.: - *Please elaborate on the differences between working here and abroad. What was it like to create art for an unfamiliar environment and audience?*

K. Ģ.: - It wasn't quite like we'd landed abroad as if on the Moon. We didn't immediately start creating pieces for the public space; we didn't even dare to think of anything like that at first. It happened gradually. They were more or less indoor projects. But then we also started looking out of the window a bit, coming to works for the urban environment, untied to any specific location of a gallery or a museum. Everything evolved very dynamically, there were new opportunities coming along every six months or so. And that is why it was important to keep working all the time – in order to have something to show, should the need arise. Take, for example, that installation of a pole vault stand in Kotka¹³ – I did that sketch long before I was invited to go there and exhibit something.

13. Installation Crazy Dauka at the Port of Art exhibition in Kotka urban environment in Finland, 1995.

I. L.: - *Vai 90. gados tevi interesēja, kā tevi pozicionē – kā konceptuālistu, kontekstuālistu, minimālistu?*

K. Ģ.: - Formulējumi nav mana darīšana, arī tolaik par to nedomāju. Bijām ļoti aizņemti ar tādiem kā mākslinieka karjeras jautājumiem – atklāt jaunas izteiksmes iespējas un tehnoloģijas. Vispār tolaik Latvijā tā sauktās publiskās attiecības nebija tik attīstītas, nebija tik svarīgi sevi pragmatiski novērtēt un prezentēt.

I. L.: - *Vai tekstam ir nozīme tavu darbu uztverē?*

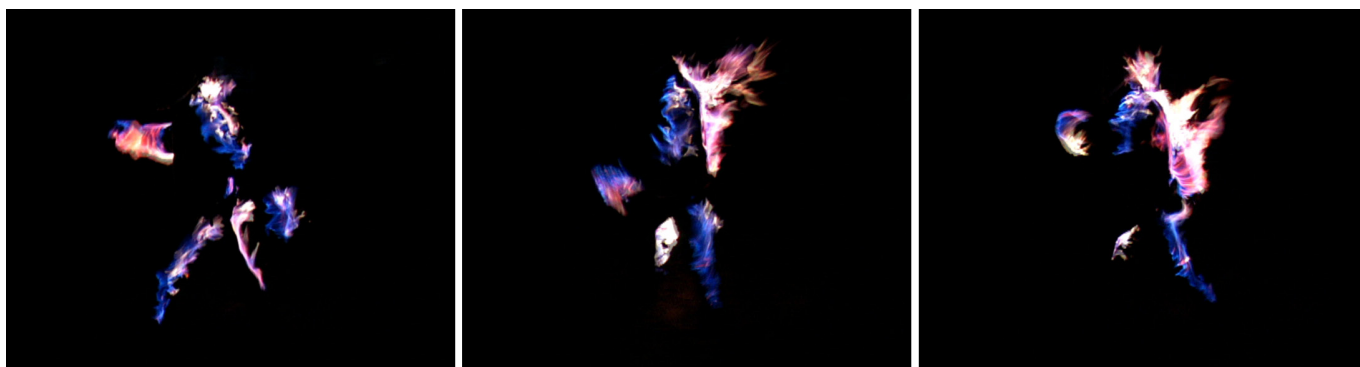
K. Ģ.: - Daudzreiz nosaukuma tekstam ir būtiska nozīme. Piemēram, "Jāņa sēta", "Nekā personīga". Bieži nosaukumiem ir arī literārie zemteksti, tāpēc tie var atšķirties latviešu un angļu valodā, lai saglabātu pareizo zemtekstu. Nosaukums ir slīdes,

uz kurām uzlieku skatītāju, lai viņš dotos pareizajā virzienā. Ir arī gadījumi, kad nosaukums sašaurina darba nozīmi, piemēram, "Eko sēta" man nemaz tik ļoti nepatīk.

Citā aspektā teksti kā anotācijas man drīzāk šķiet lieki un pat traucējoši, bet mūsdienās laikam vairs savādāk nevar. Domāju, ka ar šo anotāciju un projektu tekstu kultūru mākslinieki it kā iesloga paši sevi cietumā, jo tas liedz iespēju būt maksimāli radošiem tai izteiksmes veidā un valodā, ko nevar uzrakstīt.

I. L.: - *Kā tu skaidro 90. gadu instalatoru paaudzes darbības apsīkumu?*

K. Ģ.: - Tā perioda misija bija beigusies, bija nepieciešams laiks, lai atkal kaut ko akumulētu. Šis laiks katram var būt dažāds. Tas ir galvenais iemesls, bija arī sadzīviskas un



Nekā personīga. 2001.

Nothing Personal. 2001.

I. L.: - *Please describe the role and importance of the clichés of popular visual culture in your works?*

K. Ģ.: - Oh, it's about the Mickey Mouses... It all started with a collection, I was simply collecting them. It's difficult for me to comment on, but I will try. Usually I use these pop culture symbols in a negative sense... If we compare it to language – to avoid the negative aspect becoming a long, drawn-out sentence, it is easier to use a ready-made phrase; I am not interested in any kind of philosophical contexts of popular culture. By using a Mickey Mouse I save myself and the spectator the time it would take to spell out things that are already self-evident. This image makes it easier for me to show selfish greediness, for example. Another important aspect of it is – I use this, I would say, primitive form to reinforce an idea. The most unequivocal work is my self-portrait with a Mickey Mouse mask, where it stands for obvious, crude mercantilism. At the same time I like the fact that it is also light-hearted, childish and stupid, it dismantles the possible didacticism of the idea. I guess this is where post-modern collecting starts to show in my work – in contrast to Sarmīte Māliņa's and Ojārs Pētersons' works.

I. L.: - *Did you care about the way you were being classified in the 1990s – as a conceptualist, contextualist, minimalist?*

K. Ģ.: - Definitions are none of my business, and I didn't think much about it back then, either. We were too busy with what you could call issues of an artist's career – discovering new means and techniques of expression. Back then, the so-called public relations weren't generally that evolved in Latvia, it wasn't that important to pragmatically evaluate and present oneself.

I. L.: - *Does text have any importance in the perception of your works?*

K. Ģ.: - Often the title has quite a lot of significance. For example, *Jāņa sēta*, *Nothing Personal*. Often the titles also have literary subtexts, so they can differ from Latvian to English in order to preserve the correct subtext. The title is a set of rails, on which I place the spectator to point them in the right direction. There are also cases when the title restricts the meaning of the work, for example, I don't like *Eco Fence* that much.

In other aspects I find texts as annotations rather more superfluous and even obstructive, but I guess these days there is no other way to do it. I think that with this culture of annotations and projects the artists somehow have become their own jailers, because these things keep them from their utmost creativity in

finansiālas lietas. Jau 90. gadu otrajā pusē bija tāda kā inerce, kad tika taisīts kaut kas no deviņdesmito sākumā akumulētajiem resursiem un enerģijas.

Es pat to nesauktu par apstākumu, drīzāk par tādu kā nublicēto darbības daļu, jo tā laika ideju fiksācijas ir saglabājušās. Bet par jaunu misiju vajadzēja rūpēties kultūrpolitikai, strādājot pie intereses un finansējuma. No tā, ka nebija šīs jaunās misijas, cieš sabiedrība, nevis mākslinieks. Māksliniekam profesionāli būtiski ir izdomāt un fiksēt ideju, un tas notiek.

I. L.: - *Mazliet ezoteriski, bet vai ir sajūta, ka esi atbildējis vai saņēmis atbildi uz jautājumiem, kurus uzdod mākslā, kas varbūt līdzsvaru attiecības ar pasauli un mazina nepieciešamību pēc aktīvām izpausmēm?*

K. Ģ.: - Līdzsvaru sasniegt ir ļoti bīstami. Labākais stāvoklis ir ļoti tuvu līdzsvaram. Droši vien līdzsvars iestājas kopā ar nāvi. Tomēr atbildes, kas rodas radošajā procesā, arī ir labas, jo palīdz atmet lieko.

Ir arī lietas, kuras mani vairs galīgi neinteresē, jo tās ir pilnīgi notikušas, atbildētas, noslēgtas. Ir uztaisīti daži darbi, kas atrisina privāti mākslinieciskas problēmas, it kā kopā ar jautājumu ietverot sevī arī atbildi, un tie ir labākie darbi. Vistuvākais man šādā ziņā ir videodarbs "Nekā personīga"¹⁴

14. Videoinstalācija izstādē "Mūsdienu utopija" E. Smiļģa Teātra muzejā Rīgā 2001. gadā.

the kind of manner and language of expression that cannot be put down in writing.

I. L.: - *How do you explain the exhaustion of activity of the 1990s generation of installation artists?*

K. Ģ.: - The mission of that era had come to an end; it takes time to start accumulating something again. The length of the time it takes is different for everyone. This is the main reason, even if we dismiss any additional circumstantial or financial aspects. By the latter half of the 1990s a sort of inertia had already set in, when things were being created using the resources and energy accumulated in the first half of the decade.

I wouldn't even call it exhaustion; rather, it is something of an unadvertised part of the creative life, because the captured ideas of that era still remain. But the culture policies should have taken care of providing a new mission by working on interest and financing. It is the society – not the artist – that suffers the lack of such a new mission. To an artist it is professionally important to create and capture an idea, and this still happens.

I. L.: - *This will sound a little esoteric – but do you feel you have answered or received answers to questions asked in art, answers that perhaps keep in balance your relationship with the world and lessen the need for active expressions?*

K. Ģ.: - Achieving this balance is a very dangerous thing. The best point is just short of equilibrium. True equilibrium probably only

kas gandrīz izslīd no fokusa par deviņdesmitajiem, bet kaut kādā ziņā perfekti noslēdz, atbild uz daudz ko, ar ko esmu noņēmis deviņdesmitajos. Šai darbā ir it īpaši megaloptimisms.

Ar atbildēm mākslā ir apmēram tā – ir liels putras šķīvis, tu ēd un ēd, un liekas, ka tūlīt jau būsi visu apēdis, bet pienāk mamma un iemet vēl.

arrives with death. But the answers found in the creative process are also good – because they help you discard the unnecessary. There are also things that I don't find at all interesting any more, because they have happened completely, they've been solved, concluded. There are some pieces that solve private artistic problems, they somehow contain the answer along with the question, and those are the best ones. In this sense my favourite is my video work *Nothing Personal*¹⁴, which is almost out of the range of the focus on the 1990s, but is in some ways a perfect conclusion or answer to a lot of what I was doing in the 90s. This work is truly mega-optimistic.

Answers in art are something like a great big bowl of porridge; you eat and eat, and just when you think you're almost done your Mum comes and dishes out another ladle.

14. Video installation at the *Contemporary Utopia* exhibition at the Eduards Smiļģis Theatre Museum in Riga, 2001.