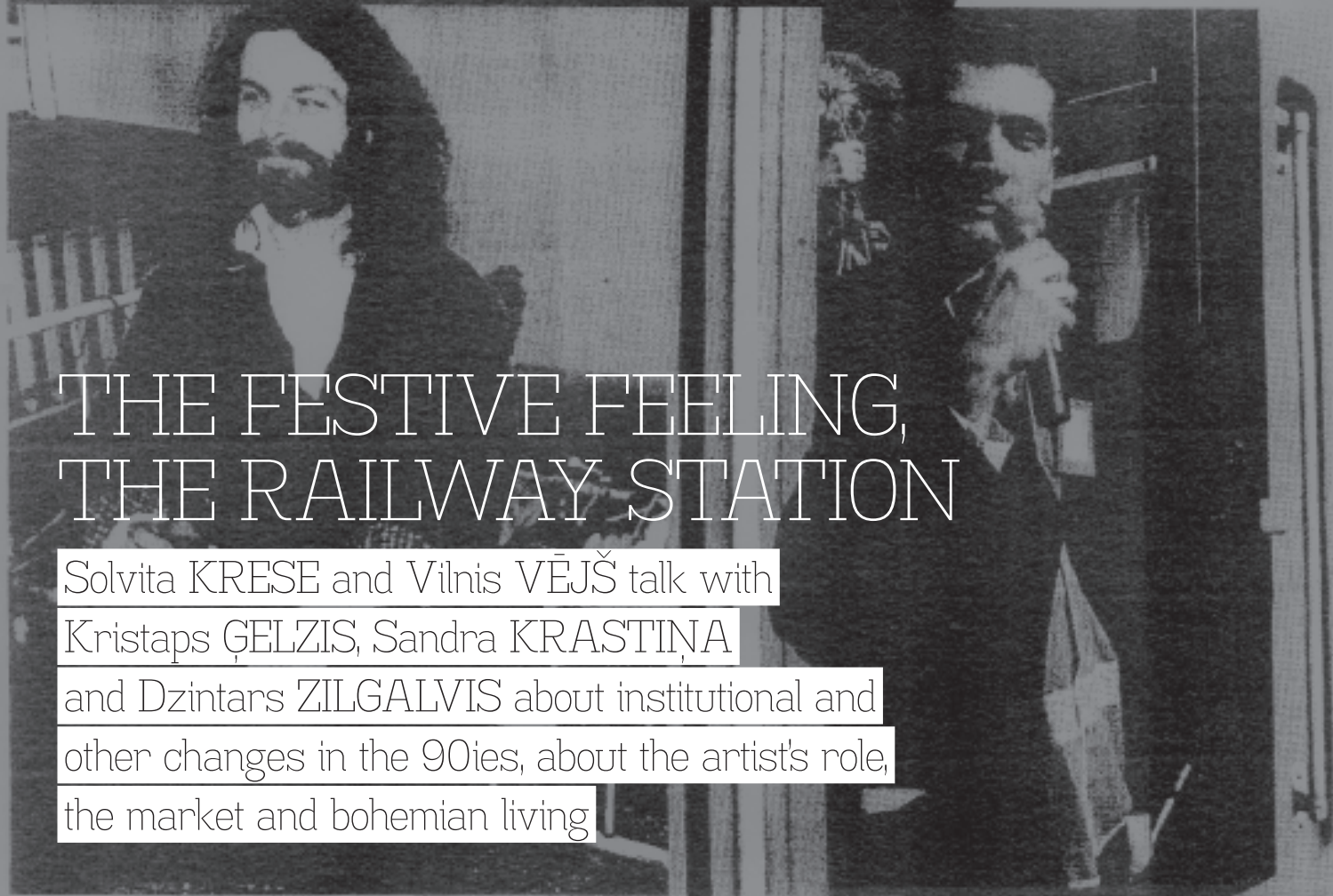


# SVĒTKU SAJŪTA, DZELZCEĻA STACIJA

Par institucionālajām un citām  
pārmaiņām, mākslinieka lomu, tirgu  
un bohēmu deviņdesmitajos gados  
ar māksliniekiem Kristapu ĢELZI,  
Sandru KRASTIŅU, Dzintaru ZILGALVI  
sarunājas Solvita KRESE  
un Vilnis VĒJŠ

# THE FESTIVE FEELING, THE RAILWAY STATION

Solvita KRESE and Vilnis VĒJŠ talk with  
Kristaps ĢELZIS, Sandra KRASTIŅA  
and Dzintars ZILGALVIS about institutional and  
other changes in the 90ies, about the artist's role,  
the market and bohemian living



Laika mitologizēšana ir riskanta nodarbe, tomēr vēsturi raksta arī stāsti par neformāliem notikumiem, kas piešķir noteiktajam periodam savu kolorītu. No stāstiem par deviņdesmitajiem daudzi ir par bohēmu, kas gan raksturo mākslu visos laikos, tomēr šai desmitgadē tai ir savas vietas un kodī: kafejnīca „M6”, šahs, zolīte, uzdzīve, ārzemju izstāžu braucienu piedzīvojumi, arī sadzīvīskām norisēm kļūstot par mākslas dzīves sastāvdaļu. Pārejas posma nestabilā ekonomiskā un sociālā situācija, radikālās pārmaiņas, kas 90. gados ienesa korekcijas arī līdz tam ierastajā mākslinieku privilēģētajā statusā, veidoja atmosfēru, kur pāreja no „dzelzceļa stacijas” uz „svētku sajūtu” – un otrādi – varēja būt nemanāma.

Turning time into mythology is a risky pursuit, yet stories about unofficial events are also part of history as they add colour to the period described. Many of the stories about the 90ies are about bohemian life, traditionally linked with art in all ages; as everyday details become part of artistic reality, this decade has its own locations and codes: the *M6* coffee-bar, chess, the card games, carousal, adventures at overseas exhibitions. The economic and social instability of the transition period, which brought about some adjustments even in the traditionally privileged status of artists, created a context where transition from „the railway station” to „festivity” and vice versa could easily take place.

SOLVITA KRESE: - *Atskatoties uz institucionālo kontekstu, 90. gadu sākumā mainījās mākslas organizāciju stāvoklis un loma – iepriekš vadošās zaudēja ietekmi, radās jaunas. Paralēli ļoti dzīvīga bija neformālā vide.*

KRISTAPS ĢELZIS: - Deviņdesmito sākumā institucionāli darbojās vēl iepriekšējā hierarhiskā struktūra: bija Mākslinieku savienība, un izveidojās SMMC-Rīga, kas dažiem māksliniekiem kļuva svarīgāka institūcija, jo organizēja gan lielās izstādes, gan viņu profesionālo darbību.

Mākslinieku savienība izcēla gleznotājus. Tomēr tur visi stājās – nemaz tik viegli tur iestāties nevarēja! –, jo tās bija administratīvas priekšrocības. Ja bija Mākslinieku savienības biedrs, diplomu nekur nevajadzēja rādīt vai, piemēram, varēja tikt pie darbnīcas. Tas bija ļoti svarīgi, jo daudzi dzīvoja kopā ar vecākiem, radiem, dzīvokļi nebija lieli, bet mākslinieka darbnīcā varēja gandrīz mitināties.

Zināma hierarhija vai robežas starp māksliniekiem bija. Tādas frāzes kā „Tā taču nav māksla!” pastāv vienmēr. Bet 90. gados notika izmaiņas. Pirms tam nebija instalāciju mākslinieku – visiem bija cits diploms, kura dēļ viņus sauca par māksliniekiem.

Bija divi viļņi: *perestroika*, kur apritē bija jaunie, nesen akadēmiju beigušie mākslinieki, un neatkarības vilnis, kur jau bija interešu specializācija. Valstisko pozīciju vairāk pārstāvēja glezniecība, un bija arī laikmetīgā māksla.

SOLVITA KRESE: - *Looking back at the institutional context: in the early 90ies the institutional framework of art and its role was changing – the old establishments lost their leading role and new structures were created. In parallel there was a vital informal art life.*

KRISTAPS ĢELZIS: - In the early 90ies the previous institutional hierarchy was still in place: there was the Artists' Union; while the Soros Contemporary Art Centre-Riga (SCCA-Riga) was also established and became a more important institution for some artists, because it organised both big exhibitions and artists' work.

The Artists' Union focused on painters. But everyone tried to become a member of the Union – it was not so easy to do so! It had its administrative advantages. If you were member of the Artists' Union, you did not have to present your diploma anywhere and you could get a studio. That was quite crucial, since many lived with their parents or relatives; apartments were cramped, but in a studio there was space enough even for living.

There also was a certain hierarchy or boundaries between artists. Exclamations like „This is no art!” were quite common. But in the 90ies things changed. There had been no installation artists before – everyone who did installations had a diploma in some other branch of arts.

We can speak of two waves: *perestroika*, when the young artists who had recently graduated the Academy were popular, and the next wave that came with independence where there

s. K.: - *To tikai vēl nesauca par laikmetīgo, bet par mūsdienu mākslu – kā Sorosa Mūsdienu mākslas centrs. Šie viļņi bija saistīti arī ar mākslas politiku?*

SANDRA KRASTIŅA: - Viss jau notika soli pa solim. Brīvības elpa, radās galerijas „Kolonna”, „Jāņa sēta”, „Daugava”, Rīgas galerija, sākumā arī ar utopiskiem projektiem. Pie mums tajā laikā nāca puiši, kas rīkoja pirmās mākslas izsoles, un piedāvājās būt mūsu grupas menedžeri, kas darbotos tā, ka viņi organizē izstādes, un visi darbi iet tikai caur viņiem. Tagad tā ir normāla galerijas politika, bet toreiz likās – mēs taču esam brīvi putni! Nevienam nebija pieredzes galeriju sistēmā, ne māksliniekiem, ne arī kādai galerijai.

K. Ģ.: - Manā praksē deviņdesmito sākumā viss funkcionēja šādi: bija piedāvājums piedalīties izstādē, un tai gatavojās vairākus mēnešus. Piedāvājumi bija kādi četri gadā, un grafiks vairāk vai mazāk bija piepildīts. Robežas bija vaļā, kultūrtūrisms plauka, mēs braucām un rādījām mākslu. To koordinēja SMMC-Rīga. Mākslinieku savienībā teikšana bija vecākai paaudzei, un, ja viņiem lūdza rekomendēt māksliniekus izstādēm, tad viņi piedāvāja savējos, drošos. Pēdējā drošā paaudze bija Ilze Avotiņa, Līga Purmale, Miervaldis Polis, Helēna un Ivars Heinrihsoni.

Organizatoriskais faktors bieži bija pamatā kopīgai darbībai. Mākslinieku grupas principā veidojās Mākslas akadēmijā, gan kursu ietvaros, gan interešu dēļ. Bija arī ekonomiskas intereses. Piemēram, jauno grafiķu

was higher specialisation into interest groups. Painting was more representative on a national scale and there was also contemporary art.

s. K.: - *At the particular time we spoke of modern (today's) art rather than contemporary art. Were these waves related to art politics?*

SANDRA KRASTIŅA: - It all happened step-by-step. There was an air of freedom around; art galleries started opening: *Kolonna, Jāņa sēta, Daugava*, Riga Gallery – initially also with utopian projects. There were also young business people who operated the first art auctions and offered to be our group managers, they wished to be the ones who would organise the exhibitions and they wanted to tie up all of our work. Now we would see it as standard gallery politics, but back then we believed ourselves to be as free as the birds in the sky! Nobody had any experience in the gallery business – neither the artists, nor any of the galleries.

K. Ģ.: - My experience of the 90ies is as follows: we got an invitation to take part in an exhibition and then there were several months of preparation. There were about four such invitations per year; a more or less full schedule. The border was open; we went abroad and displayed our art. The co-ordinator was SCCA-Riga. The Artists' Union was controlled by the older generation; if asked to recommend an artist for an exhibition, they proposed one of their own circles, someone who was „proof”. The last „proof” generation included Ilze Avotiņa, Līga Purmale, Miervaldis Polis, Helēna and Ivars Heinrihsons.



grupa<sup>1</sup> izveidojās kā Vissavienības tautsaimniecības izstāžu iekārtotāji, kam bija kopīga darbnīca Maskavas ielā, telpas un materiāli. Viņi brauca uz Maskavu, strādāja un pelnīja naudu, un paralēli taisīja savu mākslu, lielformāta grafikas. Kad pēdējās sietspiedes uztaisīja, grupa arī beidza pastāvēt.

S. KRASIŅA: - Protams, ka daudzi apvienojās darba dēļ un arī kopā pavadīja laiku. Katrai grupai bija savi joki un izdarības, katrā lokā vai kompānijā bija savs uzvedības kodekss. Vienā bija gudras sarunas līdz rītam, citur visi mūždien metās pliki, vēl citiem bija ballītes un laivu braucieni.

VILNIS VĒJŠ: - *Vai tas savējo, savstarpējā čomiskuma faktors attiecās arī uz oficiālajām, ne tikai neformālajām attiecībām?*

1. Andris Breže, Ojārs Pētersons un Juris Putrāms. [Red.]

K. Ģ.: - Jebkuram nozīmīgam mākslas notikumam nebija problēmu dabūt atbalstu. Ja vajadzēja Mākslinieku savienības atbalstu, kaut vai birokrātisku, lai, piemēram, izstādes krava vieglāk izietu cauri robežai, to nokārtoja. Ja vajadzēja Sorosa mākslas centra atbalstu normālam projektam, to varēja dabūt. Māksliniekam kā indivīdam bija daudz lielāks spektrs rosībai, jo tolaik gandrīz viss strādāja māksliniekam. Tagad izstādes ir konkrētas institūcijas projekts, un menedžments paņem lielo tiesu. Tad provinciālisms darbojās mākslinieku labā, vairāk attīstīja. Šodien tas kavē, jo sistēma ir kļuvusi sadrumstalota un konkurējoša.

Arī savstarpējā attieksme starp kolēģiem bija citāda. Viena lieta, ka tie, kas bija taisījuši padomju mākslu, neiesaistījās sarunās ar „modernajiem” un lecās, piemēram, Stankevičs



Dzintars Zilgalvis savas personālizstādes atklāšanā galerijā Kolonna. 1992.

Dzintars Zilgalvis at the opening of his solo exhibition in the gallery Kolonna. 1992.

The organisational factor was frequently at the basis of teamwork. Artist groups mostly derived from the academy either on a course basis or because of some shared interest. Sometimes there was financial motivation to stick together. For example, the young graphic artists' group<sup>1</sup> started working together as installers of the USSR Achievements of the National Economy exhibitions; they shared a studio on Maskavas Street, also premises and materials. They travelled to Moscow, worked there, earned money and in parallel they did art which took the form of large-scale graphic works. When the last silk screenings were finished, the group fell apart.

S. KRASIŅA: - Certainly many people teamed up for the sake of work and also for having fun together. Each group practiced their own jokes and pulled their own favourite pranks; each particular

1. Andris Breže, Ojārs Pētersons and Juris Putrāms

circle or bunch of people had their own code of behaviour. Some talked incessantly into the early hours of morning, others went naked, yet others had parties and went for boat rides.

VILNIS VĒJŠ: - *Did the „buddy” factor count not only when having fun but also in official, formal matters?*

K. Ģ.: - It was no problem getting support for any art event of even some significance. If there was a need for support from the Artists' Union like administrative support to get the exhibition items through the border, the issue was settled. If there was a need for support from the Soros Arts' Centre for a good project, you could count on it. The artist as an individual had more space for action, because almost everything worked to the artist's advantage. Now exhibitions are held as projects of specific institutions, and the management gets the lion's share. Earlier, being provincial was more to the artist's advantage; it created

varēja pateikt: „Tas Putrāms ir galīgi nogājis no ceļa, bet varēja būt labs mākslinieks!” Bet tas bija samērā labvēlīgi, jo viņi saprata, ka šitie tomēr ir beiguši akadēmiju, konvenciālo apmācību izgājuši. Savējie bija savējie. Atceros, kā, piemēram, Ojārs Pētersons, Andris Breže un Juris Putrāms diskutēja, ka viņiem nekad nav bijis svarīgi kaut ko pierādīt sabiedrībai, bet atrisināt noteiktu mākslas darba problēmu. Kaut ko izmēģināt, paeksperimentēt. Deviņdesmito vidū tas mainījās. Konkurence par mazajām ārzemju spraugām sāka radīt spriedzi arī starp māksliniekiem, kas čupojās savā starpā.

**S. KRASIŅA:** - Es atceros, kā iepriekšējai gleznotāju paaudzei, kas, piemēram, strādāja Rozentālskolā, kritums bija baigs – no prestiža statusa, kad bija nauda, iepirkumi, viņi palika ar skolotāja algu. Bet ne uz projektiem, ne kūrētajām izstādēm

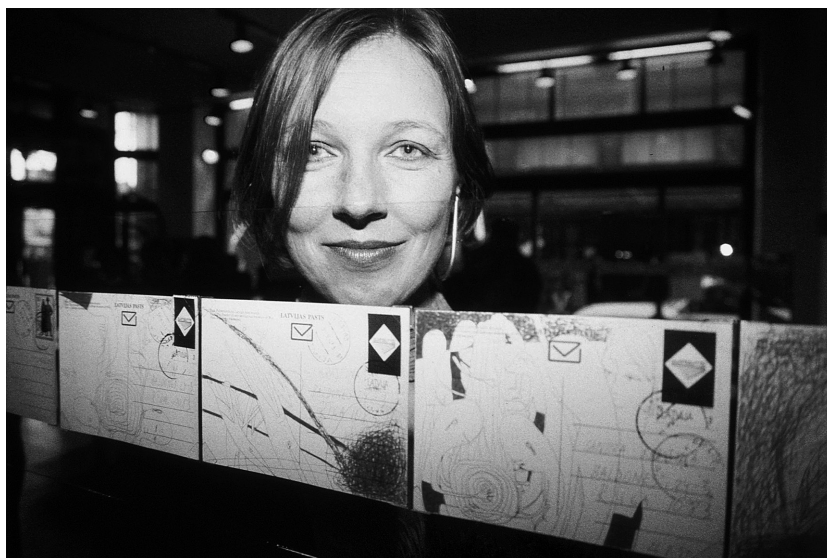
viņi nerosījās, jo negribēja, viņuprāt, pazemoties. Mums bija savādāk, mēs to uztvērām – hei, tā ir jauna iespēja!

**V. V.:** - *Pret Sorosa naudu bija diezgan liela opozīcija.*

**K. Ģ.:** - Ar Sorosa mākslas centru mainījās situācija – nevis mākslinieks uztaisīja darbu un skatījās, kas nopērk – kā tas bija iegājies, bet Soross pasūtīja uz izstādi uztaisīt laikmetīgo mākslu, tās „šausmīgās instalācijas”.

**S. KRASIŅA:** - Ar naudu tolaik bija savādāk. Kad nopirka vienu bildi, ģimene no tās naudas dzīvoja mēnešiem.

**V. V.:** - *Deviņdesmito sākumā mākslinieki bija vislabākie biznesmeņi, jo pārdeva niecīga ieguldījuma produktu par naudu, ar ko varēja dzīvot ilgi un labi.*



Sandra Krastiņa ar pašas zīmētajām pastkartēm akcijā *Kartiņas* izstādē Valsts. 1994.  
Sandra Krastiņa with the postcards she drew for the *Cards* event at the State exhibition. 1994.

more support for development. Now it is a hindrance, because the system has become fragmented and competitive.

Also, relationships among colleagues were different. Certainly, those who had been making Soviet Art did not talk much to the „Moderns” and might even pick on them. Like Stankevičs could say: „That Putrāms is completely off the track, and he might have been a good artist!” But they would say it benevolently, because they knew they were referring to the academy graduates who had had some conventional training. They saw them as their own, anyway. I remember, for example, Ojārs Pētersons, Andris Breže and Juris Putrāms arguing that they had never wanted to prove anything to the public, but rather to resolve a problem of artistic nature. To try something new, to experiment. It all changed in the mid-nineties. Competition that penetrated from abroad caused stress even among the artist’s of the same group.

**S. KRASIŅA:** - I recall that the previous generation of painters who worked, say, in the Janis Rozentals Art School were under

immense pressure – from a status of some prestige, when there was enough money and government procurement they suddenly had to make it on a teacher’s salary. But they did not join what they probably saw as the demeaning struggle for projects or the curated exhibitions. We saw it all in a different light: look, there is a new opportunity!

**V. V.:** - *There was quite some opposition against the Soros’ money.*

**K. Ģ.:** - The Soros Art Centre brought about a change; it was not the artist anymore who created something and then sold it, as before, – it was rather *Soros* who contracted contemporary art for an exhibition, the „horrid installations”.

**S. KRASIŅA:** - Money had a different value then. If you sold just one painting, the family could live on the gains for months.

**V. V.:** - *In the early nineties artists were the best business people, because they sold products of an insignificant investment value for money which went a long way.*

*Bet glezniecības konjunktūra nepārklājās ar laikmetīgās mākslas konjunktūru, kas tāpat kā tagad bija dažādas trajektorijas.*

K. Ģ.: - Glezniecībai un grafikai bija „melns tirgus”. Netradicionālajiem medijiem nebija nekāda tirgus. Piemēram, man maize ārzemju projekti – tajos varēja viegli darboties, ja pats bija aktīvs. Kad jau bija vairākas reizes būs ārzemēs, radās arī personīgie kontakti, sakari ar galerijām. Ikdienā starp izstādēm notika profesionāls darbs.

S. K.: - *Kāpēc šie sakari pārtrūka?*

K. Ģ.: - Tas ir komercijas likums – ja nepārdodas, viss pašķīst. Un ar katru gadu bija arvien grūtāk. Kad esi pusgadu strādājis mīnusos, ja ir ģimene, beigu beigās vairs nevar riskēt. To nekad nevarēja paredzēt, piemēram, pusizstādi izpirka, bet nekad jau nebija tā, ka bagāts atbrauca atpakaļ.

Atceros, 1990. gadā par personalizstādi Berlīnē saņēmu simts markas. Kaut ko no darbiem, ko galerija gatavojās pārdot, atstāju, pārējo atvedu atpakaļ. Par to, ko atstāju, var nožēlot līdz šai dienai, jo tie ir pazuduši darbi. Tā tu esi trīs mēnešus darbojies un atbrauc atpakaļ ar zaudējumiem – cik ilgi to var darīt? Vēlāk cita varianta nebija, kā iet strādāt.

S. K.: - *Tu biji pirmais latviešu mākslinieks, kas sāka strādāt reklāmā. Tas bija tāds notikums – tu atnāci uz kafējnicu „M6” ar mobilo telefonu, un tev bija tā-ā-da alga...*

*But the trend in painting did not overlap with the trend of contemporary art; it seemed they went different ways, the same as now.*

K. Ģ.: - There was a „black market” for painting and graphic art. Non-traditional media had no market at all. For instance, I earned my piece of bread by doing international projects; it was easy to participate in them if one was active. After several trips abroad I made some personal contacts, also with the galleries. There was some routine professional work in between the exhibitions.

S. K.: - *Why were these contacts cut short?*

K. Ģ.: - All commerce lives by the law that if you can't sell, you die. And it became more difficult to sell with every year. When you have had a negative balance within six months and there is a family to keep, you can't risk it any further. These situations could never be foreseen; sometimes you sold half of your works on display, yet you would never get really rich on that.

I remember in 1990 I received 100 Deutschmarks for a solo exhibition in Berlin. Some of the works that the gallery was going to sell remained in Berlin, the rest of them I brought back. I still regret the ones I left behind; they have been lost for ever. If you work hard for three months and at the end of the day you have to count your losses, it can hardly go on for long. Later on, my only option was to take up a job.

S. K.: - *You were the first artist to work in advertising. That was an event to celebrate – you came to the M6 coffee-bar carrying a cellphone and you had a huge salary...*



Solvita Krese un Kristaps Ģelzis Eiropas mākslas tūres laikā uz Venēcijas biennāli, Kaseles *Documenta* un Minsteres Skulptūru projektu. 1997.

Solvita Krese and Kristaps Ģelzis during the European art tour to the Venice Biennale, *Documenta* in Kassel and Skulptur Projekte Münster. 1997.



Kristaps Ģelzis. Videoinstalācija *Nam Jums Paika*. 1998.

Kristaps Ģelzis. Videoinstallation *Nam Jums Paika*. 1998.



### *Kāda bija māksla deviņdesmitajos?*

K. ģ.: - Izteiksmes forma tad vēl bija autiņos, bet mērogs bija – vienalga, vai skatītājus tas interesēja, vai nē, bet ar masu tas *gāza nost*. Piemēram, Oļega Tillberga izstādes. Šodien viss radošums ir tādā kā saspīstā kodolā. Kurš šodien no jaunajiem gleznotājiem mālē 2 x 2 metri? Nevar atļauties. Šodien to vairs nevar atraut no biznesa. Par deviņdesmitajiem tomēr nevar teikt, ka mākslinieks bija biznesmenis.

DZINTARS ZILGALVIS: - Tagad svarīgs nav tikai mākslinieks, bet arī pasūtītājs. Laikmetīgās mākslas tirgus neesamība rada to, ka galerijas neņem lielās bildes. Un tas ir abpusēji – kad mākslinieku saspiež, viņš neko vairs negrib, jo vienmēr jau gaida, kā rezonēs tas, ko viņš ir izdarījis.

V. V.: - *Deviņdesmitajos gados mainījās priekšstats, ka mākslinieks ir mākslas procesa centrā?*

S. KRASIŅA: - Es atceros sarunu ar Ojāru Pētersonu pēc kādas ārzemju izstādes, kad viņš skaidroja – tu domā, ka mākslinieks ir galvenais? Nē! Kurators ir galvenais! Mākslinieki ir tikai sastāvdaļa.

V. V.: - *Kuratoru institūcija ir salīdzinoši jauna lieta, kas Latvijā arī parādījās deviņdesmitajos. Kas bija pirmā kūrētā izstāde Latvijā? „Kūlenis” ar kuratori Helēnu Demakovu?*

S. KRASIŅA: - Kuratoru izstādes bija jau arī agrāk. Manā pieredzē tā bija izstāde „Posttradicionālisms” 1988. gadā Maskavā, kuras organizatore un kuratore bija Inese Riņķe – viņa



Izstādes *Latvija – 20. gadsimta kūlenis. 1940–1990* atklāšana. No kreisās: mākslinieki Aija Zariņa, Andris Breže, Oļegs Tillbergs, Juris Putrāms, Sarmite Māliņa, Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis, Sergejs Davidovs. 1990.

Opening of the exhibition *Latvia – the 20th Century's Somersault. 1940 – 1990*. From the left: artists Aija Zariņa, Andris Breže, Oļegs Tillbergs, Juris Putrāms, Sarmite Māliņa, Ojārs Pētersons, Kristaps Ģelzis, Sergejs Davidovs. 1990.

### *What was art like in the 90ies?*

K. ģ.: - The form of expression was still underdeveloped, but the works had scale irrespectively of whether the audience appreciated it or not; they had mass which could *knock you off your feet*. Like Oļegs Tillbergs' exhibitions. Now all creativity is as if compressed in a nutshell. Who would now paint anything of the size of 2 x 2 metres? You cannot afford it anymore. You cannot afford it businesswise. It is not right to say that artists were business people in the 90ies.

DZINTARS ZILGALVIS: - Now, apart from the artist, the market is also important. The absence of a market for contemporary art leads to a situation when the galleries do not take any big

canvases. And it works both ways: if an artist is restricted, he loses motivation, because he always expects some response to what he has accomplished.

V. V.: - *Would you say that the 90ies changed the perception that the artist was the central figure of the process of art?*

S. KRASIŅA: - I recall talking to Ojārs Pētersons after some international exhibition; he was explaining to me: do you think that the artist is the one who matters? No, it is the curator who is important! The artist is just a single component.

V. V.: - *The curator is a comparatively new figure that appeared in Latvia in the 90ies. Which was the first curated exhibition in Latvia? Was it Somersault with Helena Demakova as curator?*

atlasīja autorus, darbus, uzaicināja iekārtotāju, bija katalogs ar īpašām mākslinieku fotogrāfijām. Tai izstādē mēs izlikām arī sarkanbaltsarkano karogu, ko, vilcienā braucot, izšuva ar rokām. Uz maskaviešiem tā izstāde atstāja lielu iespaidu.

DZ. Z.: - Pirmā reize, kad es saskāros ar kuratoru, bija, kad stājos Mākslinieku savienībā, un tai pašā sēdē Džemma Skulme stādīja visiem priekšā VDK pārraugošo personu – „Šis ir mūsu kurators!”...

s. k.: - *Deviņdesmito gadu atmosfēru raksturo gan tirgus, finansiālās puses neprognozējamība, bet klātesoša bija arī tāda kā svētku sajūta. Vai tā bija mākslinieku kultivēta sajūta – tāpēc, ka realitātē ir slikti? Vai bohēmāi šai kontekstā bija kāda nozīme?*

*Piemēram, kafejnicā „M6” vienkopus sēdēja visas jau pieminētās grupas no atšķirīgām paaudzēm, ar atšķirīgu*

*uzvedības formātu un tā tālāk. Kāpēc šāda vieta tik ļoti aktivizējās?*

K. Ģ.: - Atšķirībā no mūsdienām toreiz nebija mobilu telefonu, nebija arī interneta, tāpēc vajadzēja vidi, kurā māksliniekiem apmainīties ar informāciju. „M6” vilkmes pamatā bija tas, ka tur varēja visu sarunāt – nevajadzēja iet ne uz Mākslinieku savienību, ne Sorosa mākslas centru...

Kultūras norises bija ļoti caurredzamas. Visi zināja, kas notiek – tieši šo vietu dēļ, kur gandrīz ik dienas iegāja. Šodien neviens nezina, ko otrs dara, tas arī saistīts ar to, ka kultūras vide ir komercializēta. Lai veiksmīgi darbotos, informācija nav nemaz visiem jāzina. Toreiz bija vienkāršāk.

DZ. Z.: - Un daudz centralizētāk. Bet grupa, kas tobriid piederēja konjunktūrai, nebija liela. Gan astoņdesmitajos, gan deviņdesmitajos.



Kafejnica M6. Priekšplānā Oļegs Tillbergs un Kristaps Ģelzis  
Coffee-bar M6. In the foreground Oļegs Tillbergs and Kristaps Ģelzis

s. KRASIŅA: - There had been curated exhibitions before. My first experience refers to the 1988 exhibition *Post-Traditionalism* in Moscow organised and curated by Inese Riņķe: she selected the artists and the works, called in an exhibition designer and produced a catalogue featuring the artists. We also had the national flag at the exhibition which was hand-embroidered while we were in the train to Moscow. The Muscovites were impressed by the exhibition.

DZ. Z.: - The first time I met a curator was when I entered the Artists' Union. It happened at the meeting where Džemma Skulme introduced us to a KGB supervisor with the words, „Meet our curator!” ...

s. k.: - *Though there was a lot of market and financial instability in the 90ies, there was also a festive feeling in the air. Was it a feeling cultivated in the artistic circles to overcome the hardships? Did bohemian life have a deeper meaning in this context?*

*Like in the M6 coffee-bar, where people from all the mentioned groups representing different generations, different behaviour came together. Why would there be so much activity in a place like that?*

K. Ģ.: - Compared to our time there were no cellphones and no internet and artists needed a place for exchanging information. *M6* was attractive because many things could be settled there – you did not have to go to the Artists' Union or to the Soros Art Centre...

Cultural processes were very transparent. Everyone knew what was going on because of these places where one dropped in almost on a daily basis. At present nobody knows what other people are doing; one reason for it is that culture has moved closer to commerce. In order to succeed you do not have to share information with everybody. Things were less complicated then.



K. Ģ.: - „M6” bija arī vieta, kur daudz sarunājās un varēja kaut kādā veidā palīdzēt sev formulēt to, kas bija aktuāls. Tas bija ļoti būtiski. Viens pats mājās sēžot to nevar izdomāt. Un tur diez vai varēja sarunāties ilgstoši, ja neko nedarīja. Ja ilgi nebiji sevi pierādījis, labāk nerādies.

Bet par bohēmu – arī tagad svin līdz sešiem rītā, tikai tas notiek citās vietās, bet pamats, konstrukcija ir tā pati – kompānija.

S. KRASIŅA: - Tāpat kā „M6” savā laikā bija „Skapis”, „Kaza”, „Dieva auss” un citas vietas, kur pulcējās noteikta grupa un kas ir mitoloģizējušās – katrai vietai bija savs laiks ar sākumu un beigām. Tā ir paaudzes lieta un *garšas* sajūta, kad mainās ne tikai fiziskās vietas.

Tur bija iespēja satikties noteiktai radošu cilvēku grupai. Citur jau īsti pulcēties nebija, kur. Ja nebūtu tās vietas, būtu cita.

Tur gan gribēja sēdēt arī tie, kas nebija saistīti ar mākslu. Es atceros, ka tur bija kompānijas, kas spēlēja zolītes, vēlāk sāka grozīties politiķi. Tagad politiķiem nav vairs modīgi sēdēt mākslinieku vietās.

DZ. Z.: - Es to neuztvēru kā bohēmas vietu. Manā uztverē bohēma vienmēr ir bijuši braucieni uz ārzemēm, gatavošanās izstādēm ar tiešām interesantiem notikumiem.

S. K.: - *Dzintara darbnīcā taču bija „bohēmas perēklis”! Es vēl tikko sāku integrēties mākslas vidē, kad reiz nokļuvu Dzintara darbnīcā, kur notika „vienkārša” ballīte ar kādiem cilvēkiem trīsdesmit.*

S. KRASIŅA: - Mēs savukārt taisījām brokastis, kas izvērtās līdz nākamās dienas vakaram. Tagad ko tādu nevar iztēloties – ballītes svētdienu vakaros vairs neviens netaisa.



Miervaldis Polis un Frančeska Kirke Oļega Tillberga izstādes *Skaties man acīs* atklāšanā. 1994.  
Miervaldis Polis and Frančeska Kirke in the opening of Oļega Tillbergs exhibition *Look Into My Eyes*. 1994.

DZ. Z.: - And they were much more centralised. But the group which represented the leading trend was not that big. Neither in the 80ies, nor in the 90ies.

K. Ģ.: - *M6* was also a place where a lot of talking was done and it helped you to define what was important for yourself. That is critical. You cannot think things out sitting at home by yourself. And in *M6* you could not survive either, if you did not get down to doing things. If you had no proof of what you had done, you might better not turn up.

Speaking about bohemian life – there are still those who celebrate till six in the morning, only now it all happens at other locations, but the basis, the framework is the same – people join for the sake of company.

S. KRASIŅA: - Historically, apart from *M6* there have been other meeting places for particular groups of artists: the legendary *Skapis*, *Kaza*, *Dieva auss*. They all relate to a certain time which

has a beginning and an end. It is a question of generation and *taste*, and there is more meaning to it than a change in the physical location.

These places gave an opportunity for creative people to meet each other. Where else could they come together? If not in one, then in another place.

These places were frequented also by people who had hardly any relation to art. I recall there were some crowds who went there to play cards; later some politicians started to turn up. Now, politicians have stopped mixing with artists.

DZ. Z.: - I did not see it as a bohemian place. To me bohemian life has always been connected to the times when we travelled abroad, worked on exhibitions, i.e. really interesting events.

S. K.: - *Dzintars' studio in itself was a „bohemian hive”! I had just started mixing with the artistic circles, when I found myself in*

Vai, piemēram, cik atšķirīgas toreiz bija izstāžu atklāšanas! Tie bija svētki, nevis pienākums darba kārtībā. Ja atklāšana beidzās ātrāk par sešiem rītā, tas bija neizdevies pasākums. Tagad vairs neviens neizbrīvē visu vakaru izstādes atklāšanai, ātri apsveic un iet atpakaļ strādāt.

**S. K.:** - *Kurā brīdī „Noass” kļuva par interesantāku vietu?*

**DZ. Z.:** - Man neliekas, ka tā bija. Vienīgi, atceros, mēs prātojām, kā atrast veidu, kā lai paziņo, ka kaut kas notiek un ko varētu redzēt no Vecrīgas. Bija ideja uzšūt kaut ko milzīgu, piemēram, milzīgas apakšbikses un uzvilkt karoga mastā, lai no „M6”, skatoties pāri Daugavai, var redzēt – tur ir izstāde, jāaiziet. Jo tie, kam tās izstādes bija domātas, sēdēja „M6”.

Un ar izstāžu organizēšanu bija citādāk. No sponsoriem naudu nevarēja dabūt, bet dzērienus – kaut jūrām.

**K. Ģ.:** - Jāsaka godīgi – savstarpējā kritika starp pašiem kolēģiem bez alkohola nedarbojās, vismaz mūsu paaudzē. Bet, runājot par mākslas kritiku, vienīgais viedoklis par kādu izstādi bija vai nu personīgais, ar ko nedalījās, vai tas, kas rakstīts avīzē. Un „M6” jau bija tam iziets cauri, kad tas pats parādījās avīzē.

**DZ. Z.:** - Kritikai bija informatīvs raksturs, par izstādēm rakstīja, kad tās jau bija beigušās. Mākslas kritiķi tāpat kā mākslinieki cits citam pāri nedarīja un sliktus vārdus neteica – ne par tradicionālistiem, ne konjunktūristiem, ne jaunajiem, ne avangardistiem.

*Dzintars' workshop at one of his „standard” parties with about thirty people.*

**S. KRASIŅA:** - And we also used to give breakfast which went on until late in the following day. This is unthinkable today – nobody gives parties on Sunday nights any more.

Or say, every opening of an exhibition was different! It was a celebration instead of being a task in the agenda. If the opening was over before six in the morning, it was considered a flop. Now nobody ever takes a whole evening off to go to an opening; people come to congratulate you and then go back to work.

**S. K.:** - *When did Noass become a more exciting place?*

**DZ. Z.:** - I do not think that it did. I recall that we were thinking on how to announce that things were happening in a way that it could be seen from Old Town. One idea was to model something really big, like huge underpants and raise them like a flag, so that when people would be facing the Daugava from M6 they could see that there was an exhibition going on. Because that exhibition was targeted at the people in M6.

Holding exhibitions was also different. The sponsors would not give you money, but there was no lack of free booze.

**K. Ģ.:** - Honestly, friendly criticism never works without a good dose of alcohol, not for our generation at least. But speaking about art criticism, the only opinion there was about an exhibition was either your own which you

**S. K.:** - *Runāt par mākslu bija slikts tonis, bet „M6” par to runāja?*

**K. Ģ.:** - „M6” bija nebeidzamais darba svētku gars. Bet sarunas tēma jau ir, kā tolaik taisīja mākslu, un istā skola bija izstādes, kurās piedalījās. Viss jau bija jauns, bija kuriozi, kā risināja problēmas, ko nevarēja, bet vajadzēja atrisināt. Tas viss bija aizraujoši.

**S. K.:** - *Kas ir deviņdesmito kvintese?*

**K. Ģ.:** - No mūsdienu viedokļa – tā bija dzelzceļa stacija.

**S. KRASIŅA:** - Es deviņdesmito sākumu sauktu par cerību laiku. Mākslu pirka, cenzūra bija zudusi, radās kontakti ar cilvēkiem, kas solīja ievest tirgū. Tur bija tāda kustība!

**DZ. Z.:** - Bet tā nebija eiforija. Tas ir tāpat kā cilvēkam ir noteikts vecuma periods. Ir laiks, kad svarīgi ir tas, ko citi domā, un ir brīdis, kad tas kļūst pilnīgi vienalga.

did not share, or the one printed in the newspaper. And when it appeared in the newspaper, it had already been debated within M6.

**DZ. Z.:** - Criticism worked also for information purposes; exhibitions were discussed when they were over. The art critics like the artists spared each other's feelings and expressed little criticism – be it about the traditionalists, the trendy ones, the young ones or the avant-garde.

**S. K.:** - *To discuss art was seen as mauvais ton, but did you do it at M6?*

**K. Ģ.:** - At „M6” we celebrated work all the time. But all the talking was about how to make art, and we got our real schooling from the exhibitions. Everything was new, unsolvable problems had to be solved and the craziest solutions were found. It was all exciting.

**S. K.:** - *What would you say was the quintessence of the 90ies?*

**K. Ģ.:** - From today's viewpoint it was the railway station.

**S. KRASIŅA:** - I would call the 90ies a time of great expectations. People bought works of art, there was no censorship, contacts which held the promise of a new market. There was such a lot of movement!

**DZ. Z.:** - But that was no euphoria! Like with people, there is a certain age for everything. There is a time, when you it is important to note what others are thinking; and there is a time when it becomes entirely indifferent to you.