



“TAS NAV KINO!” –  
“TĀ NAV MĀKSLA!”

Par deviņdesmitajiem, videomākslas  
festivāliem, kino un mākslas vidi  
ar Laimu SLAVU sarunājas  
Ieva ASTAHOVSKA

“THAT'S NOT CINEMA!” –  
“THAT'S NOT ART!”

Ieva ASTAHOVSKA talks with Laima SLAVA  
about the nineties, video art festivals, cinema  
and the art environment

„Arī Latvijā eksistē videomāksla”, ar šādu, it kā pašsaprotamu, bet 1993. gadā manifestējošu pieteikumu savu rakstu žurnālā „Māksla” iesāk mākslas zinātniece Laima Slava. 90. gadu sākumā viņa aktīvi strādāja pie Latvijā tobrīd vēl jaunā „paplašinātā mākslas lauka”, videomākslas, producēšanas un popularizēšanas, vadot Multimediju biroju un organizējot ikgadējus videofestivālus. Vēlāk, kopā ar domubiedriem nodibinājusi mākslas izdevniecību „Neputns”, viņa sāka izdot vizuālās mākslas žurnālu „Studija”.

Art scholar Laima Slava begins her article in the *Māksla* magazine with this, apparently self evident, but in 1993, a revelatory announcement: “Video art exists in Latvia as well”. At the beginning of the 90s she was actively involved in the “expanded art field”, video art, production and promotion, managing the Multimedia office and organizing annual videofestivals, which were new for Latvia at the time. Later, together with like-thinkers she established the art publishing house *Neputns*, and began publishing the *Studija* visual art magazine.

IEVA ASTAHOVSKA: - *Kāds ir jūsu kopiespaidis par deviņdesmitajiem?*

LAIMA SLAVA: - Tie sākās ar nevēlētu ār pasaules interesi par Latvijas mākslu, notika aktīvs apmaiņas process. Daudzas no izstāžu vietām ārzemēs, protams, bija saistītas ar cilvēkiem, kam jau bija personīgi kontakti, saikne ar šejieni. Bet šī interese no ārzemju puses ātri izbeidzās. Pāris gadus Latvijas mākslinieki bija visur, pēc tam – nekā. Tas bija smags posms, daudziem no vecākas paaudzes tā bija arī psiholoģiska trauma – pēkšņi vairs nebūt vajadzīgiem. Mākslinieka īpašais stāvoklis, kāds tas sabiedrībā turējās līdz pat 90. gadu sākumam, bija zudis, bija jāatkaro sava vieta jau pēc citiem noteikumiem.

90. gadi bija sistēmu maiņas un izdzīvošanas laiks. Iziešana pasaulē, kur vairs nav ierastās kapsulas, kas ieslēdz un rada sajūtu, ka esi vērtīgs, vajadzīgs un novērtēts pēc noteikumiem, kurus zini un saproti. Latvijas situācija šādā brīvā planējumā vienmēr būs grūtāka. Turklāt tas nav mākslas kvalitātes, drīzāk vēsturiskās un ģeogrāfiskās situācijas jautājums. Mākslinieku vārdus, īpaši jau mūsdienų pasaulē, veido un pazīstamus dara galerijas un aprītē iesaista lielo izstāžu kuratori.

I. A.: - *Astoņdesmitie, salīdzinot, bija jaudīgāki?*

L. S.: - Astoņdesmitajos mākslā ienāca jaudīga paaudze, kas meklēja veidus, kā sevi apliecināt, un režīma noteikumus

IEVA ASTAHOVSKA: - *What is your overall impression of the nineties?*

LAIMA SLAVA: - They began with a real interest in Latvia's art by the outside world with an active exchange process taking place. Obviously many of the foreign exhibition venues were connected with people who already had personal contacts, a link here. But this interest from the outside world soon finished. For a couple of years Latvian artists were everywhere, then – nothing. That was a hard period. For many of the older generation it was also a psychological trauma – to suddenly no longer be needed. The artist's special position in society, right up to the beginning of the 90s, had gone. One had to win back one's position by different rules now.

The 90s were a time of system change and survival. To go out into the world where there were no longer familiar capsules, which lock you in and give you the feeling that you are valuable, needed and judged by rules which you know and understand. Latvia's situation in such a free fall will always be harder. Further, it's not the quality of art, but rather a question of the historic and geographic situation. Artists' names, especially in today's world, are created and made famous by galleries and large exhibition curators bring them to the fore.

I. A.: - *In comparison, were the eighties more powerful?*

L. S.: - In the eighties, a powerful generation which looked for ways of proving themselves and knew how to use the regime's rules in their favour, entered art. They actively provoked various processes, society's as well.

prata izmantot savā labā. Viņi aktīvi provocēja dažādus procesus, arī sabiedrīkos.

I. A.: - *Mākslinieki provocēja vai ļāvās noskaņojumam, kas aktualizējās sabiedrībā?*

L. S.: - Nedomāju, ka viņi tikai ļāvās. Sabiedriskie procesi, protams, gāja savu gaitu, bet mākslas vidē tobrīd aktīvi uzrādījās personības brīvības manifestācijas. Es pat nezinu, cik daudzi tolaik ticēja, ka būs vēl kādas citas brīvības...

Tas bija arī panku laiks. Ārēji iespaidīgākā, krāšņākā sabiedrības daļa bija radošie spēki, mākslas skolu un augstskolu audzēkņi, kuri atraktīvākajos mākslas notikumos apvienojās. Kā Mākslas dienās un Kino dienās, kad līdzās filmu skatēm notika arī dažādas publiskas akcijas, piemēram, Arkādijas parkā, pie Planetārija (pareizticīgo katedrāles). Kinoforums „Arsenāls”, kas attīstījās no 1986. gada Kino dienām, piedāvāja veselu līdzdalības iespēju buķeti. Kino tobrīd, pateicoties Augusta Sukuta fantāzijai un uzņēmībai, līdz ar viņa domubiedru aktivitātēm, izvērtās par jomu, kur akumulējās arī pārējo mākslu radošās idejas. „Arsenāls” orientējās uz atradumiem padomju sistēmas marginālījās un arī starptautisko alternatīvo kino, kinofestivālu virsotnēm. Vizualitāte, kas parādījās „Arsenālā”, bija pavisam cita nekā padomiskajā *kinoprokata* piedāvājumā.

I. A.: - *Kinoprocesus jūs redzat kā enerģiskākus un dzīvīgākus par vizuālo mākslu?*

I. A.: - *Did artists provoke, or assume the state of mind which was taking place in society?*

L. S.: - I don't think they just assumed it. Societal processes, obviously, went at their own speed, but at that time in art circles manifestations of personal freedom actively appeared. I don't even know how many at that time believed that there would be other freedoms too...

That was also the punk era. The externally most influential, most colourful part of society were the creative people, art school and university students. They joined up at attractive art events like at Art Days and Cinema Days, when along with film shows, various public shows took place as well, for example, at Arkādijas Park and by the Planetarium (the Orthodox Cathedral). The *Arsenāls* Cinema Forum, which developed out of the 1986 Cinema Days, offered a whole range of possibilities for participation. Cinema at that time, thanks to Augusts Sukuts fantasy and initiative, together with the activities of his like-minded friends, became an area where the other artistic creative ideas accumulated as well. *Arsenāls* was oriented towards finds on the margins of the Soviet system and also in international alternative cinema and the best from cinema festivals. The visuals which appeared at *Arsenāls* were completely different than the offerings from the Soviet cinema lease.

I. A.: - *Do you see cinema processes as more energetic and alive than visual art?*

L. S.: - At that time – definitely. Everything which Augusts Sukuts was doing at that time, the challenges that he accepted, what

L. S.: - Tajā brīdī – noteikti. Viss, ko Augusts Sukuts tolaik darīja, uz kādiem izaicinājumiem izgāja, ko duetā ar Māri Gaili „sabidīja” – tas vienkārši bija interesanti! Tur varēja just pa īstam to dzīvo nervu, pēc kura alkst katra jauna paauzde! Paraleli vizuālajā mākslā parādījās supergrafikas, instalācijas, pat videoārta pieteikumi, aktivizējās performanču un akcijveida izpausmes.

Bet tie nebija tik centrējoši notikumi kā „Arsenāls”, kas piesaistīja ārkārtīgi plašu publiku un uz ko virzījās daudzi celiņi. Augusts Sukuts apzināti iesaistīja māksliniekus foruma norisēs, Arsenāls izcēlās ar iespaidīgu plaša spektra radošo spēku pielietojumu. Bez kino rādīšanas notika vēl ļoti daudz kas – performances, akcijas, tika veidotas katra foruma devīzei pakļautas instalācijas un izstādes. Piemēram, izstādē Pēterbaznīcā atceros veltījumu agrīnajam sirreālajam kino, ar klātu krāšņu galdu, kur bagātīgu ēdienu traukos grozījās dzīvas galvas, šķiet, brīvprātīgi no kinoaktieru studijas. Iespaidīgs izskatījās Romāns Baumanis, kurš lepojās ar sautētu kāpostu ķermeni un piedāvāja visiem dakšiņas, lai mīļotos ar viņa kājām.

I. A.: - *Kā aizsākās videomākslas festivāli?*

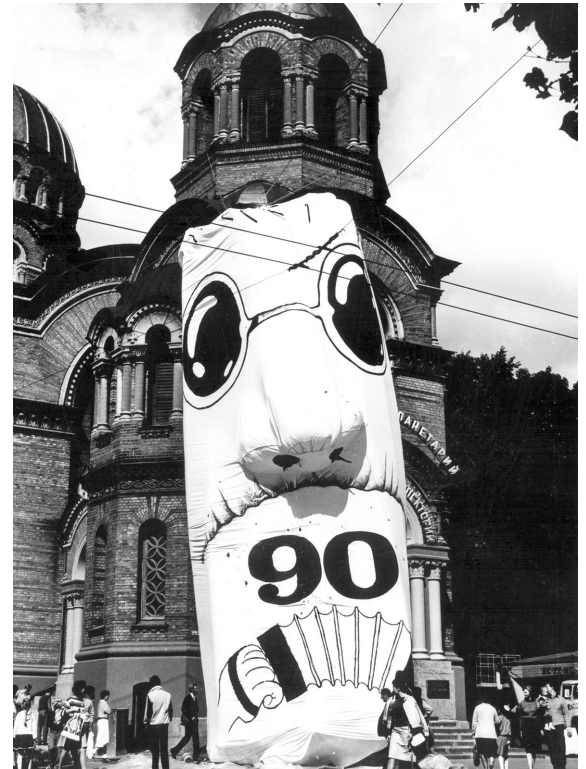
L. S.: - 1988. gada „Arsenālā” Francijas Ārlietu ministrija tās Multimediju biroja vadītāja Paskāla Galē personā piedalījās ar viņa veidoto multimediju „Ledlauzis”. Tas sastāvēja no trim filmām, fotoizstādes, skaņu celiņa un grāmatas. Gintars Kavacis, uzaicināts par kuratoru šī projekta izstādīšanai

he “pushed together” in tandem with Māris Gailis – it was just so interesting! There you could really feel that live nerve which every new generation craves! Parallels in visual art, supergraphics and installations appeared, even video art applications; performance was activated and there were campaign-like expressions.

But they weren't such centring events as *Arsenāls*, which attracted an incredibly diverse public and many paths led towards it. Augusts Sukuts knowingly involved artists in forum processes. *Arsenāls* stood out with its use of an impressively wide spectrum of creative forces. Besides the creation of cinema, a lot of other things happened – performances, shows, installations and exhibitions were created consistent with each forum's slogan. For example, at the exhibition at Pēterbaznīca, I remember a homage to early surreal cinema, with richly laid tables, where live heads turned in rich food bowls. They were, I think, those of volunteers from the cinema actor studio. Romāns Baumanis [*later diplomat and politician*] looked impressive, boasting a steamed cabbage body and offering everyone forks so that they could feast on his legs.

I. A.: - *How did the video art festivals begin?*

L. S.: - At the 1988 *Arsenāls*, France's Foreign Ministry, in the person of Multimedia Office Director, Pascal Gallet participated with their multimedia creation *Icebreaker*. It consisted of three films, photoexhibitions, a sound path and books. Gintars Kavacis, invited to be the curator for setting up this project in Riga, did this very successfully. At that time “multimedia” was a new term here. It could be understood as different media and even



Māris Ārgalis, Sergejs Davidovs, Kristiāns Šics. Kino dienu reklāmas objekts pie planetārija (pareizticīgo katedrāles). 1986.

Māris Ārgalis, Sergejs Davidovs, Kristiāns Šics. Publicity object at the Planetarium (the Orthodox Cathedral) during Cinema Days. 1986.



Pirmā kinoforumā *Arsenāls* izdevums ARS ar fotoreportāžu par mākslinieku kino veļitajām akcijām Pēterbaznīcā. 1988.

The publication *ARS* from the first *Arsenāls* film festival, with a photo essay on artists' works devoted to cinema exhibited in Riga's St. Peter's Church. 1988.

Rīgā, ļoti veiksmīgi ar to tika galā. Tobrid „multimediji” pie mums bija jauns termins, tas bija jāsaprot kā dažādu mediju un pat autoru kopdarbs kādas idejas pilnīgākai atklāsmei. Tāds risinājums bija kā svaigs gaiss un pavēra iztēlei plašas iespējas, un Augustam radās doma ko līdzīgu uzsākt arī Rīgā.

Pie Videocentra nodibināja Multimediju biroju, kura funkcija bija nodarboties ar multimediju radīšanu. Augustu nodarbināja Tuvas šamaņu fenomens, un pirmajam oriģinālajam Videocentra multimedijam bija iecerēts nosaukums „Šamaņa ainava”. Tika izveidota plaša darba grupa, notika vairākas ekspedīcijas uz Tuvu. Sagatavotā Ulda Tirona un Andreja Granta līdzekļu bada dēļ, kas drīz vien

pārņēma arī īpašo Videocentra vidi, palika iesaldēta, vienīgi filmu samontēja un parādīja vienā no „Arsenāliem”.

Tostarp Paskālam Galē, kurš bija ieradies jau uz pirmo starptautisko „Arsenālu”, viss te ļoti patika, viņš piedāvāja izdot „Ledlauzi” latviešu variantā un kā piedevu atsūtīja arī ietilpīgu kasti ar franču videomākslas kolekciju, kuru varētu parādīt Rīgā. Kaste pailgi nostāvēja istabas kaktā, kamēr pieklājība lika tomēr publisku tās satura skati sarīkot. Videocentra Multimediju birojs jau sākotnēji bija orientēts tieši uz sadarbību ar Franciju, tādēļ nācās uzņemties pasākuma organizēšanu. Mērķauditorija bija jaunā paaudze, tāpēc šī pirmā skate, franču videoārta izlase, ar Sergeja Davidova



Multimediju centra grupa Tuvā, Austrumsibirijā, gatavojot multimediju *Šamaņa ainava*. Priekšplānā Laima Slava, no kreisās – skaņu operators Andrejs Krūmiņš, pavadoņs – šamanis, Uldis Tirona, Maira Mora, videoinženieris un operators Māris Kalējs, producente Irina Ļeņ. 1989.

Multimedia Centre group in Tuva, Eastern Siberia, preparing the multimedia presentation *The Landscape of Shaman*. In the foreground Laima Slava, from left – sound producer Andrejs Krūmiņš, attendant – shaman, Uldis Tirona, Maira Mora, video engineer and cameraman Māris Kalējs, producer Irina Ļeņ. 1989.

authors' joint work revealing some idea in more complete way. This process was like a breath of fresh air and opened up wide possibilities for the imagination, and Augusts got the idea to start something similar in Riga too.

A Multimedia Office was established at the Video Centre, the function of which was to work on the creation of multimedia. August was interested in the Tuva shaman phenomenon, and it was hoped the first original Video Centre multimedia would be called *Shaman landscape*. A broad working group was established and a number of expeditions were made to Tuva. The book prepared by Uldis Tirona [editor at the intellectual magazine Rīgas Laiks] and photographer Andrejs Grants was frozen due to a lack of resources which also soon affected the

special Video Centre milieu, with only the film being prepared and shown at one of the *Arsenāls*.

Pascal Gallet, who had already attended the first international *Arsenāls*, liked everything here and offered to put out a Latvian version of *Icebreaker* and as an extra also sent a large box with a collection of French video art, which could be shown in Riga. The box stood a little too long in the corner of a room, until good manners forced the organization of a public screening of its contents. The Video Centre Multimedia Office, right from its inception was oriented directly towards collaboration with France and therefore they had organize the event. The target audience was the younger generation and that's why the first screening, a selection of French video art, took place at the

atbalstu notika Mākslas akadēmijas lielajā zālē. Protams, tā bija jauna valoda, kas atstāja iespaidu, un Multimediju birojam nekas cits neatlika, kā diezgan neplānoti sākt darboties arī ar videomākslu, tobrīd pilnīgi jaunu sfēru.

Nākamajā, 1990. gadā, Videocentra telpās jau notika īsts, lai arī neliels, Francijas–Latvijas videomākslas festivāls. Ar viesiem – franču mākslinieku Ervē Niziku un videodejas pionieriem Norbēru un Nikolu Korsino – un konkursa skati latviešu autoriem (Korsino pāris drīz atgriezās, lai ar Multimediju biroja palīdzību šeit uzņemtu vienu videodejas cikla „*Circumnavigation*” filmu „Rīga”). Programmas galvenā daļa bija franču kultūras „eksports”, ko organizēja Francijas Ārlietu ministrijas Multimediju birojs Paskāls Galē personā, taču ne mazāku publikas interesi izpelnījās arī latviešu videodarbi. Radās doma, ka katru gadu viens latviešu mākslinieks konkursa kārtībā varētu veidot savu darbu Francijā. Pirmais šajā ceļojumā devās Hardijs Lediņš un radīja savas „Parīzes binokulārās dejas”. Vēlāk Francijas stipendiju un jaunākās tehnoloģiskās iespējas izmantot varēja jau divi mūsējie – galvenās balvas ieguvējs un debitanta balvas, *journaux de voyage*, „ceļojuma piezīmju” – laureāts.

Videomāksla pie mums lielā mērā attīstījās no kino vides, sākumā tajā iesaistījās kino cilvēki, Gintars Kavacis tobrīd strādāja televīzijā un bija pirmais festivāla direktors, no kinoamatieriem nāca Dainis Kļava, Viesturs Graždanovičs, no kinoskolām – Juris Poškus, Arta Biseniece, Jānis Eglītis. Ansis Epners deva īpašus uzdevumus savam kinorežijas kursam

Academy of Art's great hall, with the support of Sergejs Davidovs. Obviously, this was a new language which made an impact and the Multimedia Office was left with no other option than, in an unplanned way, to start working with video art as well which was a completely new area at the time.

Already next year, in 1990, a real, but small, French – Latvian video art festival took place at the Video Centre with everyone – French artists Ervē Niziku and videodance pioneers Norbert and Nicole Corsino – and a competition screening for Latvian authors (the Corsinos soon returned, so that they could make one videodance series here, the *Circumnavigation* film *Rīga* with the help of the Multimedia Office). The main part of the programme was the “export” of French culture which was organized by France's Foreign Ministry Multimedia Office's Pascal Gallet, but the Latvian video works earned just as much of the public's attention. The idea came up that each year one Latvian artist selected in a competition could create their work in France. Hardijs Lediņš was the first to go and created his *La Danse Binoculaire de Paris*. Later France's stipend and the latest technological opportunities could be used by two of our own – the main prize winner and the debutant prize, *journaux de voyage* – laureate.

To a large degree video art here developed from cinema circles. Initially, cinema people got involved in it. Gintars Kavacis worked in television at the time and was the first festival director, Dainis Kļava and Viesturs Graždanovičs came from the cinema amateurs, and Juris Poškus, Arta Biseniece and Jānis Eglītis came from cinema schools. Ansis Epners gave special

Kultūras akadēmijā, Viesturs Kairiņš sadarbibā ar levu Jurjāni festivālam veidoja savu pirmo konceptuālo sižetu. Arī Kristaps Epners savu publisko debiju piedzīvoja *videoārta* formātā. *Kinošņikiem* bija nepieciešamā tehnika, pirmās videokameras, bet no kinoprofesionāļu puses atskanēja protesti, ka tas nav nekāds kino. Un tā bija taisnība, jo *videoārta* attiecas vairāk uz laikmetīgo vizuālo mākslu, kuru toreiz vēl dēvējām par stājmākslu. No mākslas vides autori ienāca pamazām, vienīgi Hardijs Lediņš kā performances patriarhs un videomākslas pionieris savu taciņu bija sācis iemīt jau 80. gadu otrā pusē, fiksējot savus Bolderājas gājienus un poētisku vēstījumu „Ābeļziedi”. Arī performanci profesionāli apguvušais Artis Dzērve sevi šeit pieteica ar video, tāpat Gints Gabrāns, vēl students būdams, kopā ar Andri Frīdbergu izveidoja perfektu videodarbiņu.

#### I. A.: - *Videomāksla un festivāli guva atbalstu?*

L. S.: - Festivāli bija notikumi valstiskā līmenī – otro festivālu, kas notika „Jāņa sētas” galerijā tūlīt pēc Latvijas neatkarības atgūšanas, atklāja tikko valstī ieradies pirmais Francijas vēstnieks Latvijā Žaks de Bose, un franču video atlase bija ar nosaukumu „Izlase brīvai zemei, izlase brīvai tautai”. No valsts institūciju puses finansiāla atbalsta nebija, bet tajā laikā tas bija diezgan saprotami. Arī latviešu darbu producēšanai naudas nebija, taču no Francijas puses festivāla organizēšanai un kataloga izdošanai atvēlētajiem līdzekļiem mēs izkombinējām nelielu, tomēr palīdzību autoriem, lai noirētu kameru un noorganizētu montāžu.

assignments at his cinema directors' course at the Academy of Culture while Viesturs Kairiņš created his first conceptual story in cooperation with leva Jurjāne for the festival. Kristaps Epners also had his public debut in the *video art* format. Conema guys had the necessary equipment, the first videocameras, but protests came from the cinema professionals that it wasn't real cinema. And that was true, because video art relates more to contemporary visual art, which at that time was still called fine arts. Authors from art circles came in gradually. Only Hardijs Lediņš, as the performance patriarch and video art pioneer, had commenced his path in the latter part of the 80s, having created his Bolderāja walks and poetic message in *Apple Blossoms*. Performance professional Artis Dzērve also announced himself with a video here, as did Gints Gabrāns who still being a student, together with Andris Frīdbergs, created a perfect videowork.

#### I. A.: - *Did video art and festivals gain support?*

L. S.: - Festivals were events on a national level – the second festival, which took place at the Jāņa sēta Gallery straight after Latvia regained its independence, was opened by France's first Ambassador to Latvia, Jacques de Bose, and the French video selection was called *A Selection For a Free Country, a Selection For a Free People*. There was no financial support from state institutions but at that time that was understandable. There also wasn't any money to produce a Latvian work, but from the finance provided by the French side for the festival organization and catalogue publication, we managed to help the authors a little, to hire a camera and organize the editing.

Viss jau nebeidzās tepat Rīgā. Jauniem māksliniekiem šis festivāls deva iespējas doties ārpusē, pasaulē, kas bija padomju laika un postpadomju situācijas lielais sapnis – iespēju redzēt, kas notiek Eiropā, strādāt, veidot darbus un tikt uzaicinātiem uz dažādu zemju festivāliem, pat veidot savus video ārvalstu tehniski perfekti nodrošinātās studijās. Tas man likās svarīgākais, kādēļ festivālam jāpastāv par katru cenu.

Paralēli videofilmu skatei tapa blakusprogramma – mākslinieki ar lielu entuziasmu pieteica performances, akcijas un visbeidzot izveidojām arī lielu videoinstalāciju izstādi. „Jāņa sētā” Igors Dobičins savai akcijai pat saorganizēja sniega pūšamo mašīnu, jo performancei, kurā piedalījās Zane Kreicberga, tobriid aktīva kustību teātra dalībniece, vajadzēja sniegu, bet, lai arī bija decembris, sniega nebija. Jurģis

Krāsons veica efektīgu performanci Gētes institūta koridorā, kur kopā ar videoprojekciju viņš darbojās kā spontāns gleznotājs, un šo kopumu filmēja vēlāk par operatora darbu vairākus „Kristapus” ieguvušais Uldis Jancis.

Iespaidīgākais festivāls bija 1993. gadā. Mēs sapratām, ka festivālu vajag paplašināt, un togad tie jau bija Francijas – Baltijas videomākslas festivāli Rīgā, Tallinā un Viļņā. Rīgā rādījām arī lielu Somijas video programmu, bet tas frančiem gan ne pārāk patika. Toties pasākumu bija daudz – videomākslas skate un liela eksperimentālu videoinstalāciju izstāde mākslas muzeja „Arsenāla” zālē, kur piedalījās Kristaps Ģelzis, Indulis Gailāns, Juris Putrāms, Anita Zabiļevska, arī Aija Bleja, Vilnis Vējš, Jurģis Krāsons. Rīgas galerijā tika uzstādīts Kristapa Gulbja un Dainā Kļavas „Ešafots” – video,



Pirmā franču – latviešu videofestivāla atklāšanas pasākums Rīgas Videocentrā. 1990.  
The opening of the First French – Latvian video art festival. 1990.

It didn't just end here in Rīga. This festival gave young artists the opportunity to get out into the world, which during the Soviet era and in the post-Soviet situation was the greatest dream – the chance to see what was happening in Europe, to work, create works and to get invited to festivals in various countries, even to create one's own video in the technically perfectly equipped foreign studios. For me that seemed the most important reason why the festival should remain at any cost.

A side programme grew up parallel to the video film screenings – artists registered their performances and shows with great enthusiasm, and finally we also created a large video installation exhibition. At Jāņa sētā, Igors Dobičins even organized a snow blowing machine for his show. The performance, in which Zane Kreicberga, who was at that time an active participant in pantomime theatre, needed snow, but though it was December, there was none. Jurģis Krāsons did an effective performance

in the corridor of the Goethe Institute, where together with a video projection he worked as a spontaneous painter, and this was filmed as a whole by Uldis Jancis, who later was awarded a number of *Kristaps* for his work as an operator.

The most impressive festival was in 1993. We understood that the festival needed to be bigger and that year there were the France – Baltic video art festivals in Rīga, Tallinn and Vilnius. We also showed the big Finnish video programme in Rīga, but the French didn't like that very much. But there were many events – a video art screening and a large experimental video installation exhibition in the *Arsenāls* exhibition hall, in which Kristaps Ģelzis, Indulis Gailāns, Juris Putrāms, Anita Zabiļevska, Aija Bleja, Vilnis Vējš and Jurģis Krāsons took part. At the Rīga Gallery, Kristaps Gulbis' and Dainis Kļava's *Ešafots* [*Gallows*] was set up – a video, an installation and a performance with ballerinas at the opening night. The most grandiose event

instalācija un performance ar balerīnām atklāšanas vakarā. Grandiozākais pasākums notika Latvijas Universitātes aulā – Igora Dobičina un Jura Kulakova videoopera ar Ničes tekstu „Debešķīgā nepieciešamība” Artas Bisenieces režijā. Centrā bija Igora Dobičina metāla konstrukcija, ap kuru notika darbošanās – Viesturs Jansons, tolaik mūsu Operas baleta premjers, pats piedalīdamies, veidoja kustību daļu, spēlēja simfoniskais orķestris Imanta Rešņa vadībā, dziedāja leva Akurātere un to visu ierakstīja Latvijas Televīzija, kur pie skaņu pults bija Ģirts Bišs.

Neskatoties uz to, ka naudas nebija, maksāt vajadzēja arī par lietām, kuras it kā bija sarunātas bartera veidā. Palika parādi, kurus segt bija izmisuma pilns darbs. Nebija nekāda materiāla atbalsta ārpus franču puses piešķiruma, kurš arī tajā gadā nez

kāpēc katastrofāli kavējās, iedzenot festivālu parādsaistībās ar tālaika fantastiskajiem procentiem. (Vēlāk izrādījās, ka attiecīgais vēstniecības ierēdnis naudu bija vienkārši nodzēris...) Nākamajā gadā vēl notika pēdējais festivāls Gētes institūtā, ar kuru bija izveidojusies laba sadarbība, bet tas bija pavisam neliels. Turpināt šādu organizatorisku pašnāvību vairs nebija spēka. Tā beidzās skaista, bet tiem laikiem neiespējama lieta.

Tieši tad gan sāka darboties Sorosa mūsdienu mākslas centrs, bet tur bija citas intereses, un videomākslas festivāla atbalstīšanā tas neiesaistījās. Kultūras ministrijas konkurss bija reizi gadā, arī tur bija citas prioritātes, bet Kultūrkapitāla fonda vēl nebija, un bez tā par mākslas dzīves pilnvērtīgu attīstību vispār nevar runāt.



Dainis Kļava. *Ešafots*. 1993.  
Dainis Kļava. *Gallows*. 1993.



Videoopera *Debešķīgā nepieciešamība*. 1993.  
Videoopera *Heavenly Necessity*. 1993.

took place at the Latvian University hall – Igora Dobičins' and Juris Kulakovs' video opera with Nietzsche's text *Heavenly Necessity* directed by Arta Biseniece. At the centre was Igora Dobičins' metal construction, around which the activities took place – Viesturs Jansons, at the time our Opera's leading ballet dancer took part himself, creating the movement part, while the symphony orchestra was conducted by Imants Resnis, leva Akurātere sang and it was all recorded by Latvian Television, with Ģirts Bišs at the sound desk.

Despite the fact that there was no money, things had to be paid for, even those which had apparently been organized through barter. Debts remained, and to pay them off was a task full of despair. There was no other material support besides the French side's contribution, which in that year, for reasons unknown, was catastrophically delayed, pushing the festival into debt with huge interest rates for that time. (It later transpired

that the relevant embassy bureaucrat had simply drunk away all the money...) The last festival took place in the next year at the Goethe Institute, with which a good collaboration had been formed, but it was very small. No-one had the energy to continue such organizational suicide. Thus finished a beautiful, but for those times, impossible event.

It was just at that time that the Soros Centre for Contemporary Art began operating, but it had other interests and didn't get involved in the support of the video art festival. The Ministry of Culture's tender took place once a year, but there were other priorities there as well, and the State Culture Capital Foundation didn't exist yet, and without it one can't even discuss real development of artistic life.

**I. A.: - Soros Centre for Contemporary Art was a supporter of new and avantgarde art, wasn't it?**



I. A.: - *Sorosa mākslas centrs taču bija jaunās un avangardiskās mākslas atbalstītājs.*

L. S.: - Sorosa nauda aizgāja pašu projektos, kas bija saistīti ar laikmetīgās mākslas izstādēm. Tur bija savi kuratori, mākslinieki apvienojās lieliskās izstādēs, kas tad arī kļuva par centrāliem notikumiem.

Multimediju centra aktivitātes bija gan kā tranzītzona starp mākslu un kino, gan veica tāda kā pārejas posma lomu uz Sorosa mākslas centru, materiāli daudz nopietnāk atbalstītās



Aija Bleja. *Manu jukušo draugu kolekcija*. 1992.  
Aija Bley. *Collection of my Crazy Friends*. 1992.

L. S.: - The Soros money went to its own projects which were connected with contemporary art exhibitions. They had their own curators there, artists joined up for superb exhibitions, and these then became the central events.

The Multimedia Centre activities were like a transit zone between art and cinema, though performing something like the role of a transition stage to the successful work of the Soros Art Centre which was an institution financially supported far more seriously. Jānis Borgs later purchased a range of festival

institūcijas, veiksmīgo darbu. Virkni festivāla materiālu vēlāk Jānis Borgs nopirka mākslas centra arhīvam, tā bija viena no nedaudzajām iegūtajām naudām parādu dzēšanai.

I. A.: - *Kad festivāli beidzās, videomākslā aktīva rosība uz kādu laiku pārtrūka?*

L. S.: - Nākamais, ko es pamanīju, bija E-LAB, kas arī darbojās šajā komunikāciju laukā, turklāt daudz specifiskākā, profesionāli konkretizētā virzienā. Tālāk, kā sapratu, „atbildību” par videomākslu un tās vēsturi Latvijā ir uzņēmis „Noass”, kam arī pirms pāris gadiem atdevu festivāla arhīvu.

I. A.: - *Kā ar videomākslas valodu, kas Latvijā bija visai jauna – auditorija to uztvēra pozitīvi un saprata?*

L. S.: - Kas videomākslā vispār ir saprotami... Tai laikā bija – jo nesaprotamāk, jo labāk! Galvenais – iespaidot, radīt tēlu vai pasviest āķīgu ideju.

Pieslēgties videomākslas pasaulei – tā bija iespēja iemēģināt jaunus izteiksmes līdzekļus, un viss tika apgūts pašdarbībā. Ja pasaulē videomākslas izpausmes bija pazīstama jau kopš 60. gadiem, bet 80. gados plaši izvērtās starptautisku videomākslas festivālu darbība, tad Latvijā tikai astoņdesmito beigās, deviņdesmito sākumā var runāt par apzinātu darbošanos šajā jomā.

Sākumā jau nekādu ģeniālu darbu nebija, tas bija bērnišķīgas posms, kam jāiziet cauri. Bet tie, kas kaut ko darīja nopietni,

materials for the Art Centre archive. That was one of few sources of funding obtained to wipe out the debts.

I. A.: - *When the festivals finished, was the active work in video art interrupted for a time?*

L. S.: - The next thing that I noticed was E-LAB, which also operated in this communication field, in a much more specific one at that and in a professionally defined direction. Further, as I understood it, “responsibility” for video art and its history in Latvia was assumed by *Noass*, to whom I gave the festival archive a couple of years ago.

I. A.: - *How was it with the language of video art, which was rather new in Latvia – did the audience receive it positively and understand it?*

L. S.: - What’s understandable in video art... At that time it was – the less understandable, the better! The main thing – to impress, to create an image, or come up with a catchy idea.

To get into the video art world – that was a possibility to try out new means of expression, and everything was learnt by doing it yourself. Expressions of video art had been known about around the world since the 60s, and in the 80s they spread widely through the international video art festivals. However, in Latvia one can only talk about conscious work in this area at the end of the eighties and the beginning of the nineties.

In the beginning there wasn’t any great work of course. There was a teething process which had to be gone through. But those who took it on seriously also created quality works and

tie arī radīja kvalitatīvus darbus un brauca uz festivāliem ārzemēs, piedalījās starptautiskos projektos. Arta Biseniece, Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Dainis Kļava, Olafs Okonovs.

Bet novērtējuma ziņā bija šķēres. *Kinošņiki* teica, ka „tas nav kino”, savukārt no mākslas akadēmijas puses bija attieksme, ka tā nav māksla, tikai galvas jaukšana, kas sabojā studentus. Vienīgais, kas videomākslu uzņēma ar entuziasmu, bija Ansis Epnars.

**I. A.: - Kultūras un mākslas dzīve tolaik notika savrupās orbītās?**

L. S.: - Ikdienas dzīve bija diezgan nošķirta. Katrs pulcējās savās vietās.

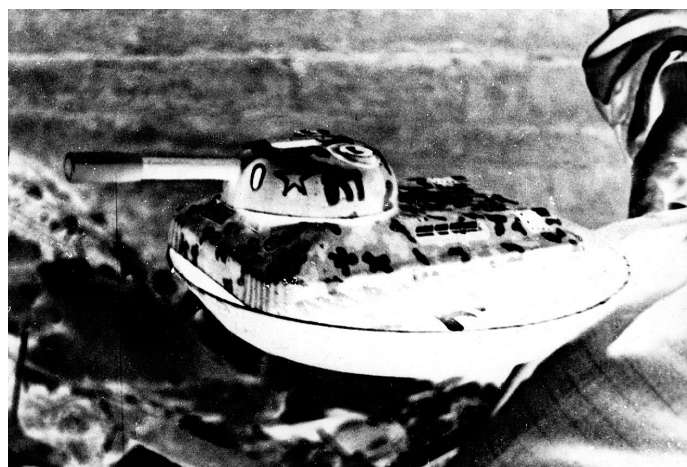
**I. A.: - Vai, jūsuprāt, attaisnojas mākslas procesa uztvere caur paaudžu perspektīvu?**

L. S.: - Ik pa laikam ienāk paaudzes, kurās ir daudz spēcīgu personību ar izteiktām ambīcijām, kas kolektīvi tiek pieteiktas. Un kādā brīdī kāda paaudze kā kopums (nevis atsevišķās radošās personības) noiet no skatuves, jo kopībai pietrūkst motivācijas vai jēgas. Arī septiņdesmitajos gados ienāca ļoti spēcīga paaudze, tāpat astoņdesmitos un deviņdesmitos. Kad viņi ienāca, tas bija revolucionāri, bet ne visiem pēc tam bija ko teikt. Vieniem šī paaudzes kopības sajūta var motivēt kaut ko darīt, citiem ir vienaldzīgi laika nosacījumi, vēl citus laiks padara par varoņiem un, kad tas beidzas, viņi jūtas kā izmesti no laivas. Bet visi šie ceļi ir cienījami. Vēsture paaudžu veidolā atraksta, sistematizē laikmeta tendences, taču pāri tām tik un tā paliek unikālās mākslinieka personības radītāis.

**I. A.: - Šo laiku raksturo kādas dominējošās mākslas iezīmes, aktuālas tēmas?**



Kristine Želve. *Bļoda*. 1992.  
Kristine Želve. *Bowl*. 1992.



Viesturs Graždanovičs. ZAAZ. 1991.  
Viesturs Graždanovičs. ZAAZ. 1991.

travelled to foreign festivals and participated in international projects: Arta Biseniece, Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Dainis Kļava and Olafs Okonovs.

But in terms of opinions about it there were differences. Cinema guys said that “it’s not cinema”, while the attitude from the Art Academy was that it wasn’t art, just a distraction for student minds that ruins them. The only one who accepted video art with enthusiasm was Ansis Epnars.

**I. A.: - Was cultural and artistic life at that time taking place in separate orbits?**

L. S.: - Daily life was quite separate. Each gathered in their own places.

**I. A.: - In your opinion, does the perception of the art process justify itself through the generational perspective?**

L. S.: - Every so often a new generation comes through which has many strong personalities with explicit ambitions, which collectively get declared. And at some moment, a generation as a whole (not individual creative personalities) leaves the stage, as the whole lacks motivation or meaning. A very powerful generation also emerged in the seventies and the same again in the eighties and nineties. When they emerged it was revolutionary, but not all who came afterwards had a statement. For some this generational feeling of unity can motivate them to do something, for others the conditions of the time are unimportant, for others the times make them into heroes and, when they finish they feel like they have been tossed out of the boat. But all of these paths are worthy of respect. History, in the guise of the generation, records and systematizes the trends of the time, but even so, over and above this, remains the unique, created by the the artist’s personality.

L. S.: - Galvenokārt tie bija formas meklējumi. Un personiskas tēmas. Svarīga bija brīvības apzināšanās, kāpšana pāri žogiem, sišanās cauri sienām. Un, kad izlaušanās bija notikusi, lielai daļai vairs nebija ko īsti teikt. Galeriju darbībai sākoties, uzplauka arī komercializācija, sakuploja salonmāksla. Tā līdz pat šai dienai pie mums atradīs maz galeriju, kas strādā apzināti ar saviem māksliniekiem un veido viņu vārdus, domājot par visplašāko kontekstu, ne tikai patērē viņu produkciju.

I. A.: - ***Kāpēc Latvijas mākslā tik maz atspoguļojas saturiskās prioritātes, konkrēti vēstījumi par ikdienas un sociālo realitāti?***

L. S.: - Latvijas mākslā nav tradīcijas runāt par sociālām lietām, jo tās allaž šķitušas pārāk sikas. No peredvizņiku un sociālistiskā reālisma rauties prom visiem spēkiem – tas ir bijis daudz Latvijas mākslinieku paaudžu svētāko centienu mērķis. Taču „saturiskās prioritātes” nozīmē ko citu, katrai paaudzei mākslā svarīgs varbūt arī šķitis cits paužamais saturs, taču satura prioritātes pastāv un darbos tās viegli nolasīt.

I. A.: - ***Realitāte kā pārāk nepievilcīga un māksla kā veids no tās aizbēgt?***

L. S.: - 90. gados, man šķiet, par to tādā veidā nedomāja. Realitāti neviens neuztvēra kā apgrūtinošu, īpaši jaunie. Bija pavērušās tādas iespējas! Visi bija pieraduši iztikt ar mazumiņu; par to, ko šodien uzskata par problēmām, toreiz

I. A.: - ***Is this time characterized by some dominating art features, topical themes?***

L. S.: - In the main they were the explorations of form and personal themes. The realization of freedom was important, the climbing over the barriers, fighting through walls. And, when the escape had taken place, a large number of them didn't really have anything more to say. With the galleries commencing work commercialisation also bloomed and salon art spread. Even today here few galleries can be found, which work consciously with their artists promoting their names and thinking about the wider context, and not just retailing their production.

I. A.: - ***Why are content priorities, specific messages about everyday and social reality reflected so little in Latvian art?***

L. S.: - In Latvian art there isn't a tradition of speaking about social issues as they have always seemed rather insignificant. To pull away from peredvizhniki and socialistic realism with all one's strength – that has been the most sacred goal of the efforts of many generations of Latvian artists. But "content priorities" means something else. For each generation other expressed content may have seemed important in their art, but content priorities remain and they are easy to identify in the works.

I. A.: - ***With reality not being particularly attractive and art being a means to escape from it?***

L. S.: - In the 90s, I don't think they thought about it that way. No-one perceived reality to be burdensome, especially young people. Such opportunities had opened up! Everyone had got used to getting by on nothing; at that time they would have laughed at

smietos. Visos laikos pastāv vienas un tās pašas visbūtiskākās lietas, kas jārisina, kas nosaka tavu cilvēka dzīvi. Sākumā būtiskais bija brīvība. Vēlāk tiešām nevarēja savilkt kopā galus, bet no tā taisīt mākslu bija zem mākslinieka goda.

I. A.: - ***Tālaika presē parādās diezgan liela neizpratne par jaunajām mākslas parādībām, arī no mākslinieku, galvenokārt vecākās paaudzes, vides.***

Nezināšana bija milzīga, arī mākslinieku vidē. Paaudzei, kas tobrīd ienāca, bija kādas zināšanas, taču daudziem laikmetīgā māksla bija ne tikai balts plankums zināšanās, bet arī kā vērsim sarkana lupata. No vecākās paaudzes puses (bija arī izņēmumi) tiešām bija konfrontācija, viņi jaunās parādības nesaprata. Bet tādas ir viņu tiesības. Katram savs laiks, un nevar pieprasīt saprast citu laiku. Personību, kas labvēlīgi raugās uz jauno, ienākošo, vēl neizprotamo, nav daudz.

Arī akadēmijas izglītības sistēmā jaunākās parādības nebija iekļautas. Tikai pamazām sāka tās akceptēt, parādīties apskati presē, pat ne vērtējums, jo ikviens spēj rakstīt tikai savas saprašanas līmenī. Avīze „Nakts” bija vienīgais izdevums, kas konsekventi sekoja īsti aktuālajiem mākslas notikumiem, kur bija intervijas arī ar neizprotamajiem māksliniekiem. „Literatūra un Māksla” nikuļoja, turklāt tā apkalpoja vairākas kultūras jomas. Tāpēc bija tik svarīgi, lai rastos izdevums, kas par vizuālo mākslu runātu profesionālā līmenī.

I. A.: - ***Žurnāls „Studija” tapa, lai mainītu situāciju?***

what we today consider to be problems. In all eras, the very same things which are the most important have existed, which have to be solved, those which determine your life as a person. At first the most important thing was freedom. Later it was really impossible to get by, but to create art from this was below an artist's self-esteem.

I. A.: - ***In the press of the time there was a significant lack of understanding about the new trends in art, from artists as well and mainly from the older generation.***

This lack of understanding was huge, in artistic circles as well. The generation which emerged at the time had some knowledge, but for many, contemporary art was not only an unknown area, but also like a red rag to a bull. There really was a confrontation with the older generation (there were also exceptions) and they didn't understand the new trends. But they had a right to do this. Everyone has their time and you can't demand that someone should understand a different time. There aren't many personalities who view the new, incoming, and as yet incomprehensible, positively.

The newest trends weren't even included in the art academy's educational system. They were only accepted gradually, reports appearing in the press but without an evaluation, as one can only write about something that is within one's understanding. The *Nakts* newspaper was the only publication, which consistently followed real current art events, where there were interviews with incomprehensible artists as well. *Literatūra un Māksla* was languishing, but it was also serving a number of cultural areas. That's why it was so important for a publication to be set up which could discuss visual art at a professional level.

L. S.: - Mākslinieku Savienībai radās doma veidot savu vizuālās mākslas žurnālu, nevis uzņemties bankrotējošā žurnāla „Māksla” izdošanu. Taču Mākslinieku Savienības entuziasms ātri apsika, tālāk par idejas pasviešanu viņi netika. Tomēr mūs ar Juri Petraškeviču jauna tipa mākslas žurnāla radīšanas ideja bija jau aizrāvusi, turpinājām strādāt. „Studija” tapa kā platforma, kas dotu iespēju pasaulei parādīt latviešu māksliniekus un Latvijas sabiedrībai – to, kas notiek pasaulē. Lai būtu plaša informācija par mākslas dzīvi, lai publika sāktu normāli reaģēt, pieņemtu laikmetīgo mākslu, lai paši mākslinieki nebūtu tik konservatīvi.

Sākotnēji neveicās – pirmajā gadā Kultūras ministrijas konkursā žurnāla piedāvājumu noraidīja. Mēs nepadevāmies, turpinājām un nākamajā gadā saņēmām finansējumu vienam žurnālam. „Diena” atbalstīja krāsu dalījuma sagatavošanu (tolaik vēl eksistēja tāda pozīcija ar visai lielām izmaksām), tad nodibinājās Kultūrkapitāla fonds, tie jau bija četri konkursi gadā, un palēnām „Studija” ieņēma savu vietu. Bija skaidrs, ka iesāktais jāturpina, jo vizuālajai mākslai mūsdienu pasaulē ir nepieciešams savs profesionāls žurnāls. 2000. gadā mēs jau bijām nopietna, darboties spējīga domubiedru kopa ar pārliedību, ka žurnāls dzīvos, un „Neputns” nākotnē arvien nopietnāk pievērsās arī fundamentāliem mākslas izdevumiem.

**I. A.: - *Was the Studija magazine started in order to change the situation?***

L. S.: - The Artists Union had the idea of creating its visual art magazine and not to take on the publishing of the bankrupt *Māksla* magazine. But the Artists Union's enthusiasm quickly waned and it got no further than throwing around the idea. However, Juris Petraškevičs and I were already taken by the idea of creating a new type of art magazine and we continued to work on it. *Studija* became a sort of platform, which could provide an opportunity for showing Latvian artists to the world and to Latvian society – and that which was happening in the world; so that there'd be wide-ranging information about art, so that the public would start responding positively and to accept contemporary art and so that the artists themselves would be less conservative.

At first it wasn't successful – in the first year the magazine was rejected in the Ministry of Culture's tender. We didn't give up and continued on, and in the next year we received financing for one magazine. *Diena* supported the preparation of the colour division (at that time such a position still existed and was very costly), then the State Culture Capital Foundation was established, there were four tenders per year, and gradually *Studija* established its position. It was clear that what we'd begun had to be continued, as visual art in today's world needed its own professional magazine. In 2000, we were already a serious group of like-minded people, capable of working with the conviction that the magazine would survive and in the future *Neputns* also turned more seriously to fundamental art publications.