

VIDEOMĀKSLAS  
ILUMINĀCIJAS, LATVIJA,  
DEVINDESMITIE

VIDEO ART ILLUMINATIONS,  
LATVIA, THE 1990s



Līga Miezīte-Jensena

Deviņdesmitie gadi nav sena pagātne mākslas vērtējuma kontekstā, taču, ņemot vērā videokasetes īso mūžu, ko laika zobrats nieka desmitgadē saberž "elektroniskos putekļos", šķiet, ir īstais laiks, lai izvērtētu noputējušās videokasetes. Nepretendējot uz vienīgo iespējamo interpretāciju, šī eseja piedāvā subjektīvu skatījumu uz tālaika videomākslas procesiem, kas gūts no fragmentārās informācijas, ko var atrast videofestivālu katalogos, atsevišķās publikācijās un sarunās ar tālaika māksliniekiem, kino / video profesionāļiem un mākslas zinātniekiem, un videokasetēs, ko var noskatīties, piemēram, Laikmetīgās mākslas centrā un digitālās datubāzes formā - Noasa videogalerijā. Tādējādi mans skatījums neapzināti, taču neizbēgami ir ietekmēts no *kāda* jau atzītās vai vismaz pamanītās videomākslas. Atslēgvārds šai esejā par Latvijas videomākslu 90. gados ir "iluminācijas".<sup>1</sup> Tā kā videomāksla Latvijā drīzāk mērāma spilgtos laika nogriežņos un atsevišķos māksliniekos, kam video ir bijis kas vairāk nekā vienreizējs eksperiments, tad, šķiet, iluminācijas ir visatbilstošākā metafora, lai mēģinātu izgaismot atsevišķus spilgtus vēsturiskus procesus un izceltu tos māksliniekus, kam tālaika videomākslas tendenču un tēmu risinājums izdevies vispārliciecināšāk.

---

1. Atsaucoties uz Hall D., Jo Fifer S. (eds.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, 1990, un galerijas "Noass" projekta "*Illuminator*" koncepciju, prezentējot Latvijas videomākslas izstādi galerijā "GUN" (Oslo), 2001.

In the context of art evaluation, the 1990s is not the ancient past, but considering the short life of a video tape cassette, which the grindstone of time turns into "electronic dust" within the space of just a decade, this is perhaps the right moment for assessing the dusty tapes. Without any pretence of presenting the only true interpretation, this essay gives a subjective view of the processes in video art at that time. This opinion was assembled by examining the fragments of information that are still provided by video festival catalogues, some publications and conversations with the artists, film/video professionals and art scholars of that period, and video cassettes that can be viewed at the LCCA and in form of digital data base – at the Noass videogallery. Therefore my point of view unwittingly but inevitably has been influenced by video art that has already been acclaimed, or at least noticed, by *someone*. The key word in this essay on Latvian video art in the 1990s is *illuminations*.<sup>1</sup> Rather than being a continuum, video art in Latvia is measurable in eventful stretches of time and individual artists for whom video has become something more than a one-off experiment; so *illuminations* seem to be the most appropriate metaphor for trying to "shed light" on some notable historical processes and bringing to the fore the artists who were most successful with the video art trends and subject solutions of that time.

---

1. In reference to Doug Hall, Sally Jo Fifer (eds.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture in assoc. with the Bay Area Video Coalition – 1990, and the concept of the *Illuminator* project by Noass at the presentation of Latvian video art exhibition, GUN Gallery, Oslo, 2001.

## Iluminācija nr. 1. Videomākslas definīcijas un robežas

Kas ir videomāksla? Dažādo attieksmi pret šo mākslas veidu labi ilustrē fakts, ka videomākslai ir veltītas gan apjomīgas vēstures grāmatas, gan filozofiskas pārdomas par medija būtību, taču nereti izteikts arī tik radikāls viedoklis, ka videomāksla nemaz nav māksla. Piedāvāt skaidru videomākslas (tāpat kā mākslas) definīciju ir uzņemtis Sīzifa darbu. Lai nepazaudētu domu neatrisināmos teorētiskos paradoksos vai interpretāciju labirintos, sāksim ar pašu vienkāršāko: tā ir māksla, kas izmanto video. Taču šāda definīcija par videomākslu pasaka visu un neko. Protams, video tehnika ir viena no videomākslas specifiskas raksturotājām, taču kopš 90. gadu vidus "digitālās revolūcijas" elektronisko (analogo) video nomainījis digitālais. Tagad par videomākslu var uzskatīt arī projekciju, digitalizētu animāciju u. tml. Pasaulē videomāksla attīstījies jau kopš 20. gs. 60. gadiem, bet Latvijā tā parādījās ar ievērojamu laika nobīdi – 80. gadu otrajā pusē. Nieka desmit gados Latvijas videomāksla izdzīvoja pāreju ne tikai no elektroniskā video uz digitālo, bet arī piedzīvoja videomākslas žanra attīstību – no akciju un performanču dokumentācijām, pirmajām videoinstalācijām un miniatūrām eksperimentālām filmām līdz konceptuāla tēla pašvērtības apzināšanai un paša video medija robežu un uztveres likumību pētīšanai. Skaidrību videomākslas

definīcijā varētu ieviest producenta un režisora Ervē Nizika atziņu: "Video var uzskatīt vai nu par tehniku, vai arī par mākslas nozari, kas atgādina taustekļainu dzīvnieku. Strādājot ar attēlu, kurā nepārtraukti var iejaukties, tiek apvienota mūzika, fotogrāfija un literatūra. Video var tikt izmantots kā līdzeklis citu mākslas nozaru popularizēšanai vai – un to video mākslinieki arī dara – kā autonomas izteiksmes līdzeklis, lai radītu kaut ko līdzīgu "pārklājam" no skaņas un attēla."<sup>2</sup> Mūsdienu audiovizuālajā kultūrā arvien vairāk vērojama mijiedarbība starp kino, video, fotogrāfiju, reklāmu, animāciju un datorgrafiku; tiek nojauktas robežas, saplūst virzieni un žanri, un vienā darbā tiek izmantotas dažādas tehnoloģijas un stili. Šeit vietā ir mākslas zinātnieces levas Auziņas atzinums: "Videomāksla vienmēr bijusi "kaut kur pa vidu" – tā ir viena no minimālisma un konceptuālisma atvasēm starp *performance*, *body-art* un *land-art* agrīnajām izpausmēm 70. gados, bet šodien kaut kur pa vidu tīkla mākslai, kino un reklāmas klipu estētikai, multimedialām instalācijām, interaktīvai mākslai un klubu kultūras vides vizuālajiem noformējumiem."<sup>3</sup>

2. Ervē Nizika. Elektroniskais kino, *Art Press* 131, 1988. gada decembrī. No franču valodas tulkojusi Sarmīte Meinerte. (Raksts no Valda Poikāna arhīva.)
3. Auziņa I. *Video // Cilpa / The Loop*. Rīga, 2000, 5. lpp.

## Illumination No. 1. Definitions and Boundaries of Video Art

So what, exactly, *is* video art? The ambiguous views of this art genre is best illustrated by the fact that the subject of video art has inspired both voluminous history books and philosophical musings on the essence of the medium – but there have also been quite a few utterances of the radical opinion that video art is not art at all. To offer an unambiguous definition of video art (as with art in general) is to take up a Sisyphean task. In order to avoid losing the thread of thought in unsolvable theoretical paradoxes or labyrinths of interpretations, let us start with the very simplest version: art that uses video. But such a definition says all and nothing. Certainly, video technology is one of the specific characteristics of video art, but since the "digital revolution" of the mid 90s the electronic (analogue) video has been replaced by its digital successor. Now video art can take the form of a projection, digitalised animation, etc. Worldwide, video art has been around since the 1960s, arriving in Latvia with considerable delay in the latter half of the 1980s. In mere ten years Latvian video art switched from electronic video to digital, and also experienced the development of the video art genre – from capturing art interventions and performances, the first video installations and miniature experimental films to finding the inherent value of a conceptual image and exploring the boundaries and perception rules of the video medium itself. Some insight into the definition of video art could perhaps be

gleaned from producer and director Hervé Nisic: "Video could be considered either a technology or an art genre that resembles a tentacled animal. Music, photography and literature are brought together as you work with images, which you can interfere with at any given moment. Video can be used as a means of promoting other spheres of art, or – as practised by video artists – an autonomous medium of expression for creating something like an 'overlay' of sound and image."<sup>2</sup> In the audiovisual culture of today there is an increasing amount of interaction of film, video, photography, advertising, animation and computer graphics; lines are blurred, directions and genres merge, and different technologies and styles are used within the framework of a single work. Here we may note art historian Ieva Auziņa's view: "Video art has always been somewhere 'in between' – it is one of the offspring of minimalism and conceptualism, next to the early expressions of *performance*, *body-art* and *land-art* in the 1970s, but today it stands somewhere among net art, film and advertisement clip aesthetics, multimedia installations, interactive art and the visual aspects of club culture environment design."<sup>3</sup>

2. Hervé Nisic's Electronic Cinema, *Art Press* 131, December 1988.
3. Ieva Auziņa, "Video". In: *Cilpa/Loop* (Catalogue), Rīga, 2000, p. 5.

## Iluminācija nr. 2. Konteksts jeb Kino + māksla = videomāksla?

Pasaulē videomāksla radās opozīcijā televīzijai, piedāvājot veidu, kā video izmantot nekomerciālos un mākslinieciskos nolūkos. Videomāksla kritizēja patērētājsabiedrības modeli, kurā televīzija un reklāma bija viens no tās simboliem. Latvijā videomāksla neveidojās televīzijas kritikas diskursā, taču ienāca vienlaikus ar videokameru līdz ar sadzīves tehnikas plašāku izplatību un tādu 20. gadsimta beigu mākslas žanru dokumentāciju kā performance un akcija. Latvijas videomākslā zīmīgs ir 1986. gads, kad pirmās akcijas un performances video formātā dokumentēja mākslinieki un mūziķi Hardijs Lediņš („Cilvēks dzīvojamā vidē”, kinooperators Gvido Zvaigzne, „Transwelt / Transzeit”, kinooperators Zigurds Vidiņš). Tai pašā gadā Kino dienās Pēterbaznīcā norisinājās Kristapa Ģelža, Induļa Gailāna un Ojāra Pētersona videoinstalācijas – performances. 1986. gadā tika dibināts Rīgas Videocentrs, Starptautiskā Kino centrs un Kino forums „Arsenāls”, kam bija liela loma videomākslas procesu iekustināšanā, jo to paspārnē radās Multimediju centrs un tā organizētie videomākslas festivāli. Patiesībā daudzi videomākslas procesi tolaik notika paralēli: impulsi nāca gan no mākslas, gan kino vides; vienlaikus arī Latvijas Televīzijā sāka rādīt pirmos mūzikas videoklipus.



Videoakcija Pēterbaznīcā Kino dienu ietvaros. 1986.  
Videoperformance in St. Peter's Church at Film Days. 1986.



Indulis Gailāns. Akcija *Kā atrast Kaščeja olu?* Pēterbaznīcā Kino dienu ietvaros. 1986.  
Indulis Gailāns. Performance *How to Find Koschey's Egg?* in St. Peter's Church at Film Days. 1986.

## Illumination No. 2. The Context, or Film + Art = Video Art?

Elsewhere in the world, video art was born in opposition to television, offering a way of using video for non-commercial and artistic purposes. Video art criticised the consumerist society model, which used television and advertising as one of its symbols. In Latvia video art did not stem from the discourse of television critique – it arrived with the wider availability of the video camera as a consumer electronics item and the practice of recording such late 20th-century art genres as art performance and art intervention. A notable year in Latvian video art was 1986, when artist and musician Hardijs Lediņš captured on video the first art interventions and performances *Human in Living Environment* (cinematography by Gvido Zvaigzne); *Transwelt/Transzeit*, (cinematography by Zigurds Vidiņš). That same year video installations/performances by Kristaps Ģelzis, Indulis Gailāns and Ojārs Pētersons were presented at the Cinema Days held at St Peter's Church in Riga. 1986 was the founding year of the Riga Video Centre, the International Film Centre and the Arsenāls Film Festival, which played a significant role in setting the video art processes in motion: the Multimedia Centre with its video art festivals was born under the wing of these three institutions. In truth, many video art processes came about at that time – impulses came from both art and film environments; simultaneously Latvian Television was also starting to play the first music videos.

Tā kā 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā video tehnika Latvijā nebija tik plaši izplatīta un brīvi pieejama kā citur pasaulē, daudz ko noteica tāda elementāra lieta kā iespēja tikt pie videokameras. Laikam jau likumsakarīgi, ka 90. gadu sākumā videomākslā sevi apliecināja galvenokārt Latvijas Mūzikas akadēmijas un Latvijas Kultūras akadēmijas Anša Epnera Kino un TV režijas kursu studenti, mākslinieki un Latvijas Mākslas akadēmijas studenti, Latvijas Valsts Televīzijas darbinieki, kino profesiju pārstāvji un ar video saistītu centru darbinieki. Kā atzīst mākslas zinātniece Laima Slava, 80. gadu beigās šīs divas plūsmas no kino un mākslas vides arī satikās videomākslā.<sup>4</sup>

Latvijā viena no šīm plūsmām veidojās ap Hardiju Lediņu un „Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīcas” (NSRD) t. s. aptuvenās mākslas izpausmēm, kas saistāmas ar tādu

20. gadsimta otrās puses mākslas veidu ienākšanu Latvijā kā hepeningi, akcijas, performances u. c. Savas darbības laikā NSRD realizēja virkni performanču un akciju, kas fiksētas uz videolentes („Aisberga ilgas / vulkāna sapņi” (1987), „Pavasara tecila” (1987), „Dr. Enesera binokulāro deju kursi” (1987), „Pavasara sekvences” (1988), „Gājiens uz Bolderāju” (1987–1991), „Zelta kurpīte” (1991)).

Šos darbus, lietojot Hardija Lediņa ieviesto terminu, var apzīmēt kā akciju mākslas video.<sup>5</sup> Tajos izmantota video priekšrocība fiksēt reālo laiku un telpu, sekojot notikumu attīstībai. Lai gan formāli šie darbi uzskatāmi par performanču un akciju dokumentācijām, NSRD novatoriskā pieeja, akcentējot procesu un improvizāciju, kopā ar radošu operatoru darbu pietuvina šīs videodokumentācijas patstāvīgiem videomākslas darbiem.

4. Intervija ar Laimu Slavu, 2007. gada marts. Ieraksts autores arhīvā.

5. Par akciju mākslas video radošo apvienību “Krupis Baravika” sk. Slava L. Franču – latviešu videomākslas festivāls. Rīga, 1991, 62. lpp.



Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca. *Pavasara tecila*. 1987.  
*Workshop of Restoration of Unfelt Sensations. Spring Grindstone*. 1987.

In the late 1980-ies and early 1990s video technology was not as freely and widely available here as it was elsewhere in the world; therefore much was determined by the basic premise of being able to acquire a camera. It is perhaps only logical that the people who emerged in video art in the early 90s were mostly students of Ansis Epners' film and TV direction courses at the Latvian Academy of Music and the Latvian Academy of Culture, artists and students from the Latvian Academy of Art, Latvian State Television professionals, representatives of film-related professions and people from video-related centres. As stated by art scholar Laima Slava, in the late 1980s these two “currents” from film and art environments met in video art.<sup>4</sup>

In Latvia one of these currents formed around Hardijs Lediņš and the manifestations of the so-called approximate art of the *The Workshop for the Restoration of Nonexistent Sensations* (NSRD), which is associated with the arrival in Latvia of

several art genres of the latter half of the 20th century: happenings, art interventions, performances, etc. During its existence NSRD staged a number of art performances and interventions that were captured on film: *Desire of Iceberg / Dreams of Volcano* (1987), *Spring Grindstone* (1987), *Courses of Dr. Eneser's Binocular Dances* (1987), *Sequences of Spring* (1988), *Procession to Bolderāja* (1987–1991), *Little Golden Shoe* (1991). These works, to use a term coined by Hardijs Lediņš, can be described as intervention art videos.<sup>5</sup> They make use of the advantages of the video medium in recording real time and space, following the events as they unfold. Although formally these works should be classified as recordings of art performances and interventions, the innovative approach of NSRD in emphasising the process and improvisation in combination with creative cinematography allow these video recordings to approach the status of true examples of video art.

4. Laima Slava in an interview in March 2007. Recording from the author's archives.

5. In reference to the *Krupis Baravika* art intervention creative association, see L. Slava, *Franču – latviešu videomākslas festivāls*. Rīga, 1991, p. 62.

Otra plūsma veidojās ap Zinātņu akadēmijas Kinoamatieru studiju (80. gadu beigās un 90. gadu sākumā to vadīja Zigurds un Marika Vidiņi). Kā atzīst Dainis Kļava, Kinoamatieru studija tolaik bija ļoti alternatīva studija, kurā dažkārt radās sirreālistiski darbi.<sup>6</sup>

Svarīgi atzīmēt, ka tolaik videomāksla izpelnījās lielu pretestību no t. s. "īstās" mākslas un "īstā" kino vides. Laima Slava norāda: "Pretestība no akadēmiskām aprindām bija ļoti liela. Cik tas viss bija interesants jaunatnei, tikpat akadēmija un visi citi bija pret video. (...) Liela pretestība bija arī no t. s. "īstā" kino puses."<sup>7</sup> Tās pārvarēšanā liela nozīme bija videomākslas festivāliem, pakāpeniskai videomākslas ienākšanai izstāžu zālēs un mākslas vidē.

6. Intervija ar Daini Kļavu, 2007. gada marts. Ieraksts autores arhīvā.

7. Intervija ar Laimu Slavu, 2007. gada marts.

## Iluminācija nr. 3. Multimediju centra festivāli, Vizuālās komunikācijas nodaļa un citi

Liela nozīme videomākslas kā atsevišķa mākslas veida attīstībā bija diviem franču – latviešu (1990, 1991) un trīs Francijas – Baltijas videofestivāliem (1992, 1993, kad tapa apjomīgākais festivāls ar videoinstalāciju izstādī izstāžu zālē „Arsenāls”, un 1994). Festivālus organizēja Rīgas Multimediju centrs (sākotnēji Rīgas Videocentra Multimediju birojs), kurā darbojās Laima Slava, Māra Ņikitina, Gatis Upmalis, Ingrīda Sniedze, kādu laiku arī Gintars Kavacis, Valdis Poikāns u. c. Pateicoties Multimediju centra darbinieku entuziasmam, Francijas Ārlietu ministrijas finansīlajam atbalstam un tās mediju centra vadītāja Paskāla Galē rūpēm, festivāli piedāvāja



Hardijs Ledīšs. *Parīzes binokulārā deja*. 1990.

Hardijs Ledīšs. *La Danse Binoculaire de Paris*. 1990.

The other current formed around the Film Amateur Studio at the Academy of Sciences (led by Zigurds Vidiņš and Marika Vidiņa in the late 80s and early 90s). As attested by Dainis Kļava<sup>6</sup>, the Film Amateur Studio had a particularly alternative outlook at that time, and occasionally produced surrealistic works.

It is vital to note that at that time video art was experiencing great resistance from the environment of so-called "true art" and "true cinema". Laima Slava remarks, "Resistance in academic circles was great. Academy and the rest of them were as firmly set against video as the youth was interested in it... [...] Much resistance came also from the so-called 'real' film circles..."<sup>7</sup> It was overcome to a large part by means of video festivals and the gradual introduction of video art into exhibition halls and the art environment.

6. Dainis Kļava in an interview in March 2007. Recording from the author's archives

7. Laima Slava in an interview in March 2007

## Illumination No. 3. Multimedia Centre Festivals, Department of Visual Communications, a.o.

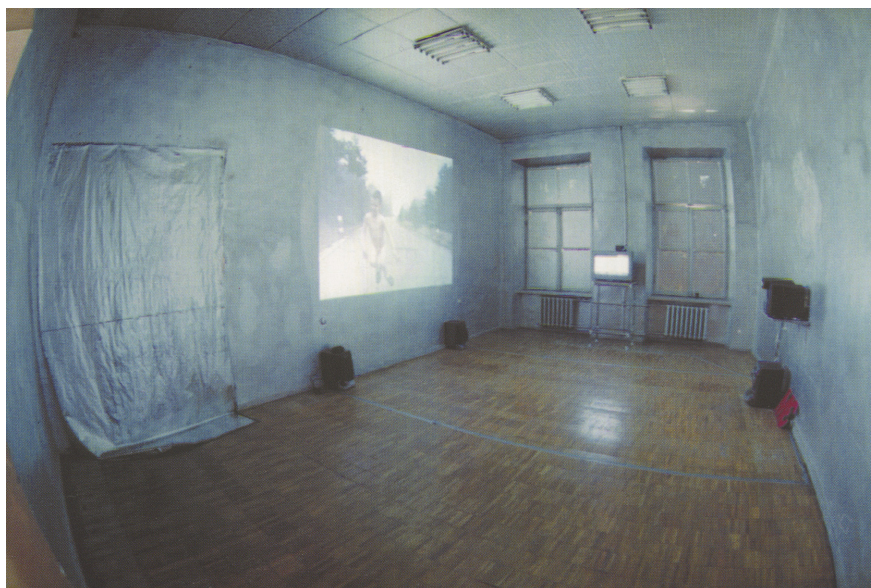
In the development of video art as a separate genre an important role was played by two French – Latvian (1990, 1991) and three French – Baltic (1992; 1993, which was the most comprehensive festival complete with a video installation exhibition at the Arsenāls Exhibition Hall; and 1994) video festivals. These were organised by the Riga Multimedia Centre (initially the Multimedia Department of the Riga Video Centre), which at that time brought together Laima Slava, Māra Ņikitina, Gatis Upmalis, Ingrīda Sniedze, for a while also Gintars Kavacis and Valdis Poikāns et al. Thanks to the enthusiasm of the Multimedia Centre, the financial support extended by the French Ministry of Foreign Affairs and the help of Pascal Gallet, the director of its media centre, the festivals offered a parade of France's best video artists

Francijas labāko videomākslinieku parādi un Latvijas videomākslinieku darbu konkursa skati, finansiāli atbalstot videomākslas darbu tapšanu un piešķirot *Grand Prix* un *Jounaux de Voyage* stipendiju ceļojumam un darbam Parīzē. Festivālu nozīmi Latvijas videomākslinieku mobilizēšanā un videomākslas popularizēšanā īsti var saprast tad, kad ievēro, ka pēc pēdējā, 1994. gada festivāla Latvijas videomākslā iestājas nosacīta pauze un tikai atsevišķi mākslinieki turpina radošo darbību videomākslā.

Pateicoties video medija ienākšanai mākslas iestādēs 90. gadu vidū, videomāksla ieņēma stabilu vietu jaunākās

paaudzes mākslinieku izmantoto mediju aprītē. Tagad videomākslu un jauno mediju mākslu profesionāli var apgūt Jaņa Rozentāla Rīgas mākslas vidusskolā un Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļā, kurā kopš 90. gadu sākuma pedagogs ir Ojārs Pētersons. Kā atzīmē Laikmetīgās mākslas centra direktore Solvita Krese, Latvijā "videomāksla attīstījās ciešā saistībā ar citiem jaunajiem medijiem, tā pat kļuva par sava veida mediju kultūras zīmi".<sup>8</sup> Svarīga nozīme ir bijusi arī 90. gadu sākumā

8. Krese S. Precondition of the Choice // Videoart from the Baltic Scene: Estland, Lettland, Litauen. Kunstraum Düsseldorf, 2006. (Izstādes katalogs.)



Digitālās videomākslas un instalāciju izstāde *Tauki*, 1999.  
Digital videoart and installation exhibition *Fat*, 1999.

and a competition show of the works of Latvian video artists, financially supporting the creation of works of video art and awarding a *Grand Prix* and a *Jounaux de Voyage* grant for a working trip to Paris. The grand role of these festivals in mobilising Latvian video artists and promoting video art can be fully appreciated by noting that the last festival, which took place in 1994, was followed by a relative lull in Latvian video art, with just a few individual artists continuing their creative activities in the field.

Thanks to the arrival of the video medium in art institutions in the mid 90s, video art has acquired a stable position in the circulation of media used by the artists of the younger generation. Professional studies of video art and new media art are now available at Janis Rozentāls Riga Secondary School of Art and the Visual Communications Department of the Latvian Academy of Art, where Ojārs Pētersons has been a professor since the early 1990s. Solvita Krese, director of the LCCA, notes that in Latvia "the development of video art was directly tied to other new media; it even became a



Ieva Rubeze. *Un citi*, 1999.  
Ieva Rubeze. *And Others*, 1999.

dibinātajam elektroniskās mākslas un mediju centram E-LAB, kas vēlāk pārtapa par jauno mediju kultūras centru RIXC. Centrs pēta un popularizēja jauno mediju iespējas, organizēja festivālus „Māksla+Komunikācijas” un piedāvā radošās darbnīcas.

Mūsdienās videomāksla ir veiksmīgi iekļāvusies normālā izstāžu un mākslas procesā, visbiežāk videoinstalācijas formātā. To pierādījušas tādas laikmetīgās mākslas izstādes kā „Tauki” (1999), „Cilpa” (2000), „2 Show” (2003) u. c. Īsā laikā Latvijas videomāksla iekļāvusies arī kopējos pasaules videomākslas attīstības procesos un tendencēs.

Multimediju centra organizēto videomākslas festivālu tradīciju turpina kultūras un mākslas projekts „Noass”, kas kopš 2001. gada rīko starptautisku videomākslas festivālu „Ūdensgabali” un projekta „Noass Video” ietvaros izveidojis publiski pieejamu Latvijas videomākslas kolekciju digitālā formātā. Radošā grupa „Orbīta”, kas apvieno Rīgas dzejniekus, mūziķus, fotogrāfus un dizainerus, organizējusi poētiskā video festivālu „Word in Motion” (2001, 2003, 2007). Ir arī atsevišķi cita profila festivāli, kas nereti cieši saistīti ar videomākslu – starptautiskais jauno autoru īsfilmu festivāls „2 Annas” (kopš 1996. gada), Nacionālā filmu festivāla „Lielais Kristaps” jauno kino režisoru īsfilmu skate „Kristaps Lūko” (pirms tam – „Kristapa Tapa”) un kinoamatieru festivāls „Ahūns” (kopš 2005. gada).

kind of a symbol of the media culture.<sup>8</sup> Another important player was the E-LAB Electronic Art and Media Centre, which was founded in the early 90s and later transformed into the RIXC Centre for New Media Culture. The centre explores and promotes new media possibilities, organises *Art+Communication* festivals and sets up creative workshops.

Today video art has successfully joined the normal process of exhibitions and art, in most cases through video installation. This has been proved by contemporary art exhibitions like *Fat* (1999), *Loop* (2000), *2 Show* (2003) and others. In a short time Latvian video art has also integrated into the world video art evolution processes and trends.

The video art festival tradition started by the Multimedia Centre is continued by the Noass culture and art project, which since 2001 has been putting on an international video art festival *Waterpieces* and has created a publicly accessible digital collection of Latvian video art within the framework of the *Noass Video* project. The *Orbīta* group of Riga formed by poets, musicians, photographers and designers organised the poetic video festival *Word in Motion* (2001, 2003). There are also some festivals of a different “profile” that are often closely connected to video art – the non-profit independent international short film festival *2Annas* (since 1996); *Kristaps Lūko* (formerly – *Kristapa Tapa*), the young cinema director’s short film show of the National Film Festival *Lielais Kristaps* and the amateur filmmaker festival *Ahūns* (since 2005).

8. Solvita Krese, “Precondition of the Choice”. In: *Videoart from the Baltic Scene: Estland, Lettland, Litauen*. (Catalogue) Kunstraum Düsseldorf, 2006.

## Iluminācija nr. 4. Videomākslas poētiskā valoda un atsvešinātais skatiens

Kopīgā tendence Latvijas videomākslā 90. gados ir jauna medija izteiksmes līdzekļu apgūšana, jo, neņemot vērā aktuālo sociālpolitisko kontekstu, videomākslā neizpaudās ne politisks aktivisms, ne paša mākslinieka fiziskā un psiholoģiskā “es” analīze kameras (un publikas) priekšā, kas raksturīgi Rietumeiropas videomākslai. Raksturojot Baltijas videomākslu, Solvita Krese raksta, ka videomākslinieki bieži vien ieņem vērotāja lomu un izvairās no iesaistīšanās politiski aktīvā diskursā.<sup>9</sup> Skatoties 90. gadu videodarbus, šķiet, ka māksliniekus drīzāk interesējusi video metaforiskā, poētiskā un eksperimentālā valoda, kas tās labākajos paraugos manifestējās estētiskā, mākslinieciski perfekti nostrādātā, taču atsvešinātā formā. Taisnības labad gan jāatzīst, ka daudziem videomāksla tā arī palika “spēles priekša” līmenī par jauno mediju.

Video kā viens no individuālākajiem, demokrātiskākajiem un intīmākajiem medijiem (salīdzinājumā ar kino) bija pateicīgs formāts medija un autora “pašatklāsmes” procesam. Video elektroniskā, kustīgā bilde 90. gadu kraso pārmaiņu kontekstā jūtīgi reaģēja uz iespaidu, emociju,

9. Krese S. Precondition of the Choice // *Videoart from the Baltic Scene: Estland, Lettland, Litauen*.

## Illumination No. 4. The Poetic Language and Aloof Eye of Video Art

The general trend in Latvian video art in the 1990s was the exploration of the means of expression provided by the new medium. Showing no regard to the social-political context, video art – turned its hand neither to political activism nor the analysis of the artist’s physical and psychological identity in front of a camera (and the public), both pursuits being so characteristic of Western European video art. Speaking of Baltic video art, Solvita Krese states that video artists often took up the role of observers, avoiding getting involved in politically active discourse.<sup>9</sup> If we look at the video works of the 90s, it does appear that the artists have mostly been interested in the metaphorical, poetic and experimental language of video, which at its best manifested in an aesthetic, artistically perfectly crafted yet emotionally removed form. To be fair, it has to be admitted that for many artists video art never got past the “joy of playing” with the new medium.

Video as one of the most individual, democratic and intimate media (in comparison to film) was a format particularly suited to the “self-discovery” process of the medium and the artist. In the context of the radical changes of the 1990s, the electronic, moving picture of video reacted sensitively to

9. *Ibid.*



ideju un informācijas jūkli, ļaujot šo "fragmentāro haosu" māksliniekam sakārtot individuālā, jēdzieniskā un estētiskā universā. Videomākslu tēlaini var pielīdzināt subjektīvās realitātes spogulim, kā to formulējis videomākslinieks Valdis Poikāns: "Video ir spogulis, ar kuru var manipulēt tikpat labi laikā kā telpā."<sup>10</sup>

Video īpašība attēlot laiku tā ilgstamībā vai pārvērst to fragmentārās, ritmiskās kolāžās, manipulēt ar telpas attēlojumu un stāsta loģiku utt. pārlicināja, ka tieši videokameras un videomontāžas piedāvātās iespējas ļauj visprecīzāk attēlot mākslinieka ieceri laikmetam atbilstošā valodā salīdzinājumā ar tradicionālajiem mākslas žanriem, piemēram, glezniecību vai skulptūru. Lai gan videomākslu var iedalīt daudz un dažādos žanros, tomēr 90. gadu Latvijas videomākslas spilgtāko darbu raksturošanai es izvēlos divus galvenos nošķirumus, sekojot Maikla Raša pieejai: videomāksla jeb *video art* (viena kanāla video) un videoinstalāciju māksla.<sup>11</sup>

10. Poikāns V. Katoda Stara teātris jeb dvēseles stāvokļa atspoguļošana // Slava L. Franču – latviešu videomākslas festivāls. Rīga, 1991, 67. lpp. (68 lpp.)

11. Rush M. *New Media in Late 20th-century Art*. London: Thames & Hudson, 1999.

the welter of impressions, emotions, ideas and information allowing the artist to assemble this "fragmentary chaos" into an individual, conceptual and aesthetic universe. Figuratively, video art can be likened to a mirror of subjective reality, as formulated by videoartist Valdis Poikāns: "Video is a mirror that can be manipulated in time as well as space."<sup>10</sup>

The ability of video to depict time in its continuity or turn it into rhythmic, fragmented collages, and to manipulate the image of space and the logic of the story, etc., was a convincing testimony of the superior possibilities of the video camera and video montage, which allow precise depiction of the artist's idea in contemporary terms, as opposed to the traditional art genres like painting or sculpture. Even though video art may be further classified into many different genres, I use two main subdivisions as prescribed by Michael Rush's approach: video art (single-channel video) and video installation art.<sup>11</sup>

10. Valdis Poikāns, "Katoda Stara teātris jeb dvēseles stāvokļa atspoguļošana". In: L. Slava, *Franču – latviešu videomākslas festivāls*. (Catalogue) Rīga, 1991, p. 67.

11. Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999.

## Iluminācija nr. 5. Glezniecības dramaturģija un dokumentālās kolāžas

Kinorežisore Aija Bley raksta: "Videomāksla ir glezniecības dramaturģija – krāsu, laukumu, formu savstarpējā kustība. Videomāksla ir atsvešināta no literārisma stāstošajiem rāmjiem, tā atļaujas būt subjektīva. Tā atļaujas medītēt par "ES" intīmajām problēmām. Tā ir poēzijas māksla."<sup>12</sup> Īpaša uzmanība pievēršama autora subjektīvajam skatījumam, kas ir videomākslas darbu centrā. Autors ir mezgļpunkts, kas saista fragmentārās emociju, notikumu un pārdomu lauskas. Videomākslu tikpat labi varētu tēlaini pielīdzināt dokumentālām kolāžām, īpaši tajos darbos, kuros saglabātas reālā laika un telpas kategorijas, kas pārveidotas ar eksperimentālas montāžas palīdzību. Liela daļa autoru, kuru darbiem varētu dot nosaukumu "glezniecības dramaturģija un dokumentālās kolāžas", saistīti ar Zinātņu akadēmijas Kinoamatieru studiju un režisora Anša Eņnera TV un Kino režijas kursiem. Šajos darbos redzams eksperimentālā kino iespaids ar tam raksturīgo interesi par faktūru, krāsu, laukumu un līniju spēlēm, kā arī montāžas iespējām manipulēt ar laiku un telpu. Izcelšu tikai spilgtākos autorus un darbus: operatora

12. Stafecka-Aura (vēlāk Bley) Aija. *Latviešu videomāksla*. Diplomdarbs. Latvijas Mūzikas akadēmija, Svētķu režijas nodaļa, 1994, 51. lpp.

## Illumination No. 5. Documentary Collages and the Dramaturgy of Painting

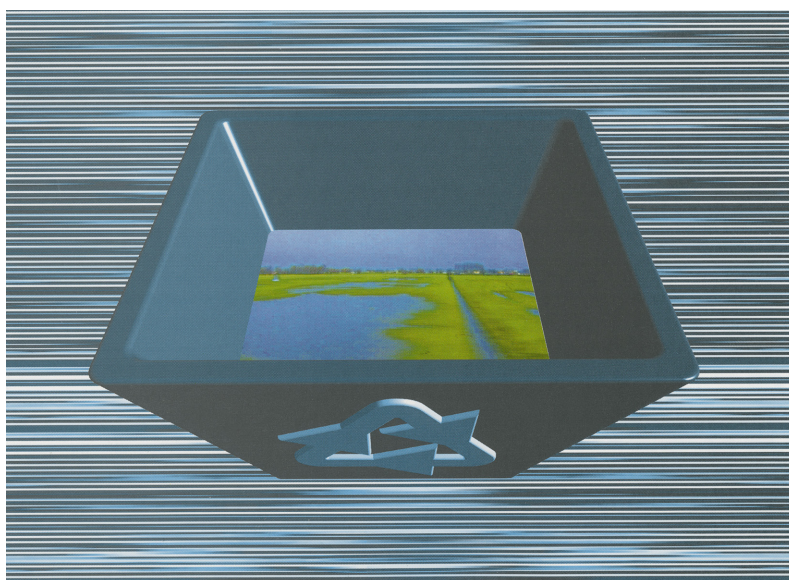
Film director Aija Bley writes: "Video art is the dramaturgy of painting – the interrelated movement of colours, expanses and shapes. Video art stands apart from literarist narrative frameworks, it dares to be subjective. It dares to ponder the intimate issues of 'I'. It is the poetic art."<sup>12</sup> Particular attention should be given to the subjective view of the author, which is at the core of works of video art. The artist is the node that connects the fragmented shards of emotions, events and thoughts. Video art could also be likened to documentary collages, especially with regard to works in which the categories of real time and space are preserved and transformed through experimental montage. Many of the authors whose works would fit under the title "documentary collages and the dramaturgy of painting" have a connection with the Film Amateur Studio of the Academy of Sciences and Ansis Eņners' TV and film direction courses. These works show the influence of experimental cinema with its characteristic focus on the interplay of textures, colours, expanses and lines, and its ability to use editing to manipulate time and space. Here I will mention just some of the most memorable artists and works: cinematographer

12. Aija Stafecka-Aura (later Bley). *Latvian Video Art*. Degree paper at the Festival Direction Department of the Latvian Academy of Music, 1994, p. 51.

Daiņa Kļavas (strādā Vides Filmu Studijā) etīdes par faktūru, krāsu un skaņu: „Homo Rullis” (1989), „Homo A” (1990), „Happy Birthday” (1990), „Kas ir kā balts?” (1991) u. c., TV režisora Gintara Kavača „Skarlatti dialogi”, „Livonijas hronika”, „Ciklops”, „Zīme un Telpa” (visi 1990), kuros filozofiskas tēmas risinātas, izmantojot dažādās videomontāžas iespējas. Viestura Graždanoviča (jau vairākus gadus Tehniskās jaunrades nama Bērnu un jauniešu animācijas studijas un Starptautiskā Jauno autoru īsfilmu festivāla „2 Annas” vadītājs) „The Only Way” (1990) un „Pakāpieni” (1991) un citos darbos dominē montāžas eksperimenti, spēles ar dokumentālu un inscenētu kino un video kadru kombinācijām. Savukārt „ZAAZ” (1991) ir videoanimācijas paraugs, kurā izmantoti dažādi videoefekti, lai radītu kosmosa plašās un cilvēkam svešās telpas izjūtu – tēli

zaudē reālās aprises, un viss pārvēršas par abstraktu, grafisku struktūru. Līdzīgi meklējumi atrodami arī jaunākās paaudzes videomākslinieku darbos, kuros akcentēta digitālā kadra un skaņas montāžas iespēju izpēte un komentāri par virtualitātes fenomenu, piemēram, Mārtiņa Ratnika „Analogs / Digitāls” (1999), „Sound Graffiti” (2001), Ervīna Broka „Simulācija” (1999).

Eksistenciāla laika un telpas izjūta manifestējusies Jura Poškus darbā „The School of Life & Fish” (1991), kur krāsu izmantojumā un eksperimentālajā montāžā notverta kāda stīga no fragmentāras, pat absurdas un sirreālas atmosfēras. Eksistenciālisma tēmu var identificēt arī Artas Egles-Bisenieces videofilmās „I Love You” (1992) un „Kamēr nebūs nekas” (1993), kas izceļas ar emocionāli piesātinātu un poētisku video estētiku. „I Love You” ir minimālisma



Mārtiņš Ratniks. *Sound Graffiti*. 2001.

Mārtiņš Ratniks. *Sound Graffiti*. 2001.

Dainis Kļava's (currently with *Vides Filmu Studija*) studies of texture, colour and sound in *Homo Rullis* (1989), *Homo A* (1990), *Happy Birthday* (1990), *What Is Like White?* (1991), a.o.; TV director Gintars Kavacis' *Dialogs of Scarlatti*, *The Chronicle of Livonia*, *Cyclope*, *Sign and Space* (all – 1990), which explore philosophical subjects, using various video editing and montage options; the works of Viesturs Graždanovičs (for the past several years – the director of the children and youth animation studio at the Centre for Creative Learning, as well as of the non-profit independent international short film festival *2Annas*) *The Only Way* (1990), *The Steps* (1991) and others are full of montage experiments and interplay between documentary and staged film, and combinations of video images. *ZAAZ* (1991), in turn, is an example of video animation, which employs various video effects to create a sense of the vast expanses of the universe, so alien to humankind that images lose their definition and everything

is turned into an abstract, graphic structure. Similar exploration can also be found in works by the younger generation of video artists; in these the emphasis is placed on investigating the possibilities of digital frame and sound editing and commenting on the phenomenon of virtuality – for example, in Mārtiņš Ratniks's *Analogue/Digital* (1999), *Sound Graffiti* (2001), Ervins Broks' *Simulation* (1999).

An existential approach to time and space is manifested in *The School of Life & Fish* (1991) by Juris Poškus; the use of colour and experimental montage captures a strand of the fragmented, even absurd and surreal atmosphere of that era. The subject of existentialism is also discernible in Arta Egle-Biseniece's video films *I Love You* (1992) and *Until There is Nothing* (1993), which are notable for their emotionally saturated and poetic video aesthetic. *I Love You* is minimalist in style – a portrait of a young woman against a white background, and the emotion of the

stilstikā izpildīts darbs – jaunas sievietes portrets uz balta fona un emocijas, izrunājot vienmēr tos pašus, bet intonāciju un nozīmju ziņā daudznozīmīgos vārdus. „Kamēr nebūs nekas” (1993) Anrī Mišo un Renē Šāra dzejas fragmenti lieliski papildina kāda vīrieša dejas performanci uz melna fona, radot iespaidu par cilvēka pazušānā naktī, tumsā un haosā. Šo emocionālo, poētisko un brīžiem sirreālisma noskaņai tuvo videomākslas tradīciju turpina leva Rubeze darbos „Kājiņ’ Vējiņ’” (1998), „Un citi...” (1999), „Abrakadabra” (2001).

Spilgts video kolāžas piemērs ir Aijas Bley videofilma „Traucējumi laika skaitīšanā” (1993), kas sastāv no dažādu laiku sekvencēm – vēsturiskais, bioloģiskais / fizioloģiskais un psiholoģiskais laiks. Laika relativitāte, individuāla laika uztvere, reālais un elektroniski fiksētais laiks utt. – tikpat plašas ir interpretācijas iespējas šim darbam, cik filozofiski ietilpīgs ir laika jēdziens. Pateicoties laika un telpas kategorijām, video piemīt spēja radīt ticamu ilūziju par apziņas un zemapziņas plūsmas darbību. Aija Bley raksta: “Ja Freidam būtu iespēja, viņš pētītu nevis sapņus, bet video.”<sup>13</sup> Video ir daudz brīvāks nekā kino, tas ir atbrīvots no stāstījuma “obligātuma” un pietuvinās sapņa loģikai. Šo video radītās laika un telpas vairāklāņu struktūru turpina pētīt viens no jaunākās paaudzes videomāksliniekiem Fēlikss Zīders savos darbos „*Splash!*” (2001) un „*Vēl labāk kā īstenībā!*” (2002).

13. Stafecka-Aura (vēlāk Bley) Aija. Latviešu videomāksla. Diplomdarbs. 51. lpp.

same words spoken over and over, in different intonations and imbued with different meanings. In *Until There is Nothing* (1993), fragments of Henri Michaux's and René Char's poems make a wonderful complement for a man's dance performance against a black background, conjuring up an impression of a human being's disappearance into the night, into darkness and chaos. This tradition of video art, emotional, poetic and at times reminiscent of surrealism, is continued by leva Rubeze in her works *Kājiņ' Vējiņ'* (1998), *And Others...* (1999), *Abrakadabra* (2001).

Aija Bley's video film *Disturbances in Timekeeping* (1993) is an excellent example of a video collage: it consists of various sequences of time – historical, biological/physiological and psychological time. The relativity of time, individual perceptions of time, real and electronically kept time, etc. – the variety of possible interpretations for this work is as vast as the philosophical capacity of the concept of *time* itself. Because of the categories of time and space video is able to create a believable illusion of the activity of the flow of consciousness and the unconscious mind. Aija Bley writes: “If Freud had had the chance, he would have studied video instead of dreams.”<sup>13</sup> Video has much more freedom than film, it is unfettered by compulsory narrative and stands closer to the logic of dreams. This multilayered structure of time and space that is created by video is further explored by a representative of the younger generation of video artists, Fēlikss Zīders, in his works *Splash!* (2001) and *Even Better than in Reality!* (2002).

13. *Ibid.*

Jaunu tematiku Latvijas videomākslā ienes tie jaunās paaudzes mākslinieki, kas pievēršas sociālās telpas analīzei – Līga Marcinkēviča darbos „*2 in 1* jeb *Lietas, ko cilvēki nevēlas redzēt*” (1999), „*Es vēlos būt... sapņu varonis*” (2000), Katrīna Neiburga darbos „*Kas meitenēm somiņās?*” (2003), „*Satiksmē*” (2003), Gints Gabrāns projektā „*Starix*” (2001–2004), radošā grupa „*Open*” projektā „*Slaidlugas*” (2000) un citi.

## Iluminācija nr. 6. Elektroniskās gleznas un skulptūras

Spilgtāko izpausmi Latvijas videomākslā ir radusi videoinstalācijas joma – tajā raksturīgi parādās konceptuāla tēla meklējumi, glezniecības un tēlniecības paplašinājums video elektroniskajā valodā un telpas sakārtošana jēdzieniskā, nereti poētiskā vai ironiskā universā. Šajā žanrā strādājuši vairāki šīs desmitgades spilgtākie Latvijas mākslinieki: Kristaps Ģelzis, Ojārs Pētersons, Indulis Gailāns, Juris Boiko, Anita Zabiļevska.

Kristaps Ģelzis video darbojies jau sākot ar video akciju „*Mūris*” 1986. gada Kino dienās. Viņa darbs „*Mūra nojaukšana*” (to pirmoreiz demonstrēja izstādē „*Rīga – latviešu avangards*” Rietumberlinē 1988. gadā) tiek

New issues in Latvian video art are raised by those younger generation artists who focus on the analysis of the social space – Līga Marcinkēviča in *2 in 1 or Things, People don't Want to See* (1999), *I Want to Be...* (2000); Katrīna Neiburga in *What's in Girls' Purses?* (2003), *Traffic* (2003); Gints Gabrāns in his project *Starix* (2001–2004); the *Open* creative group in their project *Slideplays* (2000) and others.

## Illumination No. 6. Electronic Paintings and Sculptures

The field of video installation has become the brightest expression of Latvian video art – it characteristically features the search for a conceptual image, the extension of painting and sculpture into the electronic language of video, and the arrangement of space into a conceptual, often poetic or ironic universe. This genre has been favoured by several of the most prominent Latvian artists of this decade: Kristaps Ģelzis, Ojārs Pētersons, Indulis Gailāns, Juris Boiko, Anita Zabiļevska.

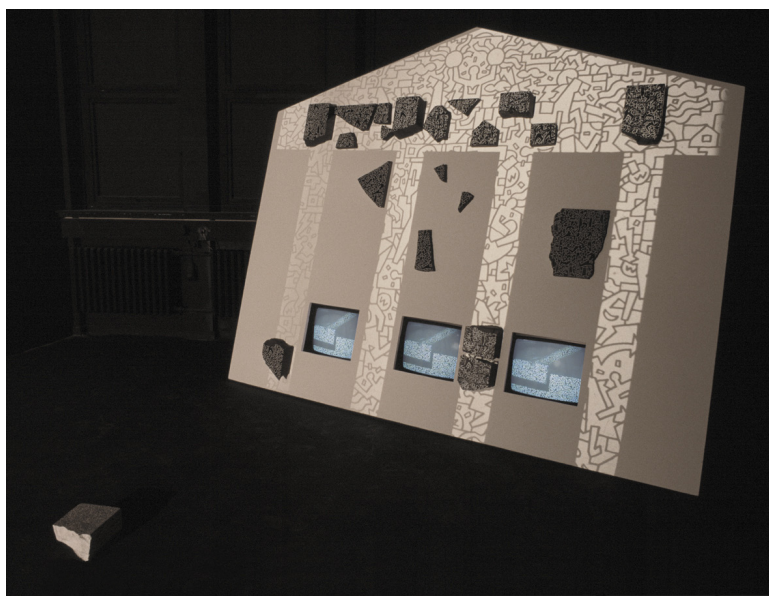
Kristaps Ģelzis has worked with video since video art intervention *Wall* at the Cinema Days of 1986. His work *Dismantling of the Wall*, which was first presented at *Riga – the Latvian Avant-Garde* exhibition in West Berlin in 1988, is considered to be the first video installation in the history of

uzskatīts par pirmo videoinstalāciju Latvijas mākslā.<sup>14</sup> Tajā jau iezīmējas interese par konceptuālu tēlu, kurš vēlāk precīzi realizēts videoinstalācijā „Nekā personīga” (2001), kas ir viegli ilustratīvi aprakstāma – tumsā iet degošs cilvēks un smejas –, bet grūti (jo dažādi) interpretējama. Ivars Runkovskis raksturo Kristapa Ģelža māksliniecisko rokrakstu: „..svārstības starp viņa mākslas “redzamo” un “neredzamo” pusi ir ļoti smalkas, pretrunīgu paradoks un kontrastu pilnas. Ārpusē perfekti nostrādāta, estetizēta, savā pašvērtībā dizainiski amatnieciski eleganta forma, un tomēr tā veido ļoti kustīgu, neviennozīmīgu intelektuālo un emocionālo

garīgo vidi. Tajā mijas spēle un nopietnība, tiešums un smalks poētisms, ironija un sentiments...”<sup>15</sup> Šo konceptuālā, telpiskā un ironiskā tēla līniju var saskatīt arī daudzās Ojāra Pētersona videoinstalācijās – „Oranžie torņi (Oranžie kuratori)” (1996), „Oranžais stāsts” (1999), „OOO – Old Orange Object” (2001), kā arī vēlākos darbos. Kā liecina darbu nosaukumi, oranžā krāsa padarīta par sava veida autonomu tēlu un mākslinieka rokraksta atpazīstamības zīmi. Abu mākslinieku darbos dominē minimālisms un vizuālā tēla pašvērtības apzināšanās, kad tēls eksistē pašvērtīgi – ārpus (vai pāri) kontekstam, iztiekot bez mākslas darba komercializācijas. Kristaps Ģelzis video raksturo kā telpisku gleznu, kā kustīgu

14. Stafecka-Aura (vēlāk Bley) Aija. Latviešu videomāksla. Diplomdarbs. 32. lpp.; Videoinstalācija = tveramais + 31 (51) cm spožās gaismas diagonāle? (L. Slavas saruna ar K. Ģelzi.) // Nakts. 1993, 2. dec., 14. lpp.

15. Zariņa A., Runkovskis I. Kristaps Ģelzis (portrets) // Studija. 1998, Nr. 3/4, 8.–11. lpp.



Kristaps Ģelzis. *Mūris*. 1986.  
Kristaps Ģelzis. *Wall*. 1986.

Latvian art.<sup>14</sup> It outlined an interest in the conceptual image, later crisply implemented in the video installation *Nothing Personal* (2001), which is easily described illustratively – a man aflame, walking through the darkness and laughing – yet difficult to interpret simply because of the multitude of possible interpretations. Ivars Runkovskis describes Ģelzis’ creative hand: “[...] the fluctuations between the “visible” and “invisible” aspects of his art are very fine, filled with contradictory paradoxes and contrasts. The form is externally perfectly fashioned, aestheticised, inherently elegant in its design and craftsmanship, yet it creates a very fluid, ambiguous intellectual and emotional environment. In it, playfulness alternates with seriousness, directness

with sophisticated poetics, irony with sentiment...<sup>15</sup> This presence of a conceptual, spatial and ironic image is also evident in many video installations by Ojārs Pētersons – *Orange Towers (Orange Curators)* (1996), *The Orange Story* (1999), *OOO – Old Orange Object* (2001) and some later works. As evidenced by the titles of the works, the colour orange has itself been turned into a kind of autonomous character and a recognisable trait of the artist’s hand. The works of both these artists are basically minimalistic and hold an awareness of the inherent value of the visual imagery – when an image exists as a value in itself beyond (or above) context, with no need for any “marketing” of the work of art. Kristaps Ģelzis himself describes video as spatial painting, a moving image in which it is the aesthetic of

14. Aija Stafecka-Aura (later Bley). *Latvian Video Art*. Degree paper at the Festival Direction Department of the Latvian Academy of Music, 1994, p. 32; “Videoinstalācija = tveramais + 31 (51) cm spožās gaismas diagonāle?” [Kristaps Ģelzis in conversation with Laima Slava.] *Nakts*, 02. 12. 1993, p. 14.

15. Aija Zariņa, Ivars Runkovskis, „Kristaps Ģelzis”, *Studija*, no. 3/4, 1998, pp. 8–11.

attēlu, kurā tieši šī attēla kustības estētika rada mākslas faktu. Viņu interesē spēja radīt mākslas faktu pašā attēla kustībā.<sup>16</sup>

Mākslu pašā attēlā videoinstalācijas jomā pārliecinoši radījusi Anita Zabiļevska, kuras darbi tapuši kā pētījumi par telpas, perspektīvas un kustības jēdzieniem. Viņas videoinstalācijās dominē jēdziens "ainava", kam piešķirta filozofiska nozīme, pētot cilvēka uztveres un sapratnes robežas – izaicinot, spēlējoties, reizēm manipulējot ar skatpunkta izvēli caur kameras aci vai gleznas rāmi. Tāds ir, piemēram, darbs „*Symmetria*” (videoinstalācija izstāžu zālē „Arsenāls”, 1997), kas sastāv no diviem simetriski pretī izvietotiem video ekrāniem. Viena un tā pati ainava, statisks uzstādījums, kas filmēts ar diviem objektīviem – ar vienu pietuvinot, ar otru – attālinot vienu un to pašu ainu. Arī citos darbos pētīta kustība noteiktā „kadrējuma” – videoinstalācijas „*Austrumi Rietumi Dienvidi Ziemeļi*” (1996), „*Projekcijas uz slīpas virsmas*” (1998), „*Ekspansija Nr. 4*” (1999). Savukārt videoinstalācijas „*Gleznatāja smilšu pulkstenis*” (1993) un „*Piecas vienādas ainavas*” (1994) jau pavisam konkrēti norāda uz video kā kustīgas gleznas metaforu un pēta videomākslas un glezniecības attiecības. Anitas Zabiļevskas videoinstalācija „*Filma*” (2001) reflektē par kino radīto realitāti. “Šī kino realitāte ir utopija. Mani šajā filmā interesē tas, kas notiek, kad nekas IT KĀ nenotiek, kas ir notikums kā tāds. (...) Svarīgs ir brīdis,

16. Intervija ar Kristapu Ģelzi, 2007. gada marts. Ieraksts autorei arhīvā.

movement that creates the fact of art. He is drawn by the possibility of creating the fact of art in the movement of the image itself.<sup>16</sup>

Solid video installation examples of art in the image itself have been created by Anita Zabiļevska, whose works are explorations of the concepts of space, perspective and movement. The concept of landscape dominates in her video installations; it acquires a philosophical importance in investigating the boundaries of human perception and understanding – challenging, teasing, at times manipulating through the choice of perspective as seen through the eye of the camera or within the confines of a frame of a painting. This is true for *Symmetria*, for example (a video installation at Arsenāls exhibition hall, 1997), which consists of two video screens that are placed symmetrically opposite each other. A single landscape, a static setting filmed through two lenses – one zooming in, the other moving further away from the same view. Movement in a set framing is also explored in some other works – video installations *East West South North* (1996), *Projection on a Slanted Surface* (1998), *Expansion No. 4* (1999). In turn, video installations *Painter's Sand-Glass* (1993) and *Five Identical Landscapes* (1994) quite directly refer to video as a metaphor of a moving painting and explore the relationship of video art and painting. Anita Zabiļevska's video installation *Film* (2001) reflects on the reality created by film. “This film reality is utopian. In this film I am interested in what is taking place when SEEMINGLY nothing

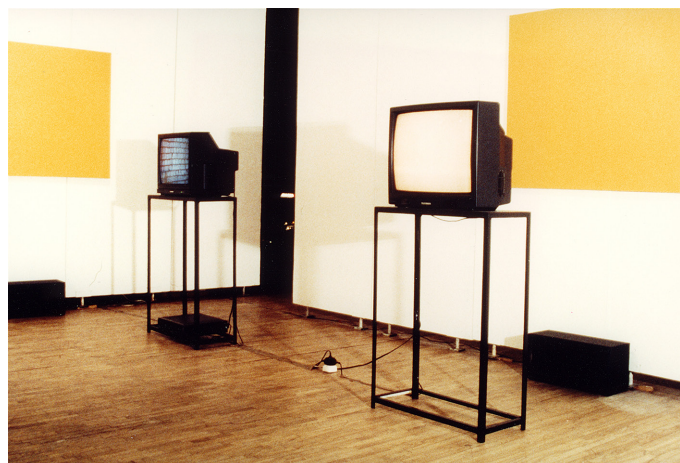
16. Kristaps Ģelzis in an interview in March 2007.

is happening, in what is an event as such.”<sup>17</sup> Šo īpašo skatpunkta nozīmi videomākslā izcēlis mākslinieks Juris Boiko, kas par Anitas Zabiļevskas māksliniecisko metodi raksta: “Vieniem video deva iespējas lētāk, ātrāk un ērtāk kompilēt un reproducēt afektus, citiem palūkoties uz pasauli no līdz tam neiedomājamiem skatpunktiem.”<sup>18</sup>

Arī pašā Jura Boiko darbos svarīga ir skatpunkta izvēle, laika, telpas, materiāla un kustības attiecību izpēte, īpaši videoinstalācijās „*Sālspūtējs*” (1990) un „*Salt – Sucht*” (1993). Videoinstalācijā „*Sālspūtējs*” (1990, grupas izstāde “*Latvija – 20. gadsimta kūlenis. 1940–1990*”, izstāžu zālē „*Latvija*”) debesis ar slidošiem mākoņiem tika projicētas uz sāls kalna izstādes telpā. Mākoņi bija nofilmēti reālā laikā, un to kustība bija gandrīz nemanāma, bet pēc noteikta laika sprīža skatītājs varēja konstatēt

17. Kusmane A. Mākslas projekts *Mūsdienu utopija*. Filmas par mums // *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 2001, 5. apr.

18. Boiko J. *Ainava spoguļi* // *Studija*. 1999, Nr. 7, 36. lpp



Anita Zabiļevska. *Piecas vienādas ainavas*. 1994.

Anita Zabiļevska. *Five Identical Landscapes*. 1994.

is happening, in what is an event as such.”<sup>17</sup> This special significance of the “viewpoint” in video art has been stressed by artist Juris Boiko, who writes of Anita Zabiļevska's artistic approach, “To some, video offered the option of compiling and reproducing their affects in a less costly, quicker and easier way; to others – an opportunity to look at the world from heretofore unimaginable perspectives.”<sup>18</sup>

In Juris Boiko's own works much importance is placed on the selection of a viewpoint, the exploration of the relationship of time, space, material and movement – especially in video installations like *Saltblower* (1990) and *Salt–Sucht* (1993). In the video installation *Saltblower* (1990) demonstrated at a group exhibition *Latvia – the 20th Century's Somersault. 1940 – 1990* at the Latvija exhibition hall in Riga, a sky with

17. Agnese Kusmane, “Mākslas projekts. Mūsdienu utopija. Filmas par mums”. *Neatkarīgā Rīta Avīze*, 05. 04. 2001.

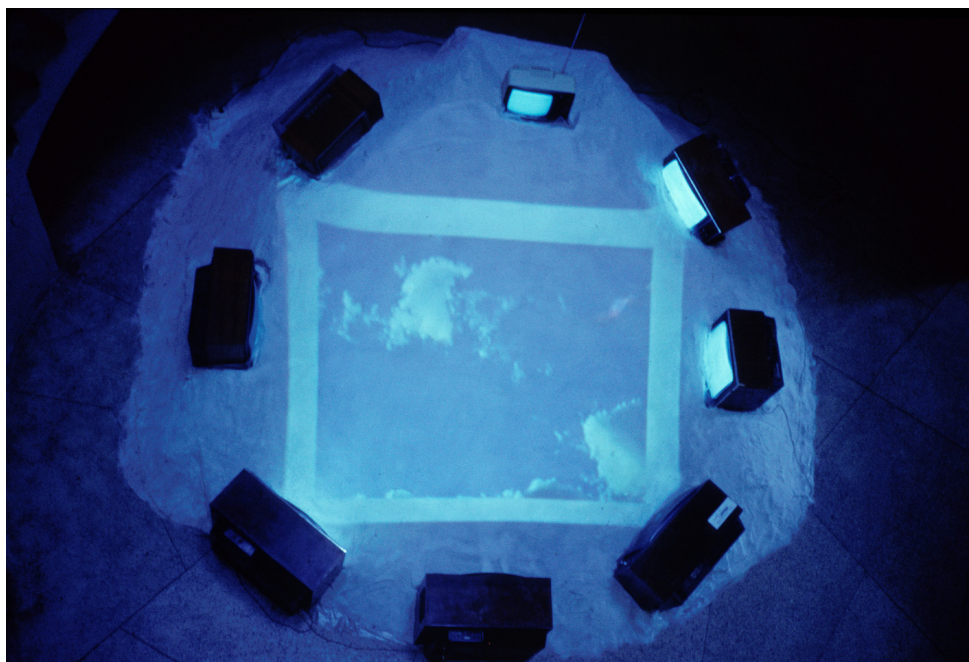
18. Juris Boiko, “Ainava spoguļi”. *Studija*, No 7, 1999, p. 36.

izmaiņas. Laika plūdums it kā ir viens, bet skatītāja apziņā tas sadalās vairākos laika nogriežņos, kas ļauj konstatēt pārmaiņas.<sup>19</sup> Laika ilgstamība un materiāla transformācijas vizualizācija rodama arī Induļa Gailāna videoinstalācijās „Ledus herbārijs” (1992), „Sauls ligzda” (1992), „Ledus obstrukcija” (1993). Ivars Runkovskis par personalizēti „Sauls ligzda” (1991, galerijā „Bastejs”) rakstīja: “Otrajā zālē pustumsā mirgoja videoekrāns, rādot ledus virsmas kušanas procesus lielā tuvinājumā. (...) Mēs vērojām ledus kušanu. Vērojām! Varbūt tas ir atslēgas

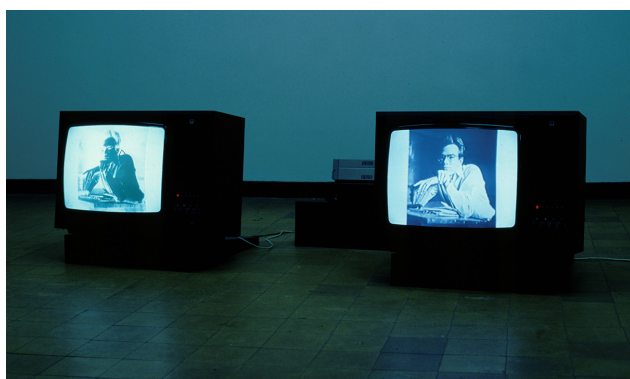
vārds. Ne notiekošā saturs, redzējums, bet vērojums kā pašvērtība, eksistences forma, pašfunkcionāls stāvoklis.”<sup>20</sup> Vērojums, kas pietuvināts meditācijai, rodams arī minētajās Jura Boiko videoinstalācijās, kurās viņš izmantoja sāli kā enerģētisku struktūru, taču tas bija aktuāls arī videoinstalācijās par identitātes tēmu „2 x 4 Vorhola portreti” (1992), „29 Selfportraits” (1995). Šie identitātes pētījumi ir atšķirīgi no tiem videomākslas darbiem, kas raksturoti iepriekš kā glezniecības dramaturģija un dokumentālas kolāžas. Tajos vienmēr

19. Saruna ar Juri Boiko, 2002, 11. aprīlis. Ieraksts autores arhīvā.

20. Runkovskis I. Sauls ligzda // Mākla. 1992, Nr. 4.



Juris Boiko. 2 x 4 Endija Vorhola portreti. 1992.  
Juris Boiko. 2 x 4 Portraits of Andy Warhol. 1992.



Juris Boiko. Sāļspūtējs. 1990.  
Juris Boiko. Salt Blower. 1990.

moving clouds was projected onto a mound of salt in the exhibition room. The clouds had been filmed in real time and their movement was barely discernible, but after a certain amount of time the spectator was able to see the changes. The flow of time is continuous, but in the mind of the spectator it splits into several separate segments of time, allowing the viewer to recognize the changes.<sup>19</sup> The continuity of time and a material visualisation of transformation also features in Indulis Gailāns's video installations *Ice Herbarium* (1992), *Sun Nest* (1992), *Ice Obstruction* (1993). Ivars Runkovskis writes of the solo exhibition *Sun Nest* (1991, Bastejs gallery): “A video screen was glowing in the semi-darkness of the second room, showing the thawing processes of the surface of ice in great magnification. [...] We were observing the thawing of ice. Observing! That, perhaps, is the key word. Not the content of the event, not the vision, but observation as a

19. Conversation with Juris Boiko, 11.04. 2002.

centrā ir autora emocijas vai pārdomas, savukārt šajās videoinstalācijās paredzēta atspulga vieta arī skatītājam. Šeit izcelto mākslinieku (J. Boiko, A. Zabiļevska, I. Gailāns, K. Ģelzis, O. Pētersons) videoinstalācijās vienmēr centrā ir tēls, vizuāla zīme. No jaunākās paaudzes videomāksliniekiem vizuāla tēla, vērojuma pašvērtības, kas tuva meditācijai, un konkrētas noskaņas izteiksmes meklējumus var atrast Daces Džeriņas darbos „Epidēmija” (2000), „Matrica” (2001), levas Jerohinas (Eņneres) videoinstalācijā „Zenta” (2004), Katrīnas Neiburga’s videoinstalācijā „Solitude” (2005).

Atraktīvas videoinstalācijas veidotas pēdējos gados, kurās aktualizēta publiskās un intīmās telpas krustošanās. Ilvas Kļaviņas videoinstalāciju „I Love You” (2000) grupas izstādē „Cilpā” (izstāžu zāle „Arsenāls”) veido divu puskaulu cilvēku, jauna vīrieša un sievietes attēlu projekcijas, kas izvietotas viena otrai pretī pie ieejas, tā nojaucot personiskās un publiskās telpas robežas. Kristapa Eņnera videoinstalāciju „DADA” (2001) veido vannā ar ūdeni projicēts kaila cilvēka attēls, ko papildina burtu, skaitļu un citu dadaismam raksturīgu elementu projekcija. Ironisks komentārs par mākslinieka un mākslas darba attiecībām risināts arī mākslinieku grupas F5 videoinstalācijā „Lūriķi” 2003. gada Mākslas dienu laikā Valsts Mākslas muzejā, kur telpa tika paplašināta ar projekciju zāles kupolā, no kura pavērās zilās debesis un mākslinieki, kas nolūkojās lejup – uz mākslas darbiem un skatītājiem. F5 sakarā pieminamas vēl

value in itself, a form of existence, a self-functional state.”<sup>20</sup> Observation that approaches meditation is also featured in the aforementioned video installations by Juris Boiko, in which he uses salt as an energetic structure, and is likewise relevant in his video installations on the subject of identity – *2 x 4 Warhol's Portraits* (1992), *29 Selfportraits* (1995). These explorations of identity are different from the works of video art that, above, were described as documentary collages and the dramaturgy of painting. The latter always have the author's emotions or reflections at their centre, while in these video installations a space for reflection is also allocated to the spectator. The video installations of the artists mentioned here (Boiko, Zabiļevska, Gailāns, Ģelzis, Pētersons) always have an image, a visual symbol at their core. Among video artists of the younger generation, the search for a visual image, the inherent value of observation bordering on meditation and the expression of a specific tone is present in Dace Džeriņas *Epidemy* (2000) and *Matrix* (2001), in levas Jerohina's (Eņneres) video installation *Zenta* (2004), in Katrīna Neiburga's video installation *Solitude* (2005).

Over the past years, there have been some exciting video installations that bring to the fore the overlapping of public and private space. Ilva Kļaviņa's video installation *I Love You* (2000) at the group exhibition *Loop* (Arsenāls exhibition hall) consists of the projections of pictures of two half-naked people, a young man and a woman, placed opposite one another at the entrance, thus dismantling the boundaries between personal and public space. Kristaps Eņners' video

divas videoinstalācijas, kas iezīmē mūsdienu videomākslas attīstības ceļus. Viena no tām ir interaktīva projekcija datoranimācijas tehnikā „Bloody TV” (2000), kurā skatītājs šķietami ar TV pulti varēja mainīt programmas, taču pēc brīža, zaudējot kontroli pār pulti, nokļuva situācijā, kad diktors ar pistoli šauj uz skatītāju. Otrā – „Tumsas spuldze” (2005, 51. Venēcijas biennāles Latvijas paviljona ekspozīcija un 2006, Jūrmalas pilsētas muzejs) – iezīmē jaunas vizuālās pieredzes meklējumus.



F5 (Ervins Broks, Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze). *Bloody TV*. 2000.

F5 (Ervins Broks, Mārtiņš Ratniks, Ieva Rubeze). *Bloody TV*. 2000.

installation *DADA* (2001) is an image of a naked man projected into a bath filled with water and supplemented with a projection of letters, numbers and other elements characteristic of Dadaism. An ironic commentary on the relationship of an artist and a work of art is also provided in the video installation *Peepers* by the F5 artist group during Art Days 2003 at the National Museum of Art, where the space was extended with the aid of a projection on the domed ceiling of the hall, which showed blue skies and artists looking down onto the works of art and spectators. With regard to the F5 group, another two installations should be noted for outlining the directions of development of contemporary video art. One of them is *Bloody TV* (2000), an interactive projection of computer animation, in which the spectator was seemingly able to switch channels by using a remote, but eventually lost control of it and found him/herself in a situation where a newsreader was firing a pistol at the spectator. The other one – *The Dark-Bulb* (2005, the Latvian pavilion exposition at the 51st Venice Biennial; 2006, Jūrmala City Museum) – indicates a search for a new visual experience.

20. Ivars Runkovskis, "Saules ligzda", *Māksla*, no. 4, 1992.

## Un citas iluminācijas...

Kā jau noprotams, Latvijas videomākslas "ilumināciju procesu" varētu turpināt un papildināt izcelto darbu un mākslinieku sarakstu. Varētu arī atrast pavisam citu skatpunktu Latvijas 90. gadu videomākslas raksturošanai un analīzei. Nobeigumā gribu pievērst uzmanību videomākslas mūsdienu situācijai, kas varbūt izskaidros balansēšanu starp vēstures rakstīšanu, mākslas darbu analīzi un personiskām pārdomām par videomākslas būtību. Tagad var ieņemt diametriāli pretējas pozīcijas – melnholiski konstatēt, ka videomākslas zelta laiki ir pagājuši, vai arī optimistiski būvēt videomākslas tehnokrātiskās attīstības vīzijas, un, šķiet, abām pozīcijām ir daļa taisnības. Var piekrist māksliniekam Jurim Boiko: ".šodien pieminēt videomākslu jau nozīmē runāt par tehnikas progresa vēsturi, par stilu un virzienu pārmaiņām un galu galā par pagātņi. Kas vēl arvien pieder šodienai, ir personības – mākslinieki, kuri ar šā pārejošā medija palīdzību pratuši radīt nepārejošus mākslas darbus."<sup>21</sup> Taču var arī pasludināt: "Tagad video var būt mentāla projekcija, diagramma, tās konstruktīvā loģika atbrīvojas no televīzijas un filmas loģikas, kļūstot par daļu no multimediju sistēmas, kas vienādo visus iepriekšējos tehnoloģiskos medijus unikālā elektroniskas vizualizācijas sistēmā."<sup>22</sup>

21. Boiko J. Ikviens pārdzīvo daudz vairāk nekā spēj saprast // Studija. 1998, Nr. 2, 82.–85. lpp.

22. Stretenović D. Video art in Serbia. Belgrade, 1999, p. 18.

## And Other Illuminations. . .

Naturally, the "process of illuminating" Latvian video art could be continued, as could the list of prominent works and artists. We could also find a completely different perspective for describing and analysing Latvian video art of the 1990s. However that might be, in conclusion I would like to draw attention to the current situation of video art, which may explain the balancing act that involves the writing of history, analysis of works of art and personal reflections on the essential nature of video art. These days one can hold one of two diametrically opposite points of view – melancholically assert that the "golden age" of video art has passed, or optimistically construct visions of the technocratic evolution of video art; and it would seem either position has some merit. We can agree with artist Juris Boiko: "[...] mentioning video art today means speaking of the history of technological progress, of changing styles and directions and, ultimately, of the past. What still belong to today are the personalities – artists who have used this transient medium to create lasting works of art."<sup>21</sup> But we can also announce: "Video can now be a mental projection, a diagram, its constructive logic breaks free from the logic of TV and film, becoming a part of the multimedia system which reduces all previous technological media to equality within a unique system of electronic visualisation."<sup>22</sup>

21. Juris Boiko, "Ikviens pārdzīvo daudz vairāk nekā spēj saprast". *Studija*, no. 2, 1998, pp. 82–85.

22. D. Stretenović. *Video Art in Serbia*. Belgrade (1999), p. 18.

Atsaucoties uz videomākslas raksturojumu esejas sākumā, droši vien taisnība meklējama kaut kur pa vidu. Videomākslas unikālās adaptēšanās spējas un demokrātiskais raksturs ļauj prognozēt, ka videomāksla tādā vai citādā formā atradīs savu pastāvēšanas veidu, iespējams, mijiedarbībā ar citām mākslām.

P. S. Esejas pamatā ir autore's bakalaura darbs Latvijas Kultūras akadēmijā „Videomāksla Latvijā” (2002) un buklets „Videomāksla Latvijā. Koncentrāts” (2005). Paldies Laimai Slavai, Kristapam Ģelzim, Dainim Kļavam un Aijai Bley par sniegtajām intervijām 2007. gada martā un Valdim Poikānam par ieskatu viņa publikācijās par videomākslu, kā arī kultūras un mākslas galerijai „Noass” un Laikmetīgās mākslas centram.

Referring back to the description of video art at the beginning of this essay – the truth lies somewhere in between. Video art's unique capability to adapt and its democratic character allow us to predict that the genre will find some or another form for survival, possibly in interaction with other arts.

P.S. The essay is based on the author's BA paper titled *Video Art in Latvia* (2002) at the Latvian Academy of Culture, and the brochure *Video Art in Latvia. A Concentrate* (2005). The author would like to thank Laima Slava, Kristaps Ģelzis, Dainis Kļava and Aija Bley for interviews granted in March 2007 and Valdis Poikāns for the excerpts from his publications on video art, as well as Culture and Art Gallery Noass and the LCCA.