

TRADĪCIJAS ĒNAS PUSĒ

IN THE SHADOW SIDE OF  
TRADITION



Aiga Dzalbe

## Šai rakstā mēģināts aplūkot dažas spilgtākās 90. gadu glezniecības

novitātes no dažādiem skatpunktiem, neļaujoties konkrētu mākslinieku radošās darbības šarmam un pašvērtībai.

Pirms aptuveni astoņiem līdz astoņpadsmit gadiem tapusi Latvijas glezniecība kopumā raksturojama kā izkļiedēta, eklektiska. Šai posmā vērojams, kā sairst mediju hierarhija – ziloņkaula torņa *princeses* mijas kā kleitas (instalācija, performance, videomāksla, zemes māksla), kamēr gandrīz simt gadu laikā par favorīti atzītā glezniecība apjūk un zaudē vispirms pozīcijas skaidrību, tad arī motivāciju, ieraugot savu mākslas multiplicēto atspulgu pēķēji demokrātiskās, arvien jaunus kairinājumus alkstošās sabiedrības acīs.

## Glezniecības klejojumu karte

90. gadu sākumā acīmredzamā saistībā ar brīvlaistās sabiedrības noskaņojumu vietējā mākslā bija jaušama pacilāta atraisītība. Vispārējā juridisko un faktisko robežu nojaukšana glezniecībā izpaudās kā līdz tam kārtības labad strikti nošķirto žanru sapludināšana un atjēgšanās pavisam citu mediju darbības laukā, operējot ar citās mākslās asinātiem ieročiem un koptām valodām.

levērojamākie glezniecības metamorfožu ceļi saistāmi ar iepriekš oficiāli peltu Rietumu 20. gadsimta otrās puses neoavangarda mākslas veidu un virzienu dominanti Latvijas mākslā 90. gados (tradicionālisti<sup>1</sup> šo procesu

---

1. Šai laikā mākslas dzīvē aktīvi pozicionējās t. s. tradicionālisti un avangardisti.

This article attempts to take a look at some of the more prominent novelties in painting in the 1990s from various points of view and without submitting to the charms and the per se value of the creative output of specific artists.

Latvian painting of some 8–18 years ago can in general be described as diffuse or eclectic. This era shows the crumbling of the media hierarchy – “ivory tower” *princesses* are exchanged like dresses (installation, performance, video art, land art), while painting, having been named the favourite among all arts over almost a century, becomes confused and loses, firstly, the clarity of its position and then, accordingly, its motivation as well, seeing its art-multiplied reflection in the eyes of the suddenly democratic society, which is always hungry for new excitement.

## Painting: a Map of Wanderings

In the early 90s, clearly in keeping with the mood of the newly liberated society, local art seemed imbued with elated openness. The general dismantling of legal and practical boundaries in painting was manifested as a merging of genres, which had so far been kept strictly separate for the sake of clarity, while turning to a completely different playing field of media activities, which employed weapons and languages honed in other arts.

The most distinctive paths of metamorphoses in painting are linked to the dominant of the following formerly disparaged Western neo-Avant-Garde art genres and movements of the latter half of the 20th century in Latvian art of the 1990s (traditionalists<sup>1</sup> tend to compare this process, either approvingly or

---

1. The so-called traditionalists and avant-gardists were actively positioning themselves in the context of the local art life.

mēdz pozitīvāk vai skeptiskāk asociēt ar tipiskāko slimību izslimošanu bērnībā vai agrā jaunībā). Tie ir:

- / performance, kas latviešu gleznotāju darbības laukā veiksmīgi apgūta un skatītāju pārbaudīta jau Mākslas dienu pasākumos (1986–1991), bet šī raksta kontekstā visinteresantākā šķiet Miervalda Poļa un grupas LPSR Z, kā arī „Maigo svārstību” (1990) vai tiklab arī, piemēram, kinoprojekcijas uz gleznas virsmas ar otu zibenīgi tverošā Jurģa Krāsona interpretācijā<sup>2</sup> (1994);
- / zemes māksla, kas kulminēja 1996. gada vasarā izstādē „Geo – Ģeo” Pedvāles Brīvdabas mākslas muzejā (presē tika runāts par jaunu Barbizonu, jaunu dabas inspirētu māksliniecisko domāšanu) un Bolderājas–Daugavgrīvas Vides aizsardzības kluba aktīvistu rīkotajās akcijās, piemēram, atvadoties no īpašām mājām, tās apgleznojot („Māja Bolderājā”, 1997);
- / instalācija, kuras agrinākais un simptomātiskākais gleznotāju darinātais paraugs varētu būt skulpturālā instalācija „Svētais Vakareidiens. Trešais galds mums pašiem” leģendārajai 1984. gada izstādei „Daba. Vide. Cilvēks”, savukārt radikālākie – Jāņa Mitrēvica instalāciju virkne „Speķis visai valstij” (1994) vai Miķeļa Fišera „God is / Dogs cannot read” (1995);

2. Darbu „Letarģija” gleznotājs J. Krāsons un kinooperators U. Jancis inscenēja galerijā „M6” un Gētes institūta telpās.

sceptically, to going through the typical childhood diseases in one's infancy or early youth):

- / Performance art, which in the realm of activity of Latvian painters was successfully mastered and tried out on the audience at the Art Days of 1986 – 1991; in the context of this article, however, the most interesting instances of this genre could very well be the works of Miervaldis Polis and the LPSR Z artist group, and *Gentle Fluctuations* (1990) or, for example, Jurģis Krāsons' lightning-fast brushwork, capturing film projections on the surface of a painting<sup>2</sup> (1994);
- / Land art, which culminated in the summer of 1996 at the Open-Air Art Museum at Pedvāle (press reviews spoke of a new Barbizon, new nature-inspired artistic thinking) and the art interventions of the Bolderāja – Daugavgrīva Environment Protection Club activists – like, for instance, the ritual of bidding farewell to special old buildings by decorating their exterior with murals (*House in Bolderāja*, 1997);
- / Installation, whose earliest and most characteristic example created by painters was the sculptural installation *The Last Supper. The Third Table for Ourselves* for the legendary 1984 exhibition *Nature. Environment. Man*; some of the most radical examples are Jānis Mitrēvics' series of installations *Bacon for All the State* (1994) and Miķelis Fišers' *God Is / Dogs Cannot Read* (1995);
- / Video art (also photography, film, advertising clips), which provided painting with significant creative impulses and

2. The work *Lethargy* was staged by painter J. Krāsons and cameraman U. Jancis at the M6 art gallery and on the premises of the Goethe-Institut.

- / videomāksla (arī fotogrāfija, kino, reklāmas klipī), kas glezniecībai deva būtiskus impulsus un it kā nemanot pilnībā grozīja attēla uztveres estētikas kanonus.

Arī tādi aktualitāti pēkšņi iemantojuši virzieni un paradigmas kā:

- / abstrakcionisms, kas 90. gadu sākumā (iespējams, arī tiešā saistībā ar Aleksandra Dembo personālizstādi Valsts mākslas muzejā, 1992) vietējā mākslas dzīvē



Aija Zariņa. *Atvadas no mājas*. Izstāde *Māja Bolderājā*. 1997.  
Aija Zariņa. *Farewell to the House*. Exhibition *House in Bolderāja*. 1997.

seemingly imperceptibly changed the canons of the perceptive aesthetic of pictures.

They also include some suddenly relevant movements and paradigms like:

- / Abstractionism, which in the early 1990s gained the volume of an artistic wave (this is possibly directly linked to Aleksandrs Dembo's 1992 solo exhibition at The State Museum of Art) and became an influence in the young artists' search for their own style;

ieguva viņa apmērus un iespaidu uz jauno mākslinieku rokraksta meklējumiem;

- / konceptuālisms, ko 90. gadu sākumā aktualizēja tolaik Berlīnē un Zalcvā rezidējošais Leonards Laganovskis (vācu romantismu atdarinošas gleznas zelta rāmjos tiecās pierādīt tēzi, ka mākslas pamatā ir māksla) un kam negaidīti savdabīgi ar personalizstādi Rīgas galerijā (1999), savu pieeju dēvējot par „konceptuālo romantismu”, šķietami pievienojās Imants Lancmanis;
- / minimalisms, kura bezgalīgais ietekmju loks nav izsekojams, bet par tā konsekventākajām pārstāvēm 90. gadu glezniecībā saucamas Barbara Gaile, Inga Brūvere, gadu tūkstošu mijā – Ilva Kļaviņa;
- / postmodernisms, kas savā veidā atraisa glezniecību, leģitimējot kiču un citēšanu kā asociācijās balstītas

kompozīcijas līdzekli, apspēlējot iepriekš tapušus mākslas darbus, virzienus, tēlus, miksējot masu kultūras attēlus un tēmas, iekļaujot citu mediju tēlainību gleznā, – ietekmes, ko mākslas darbs absorbē citātu un aizgūvumu veidā, ir neiespējami apzināt.

Minētie mākslas veidi un virzieni ir spēcīgi iespaidojuši apskatāmā posma glezniecības kopainu ne vien kā vairāk vai mazāk konkrētas parādības, bet kā ideju lauku vadošas un netieši ierobežojošas līnijas. Gan māksliniekus, gan skatītājus tolaik arvien vairāk saistīja māksla kā brīvi plūstošs pašizziņas, domāšanas process. 1996. gada laikrakstā rubrikā „Turpinām diskusiju. Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?” Jānis Borgs rakstīja: „Man ir aizraujoši vērot, piemēram, kā viens akadēmisks gleznotājs pakāpeniski



Leonards Laganovskis. Veltījums Kasparam Dāvidam Frīdriham un Kitam Heringam. No cikla *Privāta kolekcija*. 1992.

Leonards Laganovskis. *Homage to Caspar David Friedrich and Keith Haring*. From series *Private Collection*. 1992.



- / Conceptualism, which was brought to the fore in the early 90s by Leonards Lagnovskis, who resided in Berlin and Salzau at the time (his gilt framed paintings, which imitated German Romanticism, strove to prove the idea that at the foundation of art lies art), and who was apparently joined, in an unexpectedly unique manner, by Imants Lancmanis (who called his own approach “Conceptual Romanticism”) with his solo exhibition at the Riga Gallery in 1994;
- / Minimalism: its endless range of influences defies comprehensive listing, but its most consistent representatives in Latvian painting in the 1990s were Barbara Gaile and Inga Brūvere – and by the turn of the millennium also Ilva Kļaviņa;
- / Postmodernism, which in a way liberates art by legitimising kitsch and quotation as means of association-based composition – playing on previously created works

of art, movements and images, mixing together mass culture imagery and themes, endowing a painting with the pictorial qualities of other media; it is impossible to pinpoint all the influences that are absorbed into a work of art in the shape of quotations and borrowed elements.

The listed art genres and movements have strongly influenced the overall painting landscape of the aforementioned period: not just as more or less specific phenomena, but also as boundary lines that guide and indirectly circumscribe the idea field. Both artists and audiences were at the time increasingly intrigued by art as a freely flowing process of introspection and thought. In a newspaper article from a 1996 series titled “Continuing the Discussion. What is Modern Art in Latvia?” Jānis Borgs writes, “I am fascinated to see, for example, an academic painter gradually becoming a ‘mad’ installationist, to try and follow the motivation of his thinking

pārņemot par vienu „traku” instalatoru, mēģināt izsekot viņa domas un darbības motivācijām. Vai arī otrādi... Tieši šī domāšanas norise ir uzmanības vērtā, nevis tas – kādās tehnikās vai formu izpausmēs tā parādās...”<sup>3</sup>

Tajā pašā laikā vairums talantīgo latviešu gleznotāju nesatricināmi turpināja savus radošos meklējumus personiskas intereses vai gara radniecības saistīti ar daudzveidīgo pasaules glezniecības tradīciju skalu. „No labiem gleznotājiem atšķirībā no citos medijos strādājošiem meistariem gaida viņu darbu turpinājumu un papildinājumu, nevis pēkšņu pārsteigumu... Kas tomēr liek ik pa brīdim atskanēt viedokļiem, ka viegli uztveramie, kaut arī dramatiskie figuratīvie gleznieciskie darbi ir mazāk „mūsdienīgi” nekā citi mediji? Tas ir acīmredzams vienas tradīcijas spiedogs, un nekā jauna tur nav”<sup>4</sup>, apšaubot antidišāna līniju 20. gadsimta figurālajā glezniecībā, spriež Helēna Demakova.

3. Borgs J. Intervija rubrikā „Turpinām diskusiju. Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?” // *Literatūra. Māksla. Mēs*, 1996, 28.marts-4. apr.

4. Demakova H. Kā izstāstīt izstāstāmo jeb Daži figuratīvās glezniecības sociālās mākslas vēstures aspekti // *Esības prieks*. Katalogs. Valsts Mākslas muzejs, 1999.

and his work. Or the other way around... It is this process of thought that merits attention, not its manifestation in techniques and forms...”<sup>3</sup>

At the same time, the majority of talented Latvian painters continued unshaken on their own creative journeys, bound – by personal interest or spiritual kinship – to the spectrum of the manifold painting traditions of the world. “Good painters, unlike masters working with other media, are expected to continue and add to their work, not provide sudden surprises... But what is it that from time to time still brings to the surface the opinion that the easy to comprehend – although dramatic – figurative paintings are less ‘contemporary’ than works that employ other media? Obviously, it is a perception enforced by just one tradition, and there is nothing wrong with it...”<sup>4</sup>, reasons Helēna Demakova, calling into question the anti-Duchamp line in figurative painting of the 20th century.

3. Jānis Borgs, interview for newspaper column “Turpinām diskusiju. Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?”, *Literatūra. Māksla. Mēs*, 28.03 / 4.04.1996.

4. Helēna Demakova, “Kā izstāstīt izstāstāmo jeb Daži figuratīvās glezniecības sociālās mākslas vēstures aspekti”. In: *Esības prieks* (Catalogue). Rīga: Valsts Mākslas muzejs, 1999.

## Tauriņa spārnu maigo svārstību efekts

„Tauriņa efekts” (..) visprecīzāk raksturo nelineāro sistēmu dinamiku – visniecīgākais cēlonis spēj izraisīt gigantisku seku ķēdi, kuru jauda miljardiem reižu var pārsniegt izraisītāja impulsa jaudu.”<sup>5</sup> Meteoroloģijā un psiholoģijā adaptētais „tauriņa efekts” nosacīti var tikt piemērots arī sešu gleznotāju grupas (Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Aija Zariņa, Jānis Mitrēvics, Ģirts Muižnieks, Edgars Vērpe) 1990. gada novembrī izstāžu zālē „Latvija” sarīkotajai izstādei / akcijai / realitātes šovam „Maigās svārstības”, kurā skatītāji mēneša garumā varēja vērot jau astoņdesmitajos gados nedalītu atzinību guvušu gleznotāju jaunrades procesu. Tās vērtējums savulaik bija tikpat jūsmīgs, cik skeptisks (piemēram, Pēteris Bankovskis jautā: „...kāpēc gleznotājiem, kuri ir pietiekami pazīstami sabiedrībā (Latvijas mērogos lielāku atpazīstamību diezin vai vispār varēja iegūt), kuru darbus izstāda un pērk ne tikai Latvijā, kuriem katram ir savs rokraksts un sava domāšana, vispār jāriko šāds pasākums, kura piederība mākslai var pat tikt apšaubīta.”<sup>6</sup>). No mūsdienu pozīcijas, iespējams, tieši šis „gleznotāju

5. Siliņš E. I. *Lielo patiesību meklējumi*. Jumava, 1999, 113. lpp.

6. Bankovskis P. *Kulta paradokss // Maigās svārstības*. Katalogs. Valsts Mākslas muzejs, 2002, 22.–23. lpp.

## The “Gentle Fluctuations” Effect of Butterfly Wings

“The butterfly effect’ [...] is the most accurate description of nonlinear system dynamics – the tiniest of causes can provoke a chain of enormous reactions, the power of which can exceed the power of the cause by billions of times.”<sup>5</sup> The concept of the “butterfly effect”, adapted for meteorology and psychology, can to some extent be applied also to *Gentle Fluctuations*, the exhibition/ intervention/reality show produced by a group of six painters (Ieva Iltnere, Sandra Krastiņa, Aija Zariņa, Jānis Mitrēvics, Ģirts Muižnieks, Edgars Vērpe) at exhibition hall Latvia in November 1990. Over the period of one month spectators were able to observe the creative processes of painters who had already risen to acclaim in the 1980-ies. At the time the reviews were as enthusiastic as they were sceptical (Pēteris Bankovskis, for example, asks “...why do painters who are relatively well known by the general public (a greater degree of recognition was hardly possible in Latvia), ones whose works are exhibited and purchased in Latvia and also abroad, who each have their own style and own mentality, even feel the need for an event whose affiliation with art could be considered debatable.”<sup>6</sup>). From the viewpoint of today, perhaps this

5. E. I. Siliņš, *Lielo patiesību meklējumi*. Rīga: Jumava, 1999, p. 113.

6. Pēteris Bankovskis, “Kulta paradokss”. In: *Maigās svārstības* [Catalogue]. Rīga: Valsts Mākslas muzejs, 2002, pp. 22 – 23.

teātris”<sup>7</sup> izraisīja glezniecības pārvērtību posmu, bet varbūt tikai uzņēmas svarīgo pioniera lomu medija dabiskai attīstībai nepieciešamā izrādē. Katrā ziņā zīmīgi, ka visi „Maigo svārstību” mākslinieki ir izmēģinājuši spēkus arī citās mākslas sfērās, tomēr vienmēr viņu darbu idejas šķiet gleznieciskas ieinteresētības vadītas. Turklāt, kā raksta Inga Šteimane: „Glezna kā medijs un arī tēma (ideja) nekad vēl nav izjautāta tik fundamentāli latviešu mākslā kā lielākās daļas „Maigo svārstību” grupas mākslinieku daiļradēs.”<sup>8</sup>

7. Herberta Dubina apzīmējums.

8. Šteimane I. Maigās svārstības. 1990–2002 // Maigās svārstības. Katalogs. Valsts Mākslas muzejs, 2002, 5. lpp.

Šādā rakursā vispirms nāktos apcerēt Aijas Zariņas gleznu lielos formātos un aktīvos, enerģētiskos kā gleznas plakni, tā izstāžu zāli pārvarošos tēlus, kas kulminē darbā ar traktora uzartu līniju plāvā „Dievmātes galva” (1996), kā arī Sandras Krastiņas tapešu rullīša cilvēciņa izplatību no gleznas gleznā, pa ceļam arī kādā pagalmā un uz galerijas sienām. (Par paraugu agrīnākai glezniecības aizklīšanai no gleznas, starp citu, varētu tikt atzīti patriotiskie Zaķusalas barikāžu apgleznojumi 1991. gada janvārī.<sup>9</sup>)

Tomēr mākslinieciski augstvērtīgākais paraugs 90. gadu vidū plašus apmērus ieguvušajai tendencei gleznot

9. Mākslinieku A. Brežes, O. Pētersona, A. Zariņas u. c. spontāna reakcija uz barikāžu laika satraucošo politisko situāciju.



Izstādes *Maigās svārstības* avīzes titullapa ar tās dalībniekiem. No kreisās: Jānis Mitrēvics, Sandra Krastiņa, Ģirts Muižnieks, Aija Zariņa, Edgars Vērpe, Ieva Iltnere. 1990.

Exhibition *Gentle Fluctuations'* newspaper cover page with its participants. From left: Jānis Mitrēvics, Sandra Krastiņa, Ģirts Muižnieks, Aija Zariņa, Edgars Vērpe, Ieva Iltnere. 1990.



Aija Zariņa. *Dievmātes galva*. Izstāde Geo – Ģeo. 1996.

Aija Zariņa. *Head of the Holy Virgin*. Exhibition Geo – Ģeo. 1996.

“painters’ show”<sup>7</sup> was the cause of the subsequent period of change in painting – or maybe it just assumed the important pioneering role in what was necessary for the natural evolution of the medium. In any case it is worth noting that all the artists of “Gentle Fluctuations” have tried their hand in other fields of art, but the concepts of their works always seem to be driven by a pictorial, painterly interest. Also, as noted by Inga Šteimane: “Painting as a medium and also a subject (idea) in Latvian art has never been probed as fundamentally as it has been by the creative activities of the majority of the artists of *Gentle Fluctuations*.”<sup>8</sup>

7. As described by Herberts Dubins

8. Inga Šteimane, “Maigās svārstības. 1990–2002”. In: *Maigās svārstības*, p. 5.

In this aspect we should first of all consider Aija Zariņa’s large-scale active, energy-channelling paintings, whose images transcend both the flat surface of the painting and the space of the exhibition hall – the culmination of these qualities is reflected in *The Head of the Holy Virgin* (1996), which depicts a tractor-ploughed line in a meadow. Let us also note Sandra Krastiņa’s little wallpaper roll man, who travels from painting to painting, every now and then stopping in some yard and on a gallery wall. (By the way, the patriotic January 1991 barricade murals of Zaķusala could perhaps be classified as another, earlier example of painted characters wandering off beyond the boundaries of a painting.<sup>9</sup>)

9. The spontaneous reaction of artists A. Breže, O. Pētersons, A. Zariņa et al. to the troubling political situation during the Barricades’ period.

ārpus gleznas nenoliedzami ir Briņķpedvāles staļļa drupās Barbaras Gailēs<sup>10</sup> SMMC-Rīga izstādē „Geo – Ģeo” īstenotais un arī godalgotais darbs „Veiksmes ģeometrija... un pēkšņi iestājas nakts” (1996), kurā „māksliniecei izdevies apdzīvot un ar savu enerģiju piepildīt vienu no Briņķpedvāles muižas pussagruvušajām ēkām. Koši sarkani telpu ģeometriski precizējoši laukumi uz ēkas sienām un kvadrātveida melnā bedre telpas vidū pārlicināši

organizē telpu, radot neizprotamu emocionālu spriegumu ienācējam. Sajūtu trauklās svārstības, pakļautas ģeometriskai trajektorijai, veido emocionālas sinusoidas, atgādinot, ka veiksmē var būt tik īslaicīga.”<sup>11</sup>

Savukārt racionālākais, dinamiskākais, vērienīgākais glezniecības ietilpības pārbaudījums meklējams Jāņa Mitrēvica radoši eksperimentālajā darbībā. Visspilgtāk to laikam paudusi izstādē „Jānis Mitrēvics izstāda Vilhelmu Purvīti...’ Ivars Runkovskis” (1994). Valsts Mākslas muzeja Baltajā zālē abi autori līdzās Purvīša

10. Tolaik – B. Muižnieces. Viņas māku ar krāsu apgūt telpu varēja novērtēt arī agrāk – istabā /gleznā „Es mīlu tevi, gaiss” (1993) no mākslas vēstures jau izzudušajā Georga Šenberga galerijā „M&M”; kā arī izstādē „Absolūti sarkans” galerijā „M6” (1995). 1994. gadā izstādes „Valsts” ietvaros māksliniece ar akvareli, tad laku lazēja grāmatu lapas Latvijas bibliotēkās.

11. Krese S. Ģeometriskās spēles – spēles ar ģeometriju // Literatūra. Mākla. Mēs, 6.06.–13.06.1996.



Sandra Krastiņa. Mākslas dienas Berga bazārā. 1999.  
Sandra Krastiņa. Art Days at Bergs Bazaar. 1999.



Barbara Muižniece (Gaile). *Veiksmes ģeometrija. Un pēkšņi iestājas nakts*. Izstāde Geo – Ģeo. 1996.  
Barbara Muižniece (Gaile). *Geometry of Success. Night Fell Suddenly*. Exhibition Geo – Ģeo. 1996.

Artistically, however, the best example of painting outside of a work of art, a trend that was widely practiced in the mid 90s, is Barbara Gaile’s *Geometry of Success... Night Fell Suddenly* (1996) at the Briņķpedvāle ruins, a work that was created at the SCCA 4th annual exhibition *Geo – Ģeo* and also won its prize.<sup>10</sup> In it, “...the artist manages to inhabit and fill with her energy one of the dilapidated buildings of Briņķpedvāle Manor. Bright red expanses that geometrically outline the space on the walls of the building and a square black hole in

the ground in the centre of the room convincingly organise the space, provoking inexplicable emotional tension upon entering the building. The fragile fluctuations of feelings, subjected to a geometrical trajectory, create emotional sine waves, a reminder of how short a run of luck may be.”<sup>11</sup>

The most rational, dynamic and grand exploration of the capaciousness of painting is, in turn, to be found in the creative experimentation of Jānis Mitrēvics. The most vivid manifestation of this was perhaps the exhibition *Jānis Mitrēvics Exhibits Vilhelms Purvītis...’ Ivars Runkovskis* (1994). In the White Hall of the State Museum of Art both artists presented

10. Then – Barbara Muižniece; her ability of using colour to master a space was also evident some time before – in the room/painting *I Love You, Air* (1993) at Georgs Šenbergs’ M&M art gallery, which has already disappeared from the history of art, as well as at the exhibition *Absolutely Red* at M6 art gallery (1995). For the 1994 exhibition *State* the artist glazed pages from books at different Latvian libraries, using first water-colours, then varnish.

11. Solvita Krese, “Ģeometriskās spēles – spēles ar ģeometriju”. *Literatūra. Mākla. Mēs*, 06. 06.–13. 06. 1996.

gleznu oriģināliem demonstrēja savas vīzijas par to materialitāti – muzeja grīda tika nobērtā ar graudu kaudzēm, sienas noklātas ar jauniem bērziņiem, lina audeklu, aitādām un govšādām. „Purvītis savu gleznu vielā atbilstoši savam laikam domā un jūt to pašu un ar tiem pašiem materiāliem, ko Mitrēvics, norādot – lūk, tā izskatās muzejā iebērtu graudu „ainava” vai – lūk, te ir gruntēts audekls kā glezna,” izstādes anotācijā klāsta Ivars Runkovskis. Ne mazāk provokatīvi šķiet koka rāmji īstām dabas ainavām plenērā „Firkspedvāles sarunas '94” vai digitālas sižetiskas manipulācijas ar ainavām ciklā „Jaunā realitāte” (1998). „Gandrīz visi Jāņa Mitrēvica mākslas

projekti uztverami kā konsekvents sarunas mēģinājums ar mākslas skatītāju, kura pieredzes un mākslas uztveres zonai ir visai strikti novilkta robeža, māksliniekam ietiepīgi aicinot pārskatīt šo robežu pašsaprotamības pamatotību un demonstrējot, ka mākslas teritorija faktiski ir neierobežota.”<sup>12</sup>

Šī atraktīvā vai intuitīvā glezniecības iespēju robežu paplašināšana, pilnīgi iespējams, bija vienīgais ceļš, kā esošajā situācijā nodrošināt harmonisku nākotnē vērstas laikmetīgās glezniecības eksistenci.

12. Astahovska I. Mākslinieks, kas spēlējas // Jānis Mitrēvics. Katalogs. Dd laboratory, Rīgas mākslas telpa, 2007, 54. lpp.



Jāņa Mitrēvica personālizstāde 'Jānis Mitrēvics izstāda Vilhelmu Purvīti...' Ivars Runkovskis Valsts Mākslas muzeja Baltajā zālē. 1994.  
Jānis Mitrēvics solo exhibition 'Jānis Mitrēvics Exhibits Vilhelms Purvītis...' Ivars Runkovskis in the White Hall of the State Museum of Art. 1994.

their vision of the corporeity of Purvītis' works next to his original paintings – mounds of grain were scattered around the museum floor, the walls were covered in young birch trees, linen, sheepskins and cowhide. "In the substance of his paintings Purvītis, in a manner appropriate to his era, thinks and feels the same things and through the same materials as Mitrēvics, pointing out – look, that's what a grain 'landscape' looks like laid out in a museum, or – look, here's a primed canvas that looks like a painting," Ivars Runkovskis explains in his annotation to the exhibition. No less provocative are the wooden frames for real, natural landscapes at the *Firkspedvāle Conversations '94* open-air workshop, or the digital storyline manipulations of landscapes of the *The New Reality* (1998) cycle. "Almost all of Jānis Mitrēvics' art projects are consistent

attempts at holding a conversation with an art spectator whose zone of experience and art perception is rather strictly limited; the artist is stubbornly calling for a review of the validity of the self-evidence of these boundaries, and showcases the effective limitlessness of the territory of art."<sup>12</sup>

It is quite possible that this captivating or intuitive expansion of the boundaries of pictorial potentialities was the only way to ensure the harmonious existence of future-orientated contemporary painting in the existing situation.

12. Ieva Astahovska, "Mākslinieks, kas spēlējas". In: *Jānis Mitrēvics* (Catalogue) Dd laboratory, Riga Art Space, 2007, p. 54.



## Glezniecība mediju zvaigznājā

Kopš deviņdesmitajiem gadiem latviešu glezniecības raksturu būtiski iespaido attiecības ar citiem līdzās pastāvošiem mākslas veidiem, Latvijas sabiedrība pamazām aprod ar Rietumos jau piecdesmitajos gados pieredzēto fokusa nobīdi no mākslas vizuāli un jutekliski tveramajām īpašībām uz lomu pasaules sociālo institūciju norisēs, kā arī mākslas ietiekšanos līdz tam par neadekvātu uzskatītajā zinātnes un tehnikas laukā. Vienlaicīgā un straujā Rietumu mākslas virzienu izplatība to secīgas maiņas vietā un aizrautīgā, nekritiskā netradicionālo mediju apguve ir ieviesusi korekcijas glezniecības kā tradicionāla divdimensiju mākslas veida uztverē, iekļaujot to sacensībā par skatītāja uzmanību. Skaidri apzinoties, ka glezniecībā pārmaiņas ir aplēptākas un notiek lēnāk, „...pašreiz mākslā varbūt bieži nevar atrast adekvātas formas, kas izpaustos glezniecībā”<sup>13</sup>

Pārliecinošu mediju konkurences vēstures versiju izklāsta mākslas zinātnieks Andris Teikmanis: „Mediju konkurence aizsākās 80. gadu vidū, kad Latvijas mākslas telpā kā daudz agresīvāki un konkurētspējīgāki parādās mediji, kas vēlāk saukti par instalācijām un objektu mākslu. Izstāde „Daba. Vide. Cilvēks” Pēterbazznīcā iezīmē glezniecības

13. Pētersons O. Intervija rubrikā „Turpinām diskusiju. Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?” // *Literatūra. Māksla. Mēs*, 1996, 6.-13.jūn.

## Painting in the Constellation of Media

Since the 1990s the character of Latvian painting has been significantly influenced by its relationship with other coexisting art forms; Latvian society is slowly getting used to the shift of focus from the visually and sensually perceptible qualities of art to its role in the processes of the social institutions of the world – a change that the West saw back in the 1950s – as well as the process of art reaching into the sphere of science and technology, formerly not considered appropriate. The simultaneous and rapid expansion of Western art movements instead of their sequential exchange, and the enthusiastic, uncritical adoption of untraditional media have introduced some changes in the perception of painting as a traditional two-dimensional form of art, drawing it into the tussle for audience attention. In clear awareness of the fact that in painting, changes are less discernible and happen at a slower pace, and “...right now in art it is perhaps often difficult to find appropriate forms which could manifest in painting.”<sup>13</sup>

A convincing version of the history of media competition is offered by art historian Andris Teikmanis: “The media first started competing with each other in the mid 80s, when much more aggressive and competitive media, later known as installation art or object art, arrived in the Latvian art space. The *Nature. Environment. Man* exhibition at St Peter’s

13. Ojārs Pētersons, interview for newspaper column “Turpinām diskusiju. Kas tas ir – modernā māksla Latvijā?” // *Literatūra. Māksla. Mēs*, 06.–13. 06. 1996.

krīzi, kas līdz tam ilgu gadu desmitus bija sinonīms vārdam „māksla” un atskaites punkts citām mākslām. 80. gadu otrajā pusē ir interesanti vērot, kā arī gleznotāji mēģina sevi pieteikt trīsdimensionālo mākslu medijos, sakausēt div- un trīsdimensiju mākslu, kur vērojamas daudzas neveiklības, diletantisks piegājiens. Sava veida kvintesence mēģināt aktualizēt glezniecību ir izstāde „Maigās svārstības”, kas patiesībā nav nekāda veiksmē. Katram mākslas veidam ir sava loģika, un glezniecība ir divdimensionāla, neko ar to nevar izdarīt, var tikai aktualizēt, pacelt garu. Ja salīdzina divas 1990. gada izstādes, kas abas bija pietiekami lielas, zināmas un notika vienā telpā – izstāžu zālē „Latvija”, proti, „Kūlenis” un „Maigās svārstības”, tad kura no tām bija koncentrētāka mākslinieciskās izteiksmes ziņā? Manuprāt, „Kūlenis” kā augstākais lidojums objektu mākslas vidē. „Maigās svārstības” drīzāk bija visdekadentiskākais fināls astoņdesmito gadu glezniecībai. 90. gados mediju konkurence iegūst institucionālus apmērus, Latvijā parādotes SMMC-Rīga. Uz tradicionālo mediju fona izvirzās laikmetīgā māksla – novatoriska, neparasta, pārsteidzoša, bet Latvijas kontekstā – absolūti nesagatavotajam Latvijas skatītājam. Arī tradicionālo mediju pārstāvji mēģina apvienoties, iegūt finansējumu. 90. gadu sākumā bieži parādās mēģinājumi aktualizēt gleznieciskos aspektus, tomēr var apgalvot, ka glezniecība pamazām pāriet privātajā telpā. 2. Vispārējā latviešu mākslas izstādē 1998. gadā notiek viens no pēdējiem

Church outlines a crisis in painting, which for long decades had been synonymous with ‘art’ and served as a point of reference for other art forms. It is interesting to observe how, in the latter half of the 1980s, painters attempted to make their mark using the media of the three-dimensional arts and fusing two- and three-dimensional art – a process riddled with much ineptitude and amateurishness. A quintessential attempt at bringing painting up to date was the exhibition *Gentle Fluctuations*, which in truth was not really a success. Each form of art has its logic, and painting is two-dimensional, there is nothing anyone can do about it – one may only update or fill it with new inspiration. If we compare the two exhibitions of 1990, both sufficiently sizeable and well-publicised, and both at the same location of Latvija exhibition hall – namely, *Somersault* and *Gentle Fluctuations* –, which of them was more intense in its artistic expression? In my opinion, it was *Somersault*, the highest-soaring achievement in the field of object art. *Gentle Fluctuations* was more of a highly decadent finale to the painting of the 1980s. In the 1990s media competition reached institutional scale as the Soros Foundation arrived in Latvia. Against the background of traditional media, contemporary art started coming to the fore – innovative, unusual, surprising, but in the context of Latvia – for a totally unprepared Latvian spectator. Representatives of the traditional media also attempted to unite and attract funding. In the early 1990s there were numerous attempts at bringing the pictorial aspects up to date; however, painting slowly made its transition to private space. One of the last serious media collisions took place at the 2nd World-wide Latvian

asākajiem mediju sadures punktiem – Miķelis Fišers izliek darbu, divgalvaino suņa izbāzeni no Medicīnas vēstures muzeja, kas faktiski norāda uz tradicionālās glezniecības nekrotisko raksturu. Tiek pasludināta sava laika glezniecības nāve – tā it kā ir sevi izsmēlusi, nespēj būt adekvāts laikmeta komentārs.

Tas, kas izglābj moderno mākslu no bedres, kur tā atrodas, ir jauno, digitālo mediju parādīšanās, jo beidzot parādās kaut kas tiešām novatorisks – jauni mediji, jauna filozofija, jauna loģika. Beidzot māksliniekam ir atkal jāklūst par



Miķelis Fišers. Bez nosaukuma (*God Is / Dogs Cannot Read*). 1995.  
Miķelis Fišers. Untitled (*God Is / Dogs Cannot Read*). 1995.

Contemporary Art Exhibition in 1998, when Miķelis Fišers exhibited a work featuring a stuffed two-headed dog from the collection of the Museum of the History of Medicine – in effect pointing out the necrotic nature of traditional painting. It was an announcement of the death of the painting of this era: it had seemingly exhausted its limits and was unable to serve as an adequate commentary of its time.

What saved modern art from the ditch into which it had slipped was the arrival of the new, digital media; at last there was something truly innovative – new media, new philosophy, new logic. Finally the artist had to once more become an engineer, a scientist, the way it had been in the Renaissance; he/she had to focus on something more than

inženieri, zinātnieku, līdzīgi kā tas bija renesanses laikā, jākoncentrējas uz kaut ko vairāk nekā tikai savu subjektīvo emociju paušanu. Svarīgi, ka jaunie mediji nekādā ziņā nav naidīgi tradicionālajiem, jo pēc būtības, kā uzskata jauno mediju arheologs Ļevs Manovičs, viss, ko apgūst jaunie mediji, ir apgūts klasiskajā avangarda mākslā. Glezniecība nonāk jaunā stabilitātes pakāpē.<sup>14</sup>

Arī mākslas zinātniece Anita Vanaga, raksturojot 90. gadu beigu posmu Latvijas mākslas dzīvē, piezīmē: „Mākslai sākas pārdomu un rekolekciju laiks. Virtuālās realitātes nostiprināšanās liek skaidrāk apzināties glezniecības spēka laukus, iekšējās rezerves un mākslinieka individualitātes vērtību.”<sup>15</sup>

Tuvojoties gadsimtu mijai, arvien biežāk parādās arī teorētiski mēģinājumi saskatīt modernās mākslas, arī glezniecības, un zinātnes tuvību. Iepriekš vērojamo skepsi attiecībā uz t. s. augsto mākslu un digitālo tehnoloģiju sasaisti nomaina ieinteresēts abu pušu interesentu sinhroni komentēts vērojums, kā jaunie un tradicionālie mediji cits citu ietekmē un kā tie veicina cits cita specifiskās loģikas jeb valodas izpratni. Tas iegūst šarmu kontekstā: datorsistēmas mainās tik ātri, ka daudz kas aiziet zudumā, lai gan ir tikai pāris gadus vecs, savukārt glezniecība vērpj savu stāstu gadu simtiem.

14. Saruna ar A. Teikmani 2007. gada 20. martā. Ieraksts autores arhīvā.

15. Vanaga A. Latvijas glezniecība. Kronētā ikona. 100. Nacionālais apgāds, 2005, 12. lpp.

simply conveying his/her subjective emotions. Notably, the new media were in no way hostile to the traditional ones – because in effect, says new media archaeologist Lev Manovich, everything that is mastered by the new media has already been mastered in classical Avant-Garde art. Painting reaches a new degree of stability.<sup>14</sup>

Art historian Anita Vanaga describes the conclusion of the 1990s in Latvian artistic life, and likewise remarks, “Art is embarking on an era of reflection and recollections. The strengthening of virtual reality brings a clearer awareness of the force fields of painting, its inner reserves and the value of an artist’s individuality.”<sup>15</sup>

With the approaching turn of the millennium there were increasingly more theoretical attempts at finding a kinship between contemporary art, including painting, and science. The former sceptical attitude towards involving digital technologies in the so-called high arts was replaced by observation, accompanied by a simultaneous commentary on both sides; it explored the influences the new and traditional media exerted on each other and the ways they encouraged an understanding of each other’s specific logic or language. The charm of this lies in the context: computer systems replace each other so quickly that a lot of things, although just a couple of years old, are lost in the process, while painting spins out the yarns of its story over hundreds of years.

14. Conversation with A. Teikmanis (20/03/2007), recording from the author’s archives

15. Anita Vanaga, *Latvijas glezniecība. Kronētā ikona*. 100. Rīga: Nacionālais apgāds, 2005, p. 12.

## Spēles ar jēgu pret spēlēm ar formu

Paaudze, kas gleznotāju pulkam pievienojās deviņdesmito gadu sākumā, jutās brīva no mākslinieka misijas pienākumiem, atvērta spēlēm ar tiklab formāliem, kā saturiskiem mākslas valodas elementiem. Tādēļ par problēmu ātri vien izvērsās izstādēs uzsvērti dominējošā dekoratīvitate, kuras pašsaprotamā klātbūtne gandrīz ikvienā divdimensionālā mākslas darbā raisa pretenzijas, ja ir kļuvusi pašmērķīga un kolektīva jeb masveidīga. Visbīstamākā zona latviešu glezniecības dekoratīvajām tendencēm izrādījās abstrakcionisms, kura būtība tika populistiski atzīta par nacionalitātei neatbilstošu (latviešu vecākās un vidējās paaudzes mākslinieku izteikumos), savukārt viņu abstrahēšanas vēlmei visbiežāk ir bijis eksperimentāls raksturs, un pat neapšaubāmi abstrakti gleznojumi nezaudē saikni ar tēlainību un figurālismu.

Tā saucamā abstrakcionisma viļņa laikā jauno gleznotāju darbos redzamās formāli estētiskās kvalitātes visai bieži liek apšaubīt, ka konkrētās gleznas autoru interesējis kas cits, ne tikai vieglas, atraktīvas spēles ar krāsu laukumiem, līnijām un noskaņām. Minēto tendenci paskaidro apstākļi, ka Latvijā 90. gadu sākumā formējās jauni sabiedrības slāņi un radās pieprasījums pēc mākslas, kas papildina biroju un banku interjerus. Tā kā bezpriekšmetiskā glezniecība nepretenciozi pieņem

gandrīz jebkuras sociālās vides diktētos nosacījumus, ir viegli transformējama no skatītāja pozīcijas, un mākslinieks tajā var gan atklāties, gan paslēpties, nav brīnums, ka jaunie gleznotāji tālāka mākslas un sociālajā eklektiskajā situācijā pieņēma šādu attieksmi kā sev visatbilstošāko un ar dažādiem panākumiem turpina to attīstīt joprojām.

Protams, ne tikai abstraktas kompozīcijas pārvēršas dekoratīvos elementos. Tikpat viegli un nemanāmi tas notiek ar realitāti tēlaini interpretējošiem darbiem, kas beigās tiek atzīti par saloniskiem. „Viņi spēlējās ar materiāliem, spēlējās ar formu, viņiem tas patīk, bet viņi īsti nesaprot – kāpēc... Man ir sajūta, ka viņi nogurst un vienlaikus ļoti grib patikt... Skaistu līniju un krāsu laukumu kopojums... Viņu darbi apliecina to, kā viņi jūtas. Varbūt visvieglākajā veidā. Es ticu, ka tā viņi arī jūtas,”<sup>16</sup> par jauno glezniecību samiernieciski reflektē Ivars Runkovskis.

Noliedzot tikko ilustrēto attieksmi, ap 1994. gadu uz Latvijas mākslas skatuves parādījās t. s. *message-art* – izteikti transcendentālas tēlainības glezniecība, kuras galvenās tēmas bija saistītas ar ufoloģiju, apokalipsi, libido vai citiem vārdiem – „mūsu gadsimta populārākajiem priekšstatiem par bailēm un baudu” (Kaspars Vanags par Miķeli Fišeru).<sup>17</sup>

16. Runkovskis I. Diskusija „Abstrakcionisms latviešu mākslā” // *Studija*. 1999, Nr. 6., 60. lpp.

17. Vanags K. M. Fišers antropological art as “killing-time” // *Catalogue: Horizon line*. Szczecin, 1995, p. 30–37.

## Playing With Meaning Versus Playing With Form

The generation which joined the ranks of painters in the early 90s was in general free from feeling the weight of duty of an artist's mission, and was open to playing with both formal and contentual elements of the art language. Therefore, decorativity, which emphatically dominated in exhibitions, soon became a problem, its self-evident presence in almost any two-dimensional work of art provoking an adverse reaction any time it became an end in itself, collective or present en masse. The greatest danger zone for the decorative tendencies in Latvian painting turned out to be abstractionism, whose concept was populistically pronounced incompatible with the nationality (in statements of Latvian artists of the older and intermediate generation); in turn, their efforts at abstraction have most often been of an experimental nature, and even unequivocally abstract paintings do not lose their connection with imagery and figurativeness.

The formally aesthetic qualities of the young painters from the era of the so-called abstractionist wave quite often may seem to imply that the creator of the painting has had little interest in anything but light, engaging play with colour expanses, lines and moods. This trend is perhaps explained by the fact that new social strata were taking shape in Latvia in the early 1990s, and there was a new demand for art which could adorn office and bank interiors. Non-figurative painting

unassumingly accepts the conditions imposed by almost any kind of social environment; it easily transforms to suit the spectator's point of view, and the artist can both hide and reveal him/herself in it – therefore, it is no surprise that in the eclectic art and social circumstances the young painters adopted this attitude as one that suited them best, and are still continuing to develop it with varying success. Of course, it is not just abstract compositions that turn into decorative elements – picturesque interpretations of reality submit to this just as easily and imperceptibly, and are pronounced “salonlike” as a result. “They play with materials, they play with form, they like it, but they do not exactly know why... I have a feeling they grow tired but still have a great desire to be liked... A collection of beautiful lines and colours... Their works are a testimony of how they feel. Perhaps in the slightest of ways. I believe that truly is what they are feeling,” – such are Ivars Runkovskis' conciliatory reflections on new painting.<sup>16</sup>

In contradiction to the attitude described above, around 1994 a new addition in the shape of the so-called *message-art* arrived on the Latvian art scene: painting of distinctly transcendental imagery, featuring subjects pertaining to ufology, the Apocalypse, libido, or, in other words, “this century's most popular notions of fear and pleasure” (Kaspars Vanags on Miķelis Fišers).<sup>17</sup>

16. Ivars Runkovskis, Discussion “Abstrakcionisms latviešu mākslā”, *Studija*, no. 6, 1999, p. 60.

17. Kaspars Vanags, “Fišers antropological art as “killing-time””: In: *Horizon Line* (Catalogue), Szczecin 1995, p. 30–37.

„Message-art” priekšmetiskais jeb medijskais veidols, tāpat kā estētika, šķiet neattīstīts, neizstrādāts.<sup>18</sup> Aplūkojot primitīvus zīmējumus, lasot jokainus tekstus, mēs visai suģestējošā veidā, jautrības pavadīti, nonākam pie „lielajiem jautājumiem,”<sup>19</sup> skaidro Inga Šteimane. „Glezniecības te ir tieši tik daudz, lai varētu ieraudzīt to, kas attēlots... Pirmoreiz skatot darbu „Armagedons” (1997), šis divreiz piecmetrīgā audekla plaknes stāsts šķiet kaut kas līdzīgs biroju stilā atjaunotai pastarās tiesas ainai... Pakļauts detalizētai un rūpīgai apskatei, darbs koncentrētā veidā atklāj Fišera mākslas stratēģiju: radīt struktūru, kas

18. Šteimane I. Jānis Viņķelis. Neputns, 2003, 18. lpp.

19. Turpat, 41. lpp.



Jānis Viņķelis. Svētki ziemā. No cikla *Spāņu strēlnieki*. 1990.

Jānis Viņķelis. Festive in Winter. From series *Spanish Archers*. 1990.

“Just like its aesthetics, the figurative or media model of *message-art* seems undeveloped, unfinished.”<sup>18</sup> By looking at primitive drawings, reading amusing texts, we, in a rather suggestive manner and accompanied by mirth, arrive at the ‘larger issues,’<sup>19</sup> explains Inga Šteimane. “There is just enough painting here to be able to tell what is depicted... At a first look, *Armageddon* (1997), the flat surface story of this two-by-five canvas seems to resemble something like an office-style Judgement day scene... After detailed and careful perusal, the work presents a concentrated insight into Fišers’ art strategy: to create a structure that carries a message. Fišers says it has to be a form which would preclude the work from ‘being lumped into the category of formal works of art’...”<sup>20</sup>

18. Inga Šteimane, *Jānis Viņķelis*. Rīga: Neputns (2003), p. 18.

19. *Ibid.*, p. 41.

20. Inga Šteimane, “Dažreiz viņu saprot jeb Miķeļa Fišera *message-art*”. *Studija*, no. 6, 1999, p. 28.

atnes vēsti. Noteikti tai jābūt tādai formai, lai darbs „netiktu ieskaitīts formālu darbu kategorijā”, saka Fišers.<sup>20</sup>

Visai savdabīgas apskatāmajā laikposmā veidojās glezniecības un scenogrāfijas attiecības. Glezniecību būtiski ietekmēja tai pievērsušies scenogrāfi Jānis Viņķelis, Gints Gabrāns<sup>21</sup>, Vilnis Vējš, Anna Heinrihsone un citi, savukārt scenogrāfiju – diplomēti gleznotāji, piemēram, Ieva Jurjāne, kas skatuvī ļauj uztvert kā gleznu, bet glezniecībā mēģina pretoties laikam, izaicinot komplicētu, darbietilpīgu procesu, strādājot vismaz pusgadu žūstošajā enkaustikas tehnikā.

P. S. Ja šis raksts sauktos, piemēram, „Tradīcijas mainīgums” vai tamlīdzīgi, tajā noteikti vairāk pievērstos lielisko – arī 90. gadu – gleznotāju Ģirta Muižnieka, Iltneru un Zariņu dzimtu, Aijas Zariņas, Barbaras Gailēs, Frančeskas Kirkes, Daces Lielās, Līgas Purmales, Māras Vaičunas, Normunda Brasliņa, Ilzes Avotiņas, Alekseja Naumova, Helēnas un Ivara Heinrihsonu, Jura Jurjāna, Rituma Ivanova, Ivara Poikāna, Laimas Bikšes, Tatjanas Krivenkovas un citu darbības izpētei. Tomēr būtiskāk šķita konkrētēt Latvijas glezniecības evolūcijas pavērsienu (sava laika gaismā – krīžu) cēloņus, kas lielā mērā identificējami ar mūsdienu glezniecības spēcīgākajiem aizmetņiem.

20. Šteimane I. Dažreiz viņu saprot jeb Miķeļa Fišera *message-art* // *Studija*. 1999, Nr. 6., 28. lpp.

21. G. Gabrāna pirmajā personālizstādē „MG6” 1994. gadā galerijā „M6” varēja aplūkot piecas lielizmēra gleznas, kuras I. Šteimane, reflektējot tālaika glezniecības situāciju, nosauca par „postgleznieciskām abstrakcijām”.

The relationship of painting and scenic design at this time was evolving along a rather singular route. Painting was significantly influenced by the attentions of stage designers Jānis Viņķelis, Gints Gabrāns<sup>21</sup>, Vilnis Vējš, Anna Heinrihsone and others, while stage design benefited from the influence of professional painters like Ieva Jurjāne, whose designs allow the stage to be perceived as a painting, and whose painting attempts to fight the passage of time via the challenge of a complicated, labour-intensive process, using the encaustic technique, which takes at least half a year to dry.

P.S. Had this article been entitled “The Mutability of Tradition”, for example, or something along those lines, it would certainly have examined the creative activities of some other wonderful painters of the 1990-ies, artists like Ģirts Muižnieks, the Iltners and Zariņš dynasties, Aija Zariņa, Barbara Gaile, Frančeska Kirke, Dace Lielā, Līga Purmale, Māra Vaičuna, Normunds Brasliņš, Ilze Avotiņa, Aleksejs Naumovs, Helēna Heinrihsone and Ivars Heinrihsons, Juris Jurjāns, Ritums Ivanovs, Ivars Poikāns, Laima Bikše, Tatjana Krivenkova and others. However, it seemed essential to pinpoint the causes of those turning points (crises, in the light of their time) in the evolution process of Latvian painting which, to a great extent, can be identified as the strongest primordia of painting today.

21. At his first solo exhibition, *MG6*, at the M6 art gallery in 1994, Gints Gabrāns presented five large-scale paintings, which Inga Šteimane, reflecting the situation in painting at the time, called “post-painterly abstractions”.