

# TĒMAS NOSAKA DZĪVE

Ar Helēnu DEMAKOVU sarunājas

Ieva ASTAHOVSKA un Solvita KRESE



THEMES ARE DETERMINED  
BY LIFE

Ieva ASTAHOVSKA and Solvita KRESE

talk with Helēna DEMAKOVA

Saruna ar vienu no ietekmīgākajām Latvijas laikmetīgās mākslas procesu veidotājām 90. gados, mākslas zinātnieci un politiķi Helēnu Demakovu izvērsās piezīmēs par laiku, tostarp pirms un pēc deviņdesmitajiem.

90. gados Helēna Demakova aktīvi darbojās kā kritiķe un kuratore, veidojot daudzas vērienīgas un nozīmīgas izstādes Latvijā un ārpus tās, kā arī publicējusi daudzus rakstus izstāžu katalogos, rakstu krājumos un mākslas presē, no kuriem nozīmīgākie apkopoti krājumā „Citas sarunas” (2002). Vairākus gadus bijusi Ministru prezidenta padomniece kultūras jautājumos; no 2004. līdz 2008. gadam – Latvijas Republikas Kultūras ministre.

The interview with one of the most influential formers of Latvia's contemporary art processes in the 90's, art scholar and politician Helēna Demakova turned into a reflection on the time and nineties comparison with the past and today.

In the 90's, Helēna Demakova worked actively as a critic and curator, creating many notable and important exhibitions in Latvia and abroad, as well as publishing numerous articles in exhibition catalogues, collections of writings and in the art press, the most significant of which are collated in *Different Conversations* (2002). She was the Special Adviser to the Prime Minister on Cultural Issues for a number of years, and from 2004 to 2008 – Minister for Culture of the Republic of Latvia.

IEVA ASTAHOVSKA: - *90. gadu sākumā izstāžu kurators – ne tikai kā organizators, bet arī koncepcijas radītājs, kas modelē izstādi kā mākslas darbu kopu ar noteiktu vēstījumu – bija visai jauna parādība. Jūs bijāt viena no pirmajām kuratorēm Latvijā, nereti par pirmo kuratora izstādi min „Kūleni” 1990. gadā. Kāds bija šis pieredzes sākums?*

HELĒNA DEMAKOVA: - Tiem, kas bija saistīti ar mākslas vidi, kurators nebija nekāds jaunums. No 1986. gada te sāka braukt un aktīvi rosīties vācieši – Barbara Štrāka, Brigite Zonnensteine, notika Valda Āboliņa piemiņas izstāde Valsts mākslas muzejā, izstāde „Rīga – latviešu avangards” Vācijā. Kuratora vārds tika cilāts un visiem atmiņā palika. Un izstādē „Kūlenis” nevar runāt par kādu autorskatījumu, to veidoja komanda – arī Kristaps Ģelzis, Aija Zariņa ar idejām par telpas struktūru. Es tobrīd strādāju Kultūras ministrijā, un mans uzdevums bija diezgan piezemēts, drīzāk organizatorisks un praktisks. Vēl bija Padomju Savienība, un telpas, izstāžu zāli „Latvija”, deva Mākslinieku Savienība. Kādam bija jākārto jautājumi, jārunā ar Džemma Skulmi, ar valdes locekļiem, jādara iespējama, lai instalācijas vispār varētu būt izstādītas. Tas nebija tik daudz naudas jautājums, lai gan tas, protams, arī bija svarīgs.

Vēl tagad atceros un mūžam būšu pateicīga Mārim Gailim un Augustam Sukutam, kas toreiz vadīja Videocentru, pie kuriem es gāju runāt par video projektoru Jura Boiko instalācijai „Sālspūtējs”. Tādu naudu, kādu vajadzēja, toreiz Latvijā neviens nevarēja samaksāt. Bet viņi dabūja par 12 000 rubļiem (tā bija neiedomājama summa!) videoprojektoru no Maskavas!

IEVA ASTAHOVSKA: - *At the beginning of the 90s, the exhibition curator – not just as an organizer, but also as a creator of a concept, who models the exhibition as an art work together with a certain message – was quite a novel phenomenon. You were one of the first curators in Latvia. Often Somersault in 1990 is mentioned as the first curator exhibition. How did this experience come about?*

HELĒNA DEMAKOVA: - The “curator” wasn’t anything novel to those who were connected with art circles. The Germans began to arrive and actively participated here from 1986 – Barbara Straka and Brigitte Sonnenschein; the Valdis Āboliņš memorial exhibition took place at the State Museum of Art and the *Rīga – Lettische Avantgarde* exhibition in Germany. The curator’s name was mentioned and everyone remembered it. And one cannot speak of a single author’s view at the *Somersault* exhibition as it was created by a team – Kristaps Ģelzis and Aija Zariņa, with their ideas about the space’s structure as well. At that time I was working in the Ministry for Culture and my assignment was fairly basic, more organizational and practical. It was still the Soviet Union, and the Latvija Exhibition Hall and other spaces were provided by the Artists Union. Someone had to deal with the issues, speak with Džemma Skulme [*Chairperson of Artists’ Union*], the members of the board and had to do whatever possible so that the installations could even be exhibited. It wasn’t so much a question of money although that too was obviously important.

I still remember and will be eternally grateful to Māris Gailis and Augusts Sukuts, who headed up the Videocentre at that time and who I approached to talk about a video projector for

Bet negribas pārvērtēt savu lomu. Katalogu gan izdevās uzveidot diezgan konceptuālu, arī visas sapulces ar māksliniekiem bija raitas. Toreiz spējām mobilizēties, un rezultāts bija ļoti nopietns un ar vērienu.

I. A.: - *Salīdzinot 90. un 80. gadu izstādes attiecībā uz kuratora lomu, jūsuprāt, nav būtiskas atšķirības?*

H. D.: - Atšķirība ir salīdzinot ar mūsdienām. 90. gados bija pavisam citāda mediju situācija. Lielā metienā iznākoša, progresīva un lasīta prese, kur bija iespējams mērķtiecīgi veidot izvērstu publisko domu, bez profānās rietumnieciskās dzeltenās pieejas. „Diena” bija nopietns laikraksts, tās redaktore Sarmīte Ēlerte – progresīva attieksmē pret laikmetīgajām mākslām. Bija laikraksts „Nakts”, kur rakstīja Daiga Rudzāte, avīzē „Labrīt” rakstīja Pēteris Bankovskis, tika popularizētas visas jaunās tendences.

Publiskajā telpā tobrīd bija labvēlīgi apstākļi. Deviņdesmitie gadi bija unikāli ar to, ka sociālisms un padomju cenzūra bija beigusies un kapitālisma popkultūra vēl nebija iestājusies. Īpaši līdz 1996. gadam bija unikāla, labvēlīga, arī ekonomiski, situācija. Neviens nemēģināja nekādā veidā iedzīvoties. Ja vēsturiski ir izveidojusies labvēlīga situācija nopietniem projektiem, nevajag nekādu patosu, lai mākslinieki varētu, kā teica Oļegs Tillbergs, pacelt lielas idejas.

Deviņdesmito pirmie pieci gadi bija „zelta laikmets”, pozitīvu iespēju laiks. Pēc tam nāca lūzums, kas atspoguļojās arī mākslā.

the Juris Boiko installation, *Saltblower*. At that time no-one in Latvia could pay the sort of money that was required. But they obtained a video projector from Moscow for 12 000 roubles (that was an unthinkable amount)!

But I don’t want to exaggerate my role. The catalogue was formed fairly conceptually and all the meetings with the artists were brief as well. At that time we were able to mobilize, and the result was very significant and wide ranging.

I. A.: - *In your opinion, in comparing the 90s and 80s exhibitions in relation to the curator’s role, are there substantial differences?*

H. D.: - There is a difference when compared with today. In the 90s, there was a completely different situation with the media. A large circulation, a progressive and widely read press with which it was possible to purposefully create wider public thinking without the profane Western tabloid approach. *Diena*, a serious newspaper with editor, Sarmīte Ēlerte – had a progressive attitude to contemporary art. There was the *Nakts* newspaper in which Daiga Rudzāte wrote, Pēteris Bankovskis wrote in the *Labrīt* newspaper and all the new trends were promoted.

There were favourable conditions in the public arena at that time. The nineties were unique in that socialism and Soviet censorship had ceased and capitalism’s pop culture had not yet settled in. The time, especially up to 1996, was unique and favourable, economically as well. No-one was trying to get wealthy at the expense of others. If a favourable situation for serious projects had developed historically, as Oļegs Tillbergs said, no pathos is required for artists to raise great ideas.

Es tur vienkārši gadījos pa vidu, manā vietā varēja būt jebkurš cits. Es biju jauna un sāku darboties kā kuratore nevis tāpēc, ka tas būtu mans dzīves aicinājums, bet tāpēc, ka sadraudzējos ar Oļegu Tillbergu un viņa ģimeni, un sekoju līdzī tam, ko viņš dara. Man māksla patika un es sāku ar to nodarboties, jo bija interesanti. Sākotnēji strādāju Nacionālās (toreiz Viļa Lāča) bibliotēkas Kultūras un mākslas zinātniskās informācijas daļā. Iepazinos ar Ojāru Pētersonu, Andri Breži. Bija draudzība, izpalīdzēšana un profesionālas iemaņas. Nebija tā, ka es nāktu un klāstītu kādas teorētiskas platformas. Tomēr toreiz man bija daudz brīva laika, kuru es pavadīju tikai un vienīgi rakstot, lasot un domājot par mākslu. Tā daudzus gadus no vietas.

Izpratne par kuratora lomu radās, šķiet, ap 1992. gadu, kad izstāžu zālē „Latvija” veidoju lielu izstādi „Kvalitāte '92”,

kur piedalījās Andris Breže, Leonards Laganovskis, Vilnis Zābers un Gvido Kajons. 1993. gadā jau notika ļoti nopietns teorētisks darbs pie starptautiskas izstādes „Līdz-svars”. Tad – Raumas biennāle un citas izstādes.

Vissmagāk gāja ar „Pieminekli” 1995. gadā un ar izstādi „Personīgais laiks. Igaunijas, Latvijas un Lietuvas māksla. 1945–1996”, kur es nopietni strādāju pie mūsu – latviešu daļas, sēdēju arhīvā, braucu pa Latviju, piemēram, skatot senos Leonīda Āriņa darbus, paguvu izrunāties ar Borisu Bērziņu. Toreiz par atlasī domāju tik smagi, ka gluži vai acis no pieres sprāga ārā. Tur nebija nekā nejauša.

I. A.: - *Jūsu kuratores curriculum ir arī izstādes ārpus Latvijas? Kā aizsākās tās?*



Jura Putrāma instalācija *Kamikadze – propagandists* izstādē *Latvija – 20. gadsimta kūlenis. 1940–1990. 1990.*  
Juris Putrāms' installation *Kamikaze – Propagandist* at the exhibition *Latvia – the 20th Century's Somersault. 1940–1990. 1990.*

The first five years of the nineties was a golden era, a time of positive possibilities. After that came the breakdown which was also reflected in art.

I merely happened to be in the middle of it and anyone else could have been in my position. I was young and started working as a curator not because that was my lifelong dream, but because I became friends with Oļegs Tillbergs and his family and followed what he was doing. I liked art and I started working with it because it was interesting. At first I worked at the National (at that time – the Vilis Lācis) Library's Culture and Art Scientific Information Unit. I got to know Ojārs Pētersons and Andris Breže. There was friendship, we helped each other and there was professional skill. It wasn't as if I arrived spouting some theoretical platforms.

Still, I had a lot of free time then which I spent merely on writing, reading and thinking about art and I did that for many years on end.

My understanding of the role of the curator developed, I think, around 1992, when I developed a large exhibition *Quality '92*, at the *Latvija* Exhibition Hall in which Andris Breže, Leonards Laganovskis, Vilnis Zābers and Gvido Kajons took part. Later, in 1993, a very serious theoretical work took place at the international *Equi-librium* exhibition and after that the Rauma Biennale Balticum and other exhibitions.

The most difficult was *Monument* in 1995 and the *Personal time. Art of Estonia, Latvia and Lithuania Art. 1945–1996* exhibition, where I worked very hard on our Latvian part – sitting in the archives, travelling around Latvia, for example, looking at old works by Leonīds Āriņš, and getting an opportunity to have a long discussion with Boriss Bērziņš. At that time I thought about the selection so seriously that my eyes almost popped out of my head. There was nothing unintentional there.

I. A.: - *You also have exhibitions outside of Latvia in your curator's curriculum. How did they begin?*



H. D.: - Pirmsākumos lieli nopelni bija vācu politiķim Bjernam Engholmam, viņa vīzija radīja „*Ars Baltica*” 1987. gadā, un arī pārējais attīstījās caur to. Kontakti radās caur vairākām paralēlām kustībām. Viens bija NGBK<sup>1</sup> – Brigitte Zonnensteine, Barbara Štrāka, Valdis Āboliņš. Citi kontakti izveidojās caur Sorosa mākslas centru – ar Horvātiju, ar Ameriku. Sākām braukt un rīkot izstādes. Pirmo naudu Rietumos es nopelnīju 1990. gadā izstādē „*Radars*” Somijā. Es tur organizēju simpoziju, Ojārs Pētersons būvēja instalāciju – „*Tiltu*”.

1994. gadā es pusgadu dzīvoju Berlīnē un strādāju pie koncepta Raumas biennālei „*Sapnis vasaras naktī*” (vispār paralēlā dzīve Berlīnē un Rīgā man ilga vismaz gadus četrus). Tas nebija patoss kaut ko vēstīt pasaulei, bet kārtīgi visu izdomāt. Varbūt tas ir latvieša darba tikums – ja kaut ko darīt, tad izdarīt kārtīgi.

**I. A.: - Vai tiešām jūsu rīkotajās izstādēs jūsu kā kuratores autorskatījums nespēlēja nekādu lomu?**

H. D.: - Motivācija bija pilnīgi cita. Vienā no vērienīgākajām izstādēm, kāda Latvijā ir bijusi, „*Piemineklis*”, to piespēlēja pati dzīve. Bija mainījusies iekārta, pieminekļus ņēma nost, to vietā bija tukšums. Bija pēdējais brīdis kaut kam tādām, juku laiki un vēl nebija nekādu regulējumu. Visi mākslas darbi

1. *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* – Jaunā tēlotājmākslas biedrība, sadarbibā ar kuru tapa tādas izstādes kā „*Rīga – latviešu avangards*” Vācijā 1988. un 1989. gadā un „*Interferences*. Rietumbeļniešu māksla 1960–1990” Rīgā 1991. gadā

H. D.: - The German politician, Björn Engholm must take a lot of credit for these beginnings. His vision created *Ars Baltica* in 1987 and the rest of them also developed through that. Contacts were developed through a number of parallel movements. One was NGBK<sup>1</sup> – Brigitte Sonnenschein, Barbara Straka and Valdis Āboliņš. Other contacts developed through the Soros Art Centre – with Croatia and America. We started travelling and organizing exhibitions. I made my first money in the West in 1990 at the *Radar* exhibition in Finland. I organized a symposium there and Ojārs Pētersons built the *Bridge* installation.

In 1994, I lived in Berlin for six months (overall my parallel life in Berlin and Riga lasted at least four years) and worked on the Rauma Biennale Balticum concept *A Midsummer Night's Dream*. That wasn't pathos, sending a message to the world, but to work it out thoroughly. Maybe that's the Latvian work ethic – if you're going to do something, do it properly.

**I. A.: - Is it really true that at exhibitions organized by you, your vision as the curator doesn't play any role?**

H. D.: - My motivation was something else completely. In one of the most important exhibitions that has taken place in Latvia, *Monument*, life itself provided it. The system had been changed, monuments were being removed and there was a vacuum in its place. It was the final moment for something like this, a chaotic time and there still weren't any regulations. All of the art works were in central locations. Nothing like that would be permitted in

1. *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst*, in collaboration with which such exhibitions as *Rīga – Lettische Avantgarde* in Germany in 1988 and 1989 and *Interferenzen. West Berlin Art. 1960–1990* in Riga in 1991 took place.

bija centrālās vietās, nekur Rietumos ko tādu neļautu, arī Latvijā tagad neļautu uzlikt tramvaju vertikāli tikai ar trosēm. Kad Oļegs Tillbergs stāvēja zem lidmašīnas, ko apgrīza ar riteniem gaisā, nebija nekādas darba drošības sistēmas. Kad es pēc tam jautāju, kas notiktu, ja tā lidmašīna kristu, viņš atbildēja: „Būtu mākslas upuris...” Ja esi atvērts, domā, lasi, tad koncepcija izaug pati no sevis. Arī „*Piemineklis*” teorētiskais pamatojums nāca pēc tam.

Bet nevajag neko mitoloģizēt. Es nepiekrītu tiem, kas saka – visi bija pret nospiedumiem publiskajā telpā. Tagad



Ērika Boža instalācija *Vietējām sarunām* izstādē *Piemineklis* Rīgas pilsēvidē. 1995.

Ēriks Božis' installation *For Local Calls* at the exhibition *Monument* in the Riga city space. 1995.

the West. One wouldn't be allowed to put a tram on its end with only its cables in Latvia nowadays either. When Oļegs Tillbergs stood under a plane which was turned upside down with its wheels in the air, there weren't any work safety regulations. Afterwards when I asked him what would have happened if the plane had fallen, he replied: "I would have been a victim of art..." If you are open, think, read, then the concept grows of its own accord. The theoretical basis came afterwards in *Monument* as well.

But nothing should be mythologized. I don't agree with those who say – everyone was against imprints in the public space. Nowadays only publications are analyzed and not, for example,

pēta tikai publikācijas, nevis, piemēram, televīzijas un radio raidījumus, kur bija pozitīva reakcija. Pastaigājoties ar suni gar „Pieminekļa” objektiem – pie Ērika Boža telefonbūdām, pie Gata Blunava „Tramvajkoka” – es klausījos, ko cilvēki runā. Visi bija ļoti pozitīvi noskaņoti, atvērti un ieinteresēti.

Vienīgais, atminos to rītu, kad sāka strādāt ceļamkrāni. Septiņos no rīta stāvēju Rīgas vidū, dažādās pilsētas vietās strādāja septiņi lielle *Ubak* ceļamkrāni – cēla Oļega Tillberga lidmašīnu, Kārļa Alaiņa „Kolonnū”, Gata Blunava „Tramvajkoku” un citus darbus. Teicu sev: „Ārprāts, kādēļ vajag tik lielu vērienu?” Laikam vajag... Tomēr vajag. Mākslā, arhitektūrā, dzīvē. Toreiz mēs arī bijām laba komanda, mani asistenti „Pieminekli” bija Ivars Runkovskis, Solvita Krese, Iveta Boiko.

I. A.: - *Publika laikmetīgo mākslu uztvēra atsaucīgi, jūsuprāt.*

H. D.: - Nav tādas „publikas”. Juris Boiko 90. gadu sākumā žurnālā „Māksla” bija publicējis izcilu rakstu par to, ka nav nekādas publikas – ir individuāli skatītāji, kas iet uz izstādi un kurus tā uzrunā. Abstrakta publika nepastāv, tas ir tikai mārketinga jēdziens, kam nav nekāda sakara ar nopietnu mākslas uztveri. Tie, kas gribēja, izlauzās cauri profānam troksnim. Vienalga, vai tā bija „Literatūra un Māksla”, „Diena”, „Labrīt” vai „Nakts” – bez kādām sensācijām veidojās noteikta gaisotne.

SOLVITA KRESE: - *Tobrīd kā aktīvs kurators ar izteiktu autorskatījumu darbojās Ivars Runkovskis.*



Dmitrija Gutova instalācija bez nosaukuma (*He спокойно у меня на душе*) izstādē *Pieminekļis*. 1995.  
Dmitry Gutov installation without title (*He спокойно у меня на душе*) at the exhibition *Monument*. 1995.

television and radio broadcasts, where there was a positive reaction. Walking the dog past the *Monument* objects – the telephone booths by Ēriks Božis’, Gatis Blunavs’ *Tramtree* – I listened to what people were discussing. They were all very positively disposed, open and interested.

But, I do recall that morning when the cranes began to operate. At seven o’clock in the morning I was standing in the middle of Rīga; in various parts of the city seven large *Ubak* cranes were working – lifting Oļegs Tillbergs’ aeroplane, Kārlis Alainis’ *Column*, Gatis Blunavs’ *Tram Tree* and other works. And I said to myself: “Crazy, why do we need such a huge scope?” Probably we do... We certainly do – in art, in architecture, and in life. At that time we were also a great team, my assistants for *Monument* were Ivars Runkovskis, Solvita Krese and Iveta Boiko.

I. A.: - *In your opinion the public perception of contemporary art was sympathetic.*

H. D.: - There isn’t a “public” as such. At the beginning of the 90s, Juris Boiko published an outstanding article in the *Māksla* magazine about the fact that there is no such thing as a “public” – there are individual viewers who go to an exhibition and who are addressed by it. An abstract “public” does not exist. It is only a marketing concept, which has no connection with the perception of serious art. Those who wanted, broke through the profane noise. No matter whether it was newspapers *Literatūra un Māksla*, *Diena*, *Labrīt* or *Nakts* – a certain atmosphere formed without any sensationalism.

SOLVITA KRESE: - *At that time Ivars Runkovskis worked as an active curator with a certain vision.*



H. D.: - Viņš pats darbojās kā mākslinieks. Ojār, jūs kopā taisījāt mākslas akciju „Ep!”

OJĀRS PĒTERSONS: - Tā ideja un koncepts bija mans sens sapnis: uzaicināt māksliniekus radīt tirāžētus grafikas darbus un atklāt identiskas izstādes vienā dienā un vienā laikā visās Latvijas pilsētās. Izstādi mēs kopā ar Ivaru Runkovski atklājām pa radio. Valsts līmeņa performance. Pēc izstādes kolekcijas uzdāvināja vietējiem kultūras centriem, skolām un bibliotēkām.

I. A.: - *Tobrīd tā bija jauna pieredze – ka izstāde pati var kļūt par mākslas darbu?*

H. D.: - Tas ir apšaubāms koncepts.

I. A.: - *Latvijā jauni mākslas izstāžu formāti parādījās, piemēram, gadskārtējās Sorosa mūsdienu mākslas centra izstādēs.*

H. D.: - Nedomāju, ka to izstāžu formāts bija jaunāks nekā „Kūleni” vai vienā no, manuprāt, labākajām izstādēm – Ārzemju valsts mākslas muzejā 1987. gadā, ko rīkoja Ojārs Pētersons. Vai izstāde Šķiltera muzejā 1985. gadā, ko neļāva atklāt, kurā bija Ojāra instalācija „Jūra”. Tas bija kas pilnīgi jauns, kad Oļegs Tillbergs 1987. gadā Republikas Jauno mākslinieku izstādē izstāžu zālē „Latvija” betonēja lidmašīnu spārnus.

Paplašināšanās, jauna eksponēšana, milzīgas iestrādes notika 80. gadu otrajā pusē. Izstāde „Daba. Vide. Cilvēks” bija jau 1984. gadā. Mākslas dienās notika tik daudz kas, Oļegs



Izstādes *Personīgais laiks*. Mākla no Igaunijas, Latvijas un Lietuvas. 1945–1996 atklāšana Mūsdienu mākslas galerijā Zachęta Varšavā. Fonā Aijas Zariņas glezna. 1996.  
Exhibition *Personal Time*. Art of Estonia, Latvia and Lithuania 1945–1996 opening in Zachęta Gallery of Contemporary Art in Warsaw. In the background Aija Zariņas painting. 1996.

H. D.: - He worked as an artist himself. Ojār, you created the art campaign *Ep!* together!

OJĀRS PĒTERSONS: - The idea and concept had been a dream of mine long ago: to invite artists to create printed graphic works and to open identical exhibitions at the same time on the same day in all of the cities in Latvia. Together with Ivars Runkovskis, we opened the exhibition on the radio. A national level performance. After the exhibitions the collections were presented to local cultural centres, schools and libraries.

I. A.: - *At that time that was a new approach – that the exhibition itself could become a work of art?*

H. D.: - That’s a questionable concept.

I. A.: - *In Latvia new art exhibition formats appeared, for example, at the annual Soros Centre for Contemporary Art exhibitions.*

H. D.: - I don’t think that those exhibition formats were newer than *Somersault* or, to my mind, one of the best exhibitions – at the Foreign Art Museum in 1987, which was organized by Ojārs Pētersons, or the exhibition at the Šķilters Museum in 1985, which wasn’t allowed to be opened, and which contained Ojārs’ installation *Sea*. That was something completely new when Oļegs Tillbergs concreted aeroplane wings in the Republic’s Young Artists Exhibition at the Latvija exhibition hall in 1987.

In the second half of the 80’s, an expansion, new demonstrations and huge works took place. *Nature. Environment. Man* exhibition

Tillbergs, Sarmīte Māliņa un Sergejs Davidovs Filharmonijas skvērā taisīja akciju būros. Ojārs Pētersons, Andris Breže izstādīja darbus dzelzceļa stacijas tunelī.

Deviņdesmitajos gados jau bija uzkrāta jauda, sāka kaut ko drukāt normālā kvalitātē, piemēram, galerija „Čiris” izdeva skaistus katalogus. Tad arī parādījās privāta nauda, kuras astoņdesmitajos nebija. Mēs dabūjām naudu gan no Laventa, gan no Krisberga „Ausekliša”, izstādei „*Forma Antropologica*” Tallinā, atceros, kā kopā ar Andreju Kaufmani nesām to manā lētajā dermantīna koferītī. Toreiz mēs trīsreiz ar Oļega *multikāru* braucām uz Tallinu un visa nauda izgāja degvielai. Ar „Ausekliša” naudu nepietika, un es darīju to, ko mūsdienās kuratori nedara – izmainīju savas simts vācu markas (toreiz vēl bija milzīga valūtas starpība), lai finansētu izstādi.

1993. gadā nodibināja Sorosa mākslas centru, kur bija papildus finansējums. Bet ar to nemainījās vēriens, drīzāk mainījās naudas aprīte.

I. A.: - ***Vēl par mākslas interpretāciju – Jūs esat rakstījuši par Latvijas laikmetīgās mākslas attīstību, atsaucoties uz trīs konceptuālistu paaudzēm. Kāpēc tieši konceptuālisms jums šķiet piemērotākais apzīmējums?***

H. D.: - Tam bija daudzi praktiski iemesli. Pati dzīve mainījās. Astoņdesmitajos māksliniekiem bija platības, piemēram, bija Kuzņecova darbnīca, milzīgas telpas, īsts šiks! Viņi tur varēja taisīt mākslu uz vietas un pēc tam kaut kur izstādīt

took place in 1984. All sorts of things took place at the Art Days. Oļegs Tillbergs, Sarmīte Māliņa and Sergejs Davidovs did a campaign in Filharmonija Square in cages. Ojārs Pētersons and Andris Breže exhibited works in the railway station tunnel.

In the nineties some capacity had already been built up and reasonable quality printing was becoming available. For example, the Čiris Gallery issued beautiful catalogues. Private finance also appeared which didn't exist in the eighties. We received money from both Lavents and from Krisbergs' *Auseklītis* [entrepreneurs active in the 1990s who were later jailed for major fraud] for the *Forma Anthropologica* exhibition in Tallinn. I can remember how, together with art historian Andrejs Kaufmanis, we carried it in my cheap leatherette suitcase. At that time, together with Oļegs, we drove to Tallinn three times in his *Multicar* and all the money went into fuel. The *Auseklītis* money was not enough and I did what no curator nowadays would do – I changed my hundred Deutschmarks (At that time there was a huge currency difference), to finance the exhibition.

In 1993, the Soros Centre for Art was established and there was additional funding there. But with that the scope didn't change, rather the circulation of money changed.

I. A.: - ***More on the interpretation of art – You've written about the development of Latvia's contemporary art, referring to three generations of conceptualists. Why does conceptualism specifically, seem to you to be the most suitable description?***

H. D.: - There were a lot of practical reasons for that. Life itself changed. In the eighties artists had wide spaces, for example

vai aizvest, piemēram, uz Berlīni. Tad laiki mainījās, viss sāka maksāt bargu naudu. Darbnīcas likvidēja, izstāžu zāle „Latvija” tika slēgta, izstādīšanās iespējas mazinājās. Māksliniekam ir jādzīvo, un viņš pielāgojas – taisa konceptuālo mākslu uz vietas. Izstādē „Valsts” kurators Ivars Runkovskis pasludināja Rundāles pili par mākslas norises vietu. Pedvāle neradās astoņdesmito gadu beigās, bet deviņdesmito sākumā.

Praktiskais aspekts ir ļoti svarīgs. Tēmas nosaka dzīve. Kontekstuālais rodas no ekonomiskās situācijas. 90. gadu sākumā ienāca reklāmas – ļoti īsā laikā mainījās prese, radio, televīzija. Mākslinieki reaģēja uz publisko telpu, kas bija mainījusies globālajos apstākļos, mainījās tēmas. Kad ienāca tādi mākslinieki kā Gints Gabrāns, Barbara Gaile, pati dzīves telpa kļuva par mākslas darba sastāvdaļu. Trešā paaudze, lielā mērā akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas beidzēji, nodarbojas ar vizuālo komunikāciju, nevis meklējumiem pašā mākslā. Nāca jaunās tehnoloģijas, mediju sistēma, reklāmas tirgus. Nošķirumi ir skaidri. Kāpēc Oļegs Tillbergs nedarbojas kā Ģirts Korps? Jo tā nav viņa dzīves fundamentālā pieredze.

there was the Kuzņecovs workshop, huge spaces, really chic! They could create art there on the spot and afterwards exhibit it or take it elsewhere, for example to Berlin. Then times changed and everything started to cost a lot of money. Studios were done away with,

The Latvia exhibition hall was closed and the opportunities to exhibit diminished. Artists have to live and they adapt – they create conceptual art on the spot. At the *State* exhibition, curator Ivars Runkovskis declared Rundāle Palace as the art venue. Pedvāle was not developed at the end of the eighties but at the beginning of the nineties.

The practical aspect is very important. Themes determine life. The contextual arises from the economic situation. At the beginning of the 90s advertising arrived – the press, radio and television changed in a very short time. Artists reacted to the public space which had changed due to global circumstances, themes changed. When artists like Gints Gabrāns and Barbara Muižniece (Gaile) came onto the scene, the living space itself became a part of the art work. The third generation, mainly graduates of the Academy's Visual Communication Department, were occupied in visual communication, not for the search in art itself. New technologies, the media system and the advertising market arrived. The distinctions are clear. Why doesn't Oļegs Tillbergs work like Ģirts Korps? Because that's not his life's fundamental experience.