

LAIKMETĪGAIS MĀKSLAS AĢENTS 90

Ar Ivetu BOIKO sarunājas Ieva ASTAHOVSKA



CONTEMPORARY ART AGENT 90

Ieva ASTAHOVSKA talks with Iveta BOIKO

Latvijas laikmetīgās mākslas globālais „aģents” – ietekmīgākais spēks institucionālā, finansiālā un arī mākslas procesu virzīšanas nozīmē, kas lokālo mākslu tuvināja starptautiskai mākslas aprītei, bija Sorosa Mūsdienu mākslas centrs-Rīga. Tā darbība sākās un arī beidzās deviņdesmitajos, simboliski un arī faktiski iezīmējot šo desmitgadi kā savienojuma posmu starp mākslas lokālu noslēgtību un iekļaušanos globālajā mākslas pasaulē.

The global „agent” of Latvian contemporary art – the most influential power in the institutional and financial sense and in steering the processes within art, one that brought local art nearer to the international art world was the Soros Centre for Contemporary Art-Riga. It began and ceased operating in the nineties, thus marking both symbolically and in fact the role of this decade as a linking segment between a local seclusion of the arts and their incorporation in the global art scene.

IEVA ASTAHOVSKA: - *Kāds bija sākums Sorosa Mūsdienu mākslas centra – Rīga (SMMC-Rīga) darbībai?*

IVETA BOIKO: - Rīgā laikmetīgās mākslas aktivitātes deviņdesmito sākumā, protams, notika jau pirms SMMC-Rīga izveidošanas. Bija izstāde "Kūlenis" 1990. gadā, Franču – latviešu un Francijas – Baltijas videofestivāli. Bija arī idejas organizēt citus festivālus, tās kā jau parasti gaisā lidinājās. Bet 90. gadu sākumā naudas mākslai nevienam nebija.

1992. gadā parādījās ziņa, ka ir nodibināts Sorosa fonds, un likās, ka tas varētu būt finanšu avots arī kultūras un mākslas projektiem. Izrādījās, ka mākslai būs atsevišķa programma.

Jurim Boiko radās ideja organizēt Baltijas videoinstalāciju festivālu (iespējams, inspirācija nāca no Multimediju centra). Kad uzzinājām, ka ir nodibināts Sorosa fonds – Latvija,

kas varētu dot finansējumu, es gāju runāt ar Sorosa fonda izpilddirektori Vitu Matisu, bet pēc pāris mēnešiem mani uzaicināja strādāt tikko nodibinātajā mākslas centrā. Iepazinot ar Sorosa fonda un mākslas centra pamatnostādņiem – piedalīties demokrātisko pārmaiņu veicināšanā valstīs, kas atbrīvojušās no okupācijas.

Mākslas centra darbība, darbinieku un valdes, kas bija ideju ģeneratori un lēmēji, pienākumi, datu bāzes veidošana, ikgadējo izstāžu organizēšana un tā tālāk bija diezgan stingri reglamentēta. Instrukcijas bija precīzas, bet nekāda diktāta, protams, nebija. Iesākumā gan bija arī pārpratumi. Pirmajai gadskārtējai izstādei nolēmām rīkot izstādi "Abstrakcija – Abstrakcionisms – Abstraktais". Bija aktīvas diskusijas par to, par pētījumu, kā abstrakcionisms attīstījies un atbalsojies Latvijā. Mākslas centra atklāšanas dienā mākslas centru tīkla galvenajai



Džordža Sorosa tikšanās ar SMMC-Rīga valdi. No kreisās: Pēteris Bankovskis, Helēna Demakova, Dž. Soross un mākslas centra vadītājs Jānis Borgs. 1994. George Soros's meeting with SCCA-Rīga Board. From left: Pēteris Bankovskis, Helēna Demakova, George Soros and SCCA-Rīga Director Jānis Borgs. 1994.

IEVA ASTAHOVSKA: - *What was the beginning of operation like for Soros Centre for Contemporary Art-Rīga (SCCA-Rīga)?*

IVETA BOIKO: - Contemporary art activities at the beginning of the nineties in Riga were, of course, happening already before SCCA-Rīga was established. There was the exhibition *Somersault* in 1990, French – Latvian and French – Baltic video festivals. There were also ideas of organizing other festivals; they were in the air, as it usually happens. But at the beginning of the nineties no one had money for art.

In 1992 came the news that Soros Foundation had been established and we thought it might be a source of funding also for culture and art projects. It turned out that there was going to be a whole separate program for art.

Juris Boiko had an idea to organize a Baltic video installation festival (it was probably inspired by the Multimedia Centre). When we got to know that there had been established a Soros Foundation Latvia and it could potentially provide funding, I went to talk to the executive director of the foundation Vita Matisa and a few months later I was invited to work at the newly-established art centre. I got acquainted with the principles of Soros Foundation and centre for art – participate in facilitating democratic changes in countries that have liberated themselves from occupation.

The operation of art centre, the responsibilities of its employees and the board (who generated ideas and made decisions), building a database, organizing annual exhibitions and so on

direktorei Suzannai Mežolī prezentējām izstādes koncepciju, ko viņa noraidīja, argumentējot, ka mākslas centrs nav izveidots, lai pētītu un izstādītu klasisku mākslu, bet atbalstītu laikmetīgo un novatorisko, ko valsts institūcijas nefinansēs. Nācās arī pārskatīt jau izveidoto dokumentējamo mākslinieku sarakstu.

I. A.: - *Vai šis uzstādījums paredzēja, ka mākslas centra uzmanības lokā ir tikai māksla, kas attiecas uz aktuālo realitāti?*

I. B.: - Tādās kategorijās – cik projekts ir aktīvs vai sociāls, nedomāja. Drīzāk skatījās, vai projekts un vai mākslinieks ir interesants. Manuprāt, šobrīd laikmetīgā māksla Latvijā ir kļuvusi akceptēta, lielā mērā pateicoties mākslas centra aktivitātēm. Sākums bija sarežģīts – sabiedrība jaunās mākslas izpausmes nepieņēma. Izstādēm bija liela pretestība gan plašākā sabiedrībā, gan mākslas vidē. Pat mākslas zinātnes elite kritizēja un nievājoši komentēja – kas tas tāds... Sabiedrībā pazīstami cilvēki, rakstnieki, kultūras institūciju vadītāji publicējās presē, gānoties, ka tas ir nepareizi, ielauzies mākslas tempļi ar tādiem darbiem, kā tas bija, piemēram, kad izstādē "Valsts" Rundāles pili tika eksponēts Jāņa Mitrēvica darbs "Speķis visai valstij" – cūkgaļas gabali stikla vitrīnās – un Sarmītes Māliņas nevainīgās zelta smailītes. Savukārt sabiedrība mākslas darbus pilsētvidē demolēja, jo nebija pieradusi pie šādas mākslas publiskajā telpā. Izstādes "Pieminekļis" instalācijas, kas netika noņemtas uzreiz pēc izstādes, tika salauztas. Sarmītes Māliņas darbam pārbrauca pāri smagā mašīna, Ojāra Pētersona instalācijas dēļi tika

was quite strictly regulated. The instructions were accurate, but there was no dictate, of course. In the very beginning, though, there were also misunderstandings. For the first annual exhibition we decided to arrange an exhibition *Abstraction – Abstractionism – The Abstract*. There were active discussions about it, about the research on how abstractionism developed in Latvia and what its effects were. On the opening day of the art centre we presented the concept of this exhibition to chief director of art centre network Suzanne Mészöly. She rejected it, arguing that the art centre was not established to research and exhibit classic art but to support the contemporary and innovative art which would not be funded by state institutions. We also had to revise the list of artists worth documenting that we had already made.

I. A.: - *Did this position mean that only the art that concerns current reality deserves the attention of art centre?*

I. B.: - Projects were not considered according to how active or social they were. It was rather more important if the project or artist was interesting. I actually think that contemporary art in Latvia has now been accepted mostly because of the activities of art centre. The beginning was complicated – the society did not accept the manifestations of new art. Exhibitions met with strong resistance both in the general society and the art environment. Even elite art historians criticized and commented contemptuously – what the hell is that... Famous people, writers, executives of culture institutions published articles in the press, grumbling about how wrong it is to break into the temple of art with such work. One example of it was the reaction to the exhibition *State* in Rundāle palace which included Jānis Mitrēvics'

izraustīti un izsvaidīti pa parku, Gata Blunava „Tramvajkokam” izdauzīja stiklus, Andra Brežes malkas kolonnu nodedzināja nākamā gadā Jāņos.

I. A.: - *Vai mākslas centrs organizēja arī diskusijas, informatīvas, izglītojošas aktivitātes un sadarbojās ar mākslas kritiķiem, par mākslu rakstošajiem autoriem?*

I. B.: - Bija diskusijas. Daudz rakstīja Jānis Borgs, Helēna Demakova, Solvita Krese. Varbūt ne tik stratēģiski, sistemātiski un mērķtiecīgi, jo žurnāls „Studija” sāka iznākt tikai 1997. gadā.



Sarmītes Māliņas instalācija *Reklāma (Veltījums)* Rundāles pili izstādes *Valsts* ietvaros. 1994.
Sarmīte Māliņa's installation *Advertisement (Homage)* in Rundale castle during exhibition *State*. 1994.

piece *Bacon for All the State* – pieces of pork in glass cases – and Sarmīte Māliņa's innocent golden canoes. Artworks in the city environment were vandalized, because general society was not used to such art in public space. Those installations from the exhibition *Monument*, which were not removed immediately after the exhibition, were broken. Sarmīte Māliņa's piece was run over by a truck, planks constituting an installation by Ojārs Pētersons were yanked out and scattered about in a park,

Taču visi kritiķi, kas varēja rakstīt par laikmetīgo mākslu, bija ap mākslas centru, kas jau no paša sākuma arī darbojās kā centrs. Vienā brīdī tā patiešām arī bija – alternatīvas nebija. Varbūt, ka sākumā informācija nebija tik veiksmīgi pārraidīta, ka centra uzdevums bija strādāt principiāli ar laikmetīgo mākslu, un tradicionālās mākslas pārstāvji cerēja uz to kā finanšu avotu plašākā nozīmē. Sākumā jau arī to nesauca par "laikmetīgo", bet "mūsdienu" mākslu. Daudziem, iespējams, nebija pietiekamas informācijas vai zināšanu un likās, ka mākslas centrs ir kāds klans, kas atbalsta tikai *savējos*. Bet kas tad bija tie savējie?

Cita problēma bija sabiedrības neizpratne – sabiedrība nebija pie šādām izpausmēm pieradusi un darbojās pēc inerces gan domāšanā, gan attieksmē.

I. A.: - *Konfrontācija starp tradicionālo un laikmetīgo bija liela?*

I. B.: - Liela vairāku iemeslu dēļ. Mākslas centra ikgadējās izstādēs izvēlēto autoru vidū praktiski nebija gleznotāju. Ja kāds tomēr bija, tad „netradicionāls”. Piemēram, pirmajā izstādē "Zoom faktors" gan piedalījās Ieva Iltnere, Dace Lielā, Līga Purmale, taču tas, ko viņas izstādīja, nebija tradicionāla glezniecība. Daces Lielās gleznotā jūra kopā ar izstādīto bērnu dienu zīmējumu ienesa postmodernu noskaņu, Līga Purmale, uzliekot saviem darbiem rāmīti ar uzrakstu „Sony”, mainīja to nozīmi. Otrā gadskārtējo izstādē „Valsts” veidoja Ivars Runkovskis, un tur jau bija izteikti laikmetīgās mākslas autori.

windows of *Tramtree* by Gatis Blunavs were smashed, Andris Breže's firewood column was burned down at midsummer celebration next year.

I. A.: - *Did SCCA-Rīga organize also discussions, informative and educational activities, was there collaboration with art critics and writers?*

I. B.: - There were discussions. Jānis Borgs, Helēna Demakova, Solvita Krese wrote a lot. Maybe not very strategically, systematically or purposefully, because visual arts magazine *Studija* appeared only in 1997.

But all critics who could write about contemporary art were clustered around art centre, which actually did function as a centre since the very beginning. At a certain moment it really was so – there was no alternative. Maybe at first information was not conveyed very successfully that the objective of the centre was to work with contemporary art in particular and representatives of traditional art expected it to be a source of funding in a broader sense. In the very beginning it was not even called "contemporary" but "modern" art. Many people probably didn't have enough information or knowledge and to them it seemed that art centre is some kind of a clan that only supports its own people. But who were these own people?

Another issue was the lack of comprehension of the society – it was not used to such expression and was inert both in thinking and attitude.

I. A.: - *Was there a big confrontation between contemporary and traditional art?*

Otru plaisu, kas parādījās starp laikmetīgo un tradicionālo, iezīmēja finansējuma konkurss, kurā piedalīties varēja visi, bet prioritātes atspoguļojās rezultātos. Tās, protams, bija zināmas un vienmēr deklarētas, un tomēr – vienam piešķīra, bet citam ne. Un tradicionālisti pret laikmetīgo vienmēr ir izturējušies noraidīši.

I. A.: - *Veidojās laikmetīgo – SMMC-Rīga – mākslinieku loks?*

I. B.: - Ja skatās izstāžu sarakstus, tiešām figurē vieni un tie paši vārdi. Nāca klāt arī jauni autori, bet bija noteikts



Mākslas aģitvilcienā Rīga–Ventspils projektā *Ventspils. Transīts. Termināls*. 1998.
In the art propaganda train Riga–Ventspils in the project *Ventspils. Transit. Terminal*. 1998.

I. B.: - It was big for several reasons. There were practically no painters among the artists chosen for the annual art centre exhibitions. Even if there was, they were „non-traditional”. For example, among the participants of the first exhibition *Zoom Factor* were Ieva Iltnere, Dace Lielā, Līga Purmale, but the work they exhibited was not traditional painting. Dace Lielā's painting of the sea together with the exhibited childhood drawing created a post-modern feeling; Līga Purmale altered the meaning of her paintings by imposing a frame saying

kodols. Sākumā tie, kas darbojās laikmetīgajā mākslā, bija tā saucamā instalatoru paaudze, kas mākslā ienāca 80. gados. Pēc tam – 90. gadu jaunie, kas jau nāca pa vienam, ne kā grupa – Gints Gabrāns, Anita Zabiļevska, Andris Frīdbergs, Miķelis Fišers, Ēriks Božis un citi. Deviņdesmito beigās ienāca Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļu beigušie mākslinieki. Tas arī bija SMMC-Rīga izstāžu mākslinieciskais, radošais pamats.

I. A.: - *Vai, piesakoties grantu programmai, māksliniekiem bija jāformulē savas darbības koncepcija un jāpamato tekstuāli tas, ko viņi iecerējuši?*

I. B.: - Protams. Māksliniekiem bija arī problēmas ar darbu tekstuālu formulēšanu, bet vērtētāji jau nebija svešinieki, kas dzelžaini turas pie abstraktām normām. Ja mākslinieks gribēja veidot jaunu darbu un bija zināms, uz ko viņš ir spējīgs, ka darbs vai izstāde būs labs, varēja saņemt atbalstu arī tad, ja konceptuālajā pamatojumā bija viens teikums. Un ar laiku projektus rakstīt iemācījās arī mākslinieki.

I. A.: - *Kas izlēma, kam piešķirt atbalstu no grantu programmas un kā veidojama datu bāzes politika?*

I. B.: - To izlēma valde, grantu programmas piešķiršanas bija slēgtas, konfidenciālas sanāksmes. 1994. gadā bija asprātīga Ginta Gabrāna provokācija. Kārtējā valdes sēdē, kurā tika lemts par grantiem, informācija, kas tika saņemta, bija šāda – sēdes telpā atrodas noklausīšanās iekārta, kurā visa sēdes

Sony on them. The second annual exhibition *State* was curated by Ivars Runkovskis and already contained work by explicitly contemporary artists.

The other rift that appeared between contemporary and traditional art was caused by the competition for funding, where everyone could participate, but the priorities were clearly reflected in the results. Those priorities were, of course, known to everyone and always explicitly declared, and yet – some got that funding, others didn't. And traditionalists have always treated the contemporary with disdain.

I. A.: - *So a certain circle of contemporary – SCCA-Rīga – artists emerged?*

I. B.: - If you take a look at exhibition catalogues, indeed the names are mostly the same. New artists were always joining, but a definite core had been established. At first the people doing things in the field of contemporary art were the so called generation of installators, they entered the art scene in the eighties. Later came the young artists of the nineties, one at a time, no more as a group – Gints Gabrāns, Anita Zabiļevska, Andris Frīdbergs, Miķelis Fišers, Ēriks Božis and others. At the end of the nineties came the graduates of Department of Visual communication at Art Academy. That was the artistic, creative foundation of SCCA-Rīga exhibitions.

I. A.: - *When applying for a grant program, did the artists have to define the concept of their work and substantiate it in writing?*

I. B.: - Of course. Artists also had issues with the textual formulation of their work, but those evaluating the applications

were not complete strangers, clinging to abstract rules. If an artist wanted to do a new piece and it was known what he/she was capable of, if it was clear that the piece or the exhibition will be good, the artist could get funding also with just one sentence in the concept description. And as time went on, also artists learned to write projects.

gaita tiek ierakstīta un translēta publiski. Tā visa droši vien bija fikcija, bet ierakstīšanas aparātu atrada. Sacēlās panika. Pat rakstīja iesniegumu policijai. Neatceros, ar ko tas viss beidzās, droši vien abas puses atcēla pretenzijas, jo nebija nodarījuma sastāva.

I. A.: - *Bija arī diskusijas – kas pieder laikmetīgajai mākslai un kas nepieder?*

I. B.: - 90. gados robeža bija ļoti redzama – situācija bija jūtama. Valdes sēdēs tika apspriesti arī jaunākie mākslas notikumi, brīžiem tās bija vētrainas diskusijas starp līdzīgi domājošiem ar līdzīgām interesēm. Turklāt visas jaunās lietas piederēja pie mākslas procesa. Bija skaidrs – ja kādu apsvērumu dēļ kaut ko nedokumentēs, var tikt izrauts kāds posms no aktuālās situācijas. Attieksme bija atvērta, ieinteresēta un atbildīga par iespēju lemt par procesu fiksēšanu, jo tā zināmā mērā ir noteiktas mākslas vēstures norises, kopainas veidošana.

I. A.: - *Kura no visām gadskārtējām izstādēm būtu uzskatāma par nozīmīgāko, varbūt leģendārāko?*

I. B.: - Nozīmīgākā – noteikti "Pieminekļis", kas norisinājās pilsētvidē. Maz ticams, ka mūsdienās būtu iespējams izstādīt

were not complete strangers, clinging to abstract rules. If an artist wanted to do a new piece and it was known what he/she was capable of, if it was clear that the piece or the exhibition will be good, the artist could get funding also with just one sentence in the concept description. And as time went on, also artists learned to write projects.

I. A.: - *Who decided who should receive support from the grant program and what the database policy should be?*

I. B.: - That was decided by the board. Decisions on granting funding were made in closed, confidential meetings. In 1994 Gints Gabrāns did a smart provocation. In a regular funding decision meeting the participants received information that an eavesdropping device has been planted in the room and the whole meeting is being recorded and broadcast publicly. It was probably a fabrication, but the device was found. Panic ensued. A report was even filed with the police. I don't remember how it all ended; probably both sides dropped their claims, since there was no evidence of offence.

Also the decisions regarding the database, which artists' work should be documented, which art theoreticians should be involved, were all made at the board meetings. But there was an unwritten law – everything related to contemporary art should be documented. After all, there were not that many exhibitions.

I. A.: - *Were there also discussions of what belongs to contemporary art and what doesn't?*

I. B.: - In the nineties this boundary was very pronounced – there was an obvious situation at hand. At the board meetings

mākslas darbus mēneša laikā tik ļoti centrālās vietās. Nekas tāds nebija līdz tam bijis – tik daudz instalāciju, arī pazīstami ārzemju mākslinieki. Toreiz spilgti parādījās sabiedrības agresija, bet ar to, ka māksla izgāja publiskajā telpā, tika radināta tolerance. Šobrīd tādas agresijas pret mākslu vairs nav.

I. A.: - **Tā sauktās instalatoru paaudzes mākslinieki 90. gadu sākumā daudz piedalījās izstādēs ārvalstīs. Vai tas bija galvenokārt SMMC institucionālās sadarbības rezultāts?**

I. B.: - 90. gadu sākumā Austrumeiropas māksla bija īpaša aktualitāte. Uz mākslas centru brauca kuratori, skatījās, pētīja, un daudzi mākslinieki tika aicināti izstādīties ārpus Latvijas. Bija lielākas un mazākas latviešu mākslinieku izstādes ārzemēs un starptautiskas izstādes Rīgā.

Kopīga sadarbība veidojās ar Igaunijas un Lietuvas mākslas centriem, ar Horvātiju. Vismaz reizi gadā bija visu mākslas centru direktoru sapulces, kur pārrunāja situāciju, stratēģijas un tā tālāk.

I. A.: - **Deviņdesmito vidū radās jaunas neformālas laikmetīgās mākslas apvienības, piemēram, birojs "Open", kas pozicionēja sevi kā alternatīvu t. s. establišmenta mākslas institūcijām.**

I. B.: - Attieksmē mazliet bija pozīcija, ka ir kaut kas institucionalizējies, bet tā nebija opozicionāra attieksme. Nedaudz konfrontējoša noskaņa nāca no "Open" līderiem,

also the latest art events were discussed, and sometimes these meetings were heated discussions between like-minded people with similar interests. Besides, all new occurrences belonged to the art process. It was clear – if for one reason or another something should not be documented, a whole segment would be removed from the actual situation. The attitude was open to, concerned about and responsible for the possibility of making decisions about recording the ongoing processes, since to an extent that means shaping certain processes in art history, the general perspective.

I. A.: - **Which of all the annual exhibitions would be considered the most significant, maybe even legendary?**

I. B.: - The most significant was certainly *Monument* which took place in the public space. A possibility of exhibiting art for a whole month in such central locations would be highly unlikely nowadays. It was a completely unprecedented event – so many installations, also by well-known foreign artists. That exhibition also brought out the aggression of the society, but taking art out into the public space did function as training for tolerance. Right now this kind of aggression toward art does not exist any more.

I. A.: - **At the beginning of the nineties artists of the so called installer generation participated in exhibitions abroad a lot. Was that mostly the result of institutional cooperation by SCCA?**

I. B.: - At the beginning of the nineties Eastern European art was a particularly hot topic. Curators came to the art centre, watched things, did research, and many artists were invited to exhibit

bet to uztvēra veselīgi – jaunie kā alternatīvie, protestētāji. Nezinu, vai tam pamatā bija kas ideoloģisks, manuprāt, tas piederēja pie spēles, tēla. Bija uzrāviens ar pirmajiem pasākumiem – „Open”, „Biosportu”, taču viņi saņēma finansējumu arī no SMMC-Rīga. Arī „Open” pasākumus mākslas centrs dokumentēja, rādīja un stāstīja par tiem ārvalstu kuratoriem.

Tagad atskatoties saprotams, ka mākslas centrs nevarēja aptvert visu, tā bija definēta institūcija ar noteiktiem nosacījumiem, reglamentu, finansējumu. Bija lietas, ko centrs nevarēja atļauties, piemēram, uzaicināt par sponsoru tabakas un alkohola ražotājus.

I. A.: - **90. gadu vidū līdz ar "Open" un E-LAB parādīšanos aktivizējās mākslinieki, kas līdzās vizuālajai mākslai nodarbojās ar starpdisciplināriem projektiem, mūziku, akustiku, vidzejošanu – dažādu mākslas veidu saplūšanu vai nevizuālām mākslas jomām. Šādi projekti neiekļāvās mākslas centra uzmanības lokā?**

I. B.: - Tiešā veidā – nē, taču jaunās tendences un parādības atspoguļojās gadskārtējās izstādēs. Mākslas centrs vienmēr sekoja visam līdzī un bija aktīvās mākslas dzīves centrā. Kaut vai finansiāli atbalsot jaunās, eksperimentālās norises.

I. A.: - **2000. gadā SMMC-Rīga kļuva par Latvijas Laikmetīgās mākslas centru. Kas mainījās centra darbībā?**

abroad. There were larger and smaller exhibitions of Latvian art abroad and international exhibitions in Riga.

Cooperation developed with the art centres in Estonia and Lithuania, also Croatia. At least once a year a meeting of all art centre directors took place, with discussions on the situation, strategies and so on.

I. A.: - **In the middle of the nineties new informal communities of contemporary art appeared, like Open bureau, positioning themselves as an alternative to the so called establishment art institutions.**

I. B.: - In their attitude there was a bit of the "something has been institutionalized" position, but it was not an oppositional attitude. A slightly confrontational mood was felt from the leaders of *Open*, but it was regarded as a healthy protest from the young alternative people. I don't know if it was based on any ideology, I think it belonged to the game, to the character. There was a surge of their first events – *Open* and *Biosport*, but they also received funding from SCCA-Riga. Furthermore, *Open* events were documented by art centre, shown and told about to foreign curators.

When we look back at it now, it's clear that art centre could not encompass everything; it was a defined institution with certain conditions, regulations, funding. There were things the centre could not afford to do, for example, ask manufacturers of tobacco and alcohol to sponsor events.

I. A.: - **In the middle of the nineties, with the appearance of Open and E-LAB, a bustle of activity started from artists who also pursued interdisciplinary projects, music, acoustics, VJing**

I. B.: - Mainījās finanšu plūsma – Sorosa pastāvīgais finansējums tika pārtraukts, beidzās grantu piešķiršana. Arī izstāžu politika mainījās. Līdz tam gadskārtējās izstādes bija pamats, galvenais un redzamākais no SMMC-Rīga darbības – ar tām laikmetīgā māksla vispār tika pamanīta. Viena skaļa izstāde reizi gadā ir vērtīga, bet tas prasa ļoti lielu finanšu ieguldījumu. Turklāt bija iestājusies sava veida krīze – gadskārtējās izstādes bija sevi izsmēlušas, un arī kuratori – potenciālie kandidāti jau bija veidojuši lielās izstādes. Vajadzēja ko svaigu. Radās ideja uzaicināt starptautisku kuratoru – tas bija Franks Vāgners no Vācijas, un tapa izstāde “Mūsdienu utopija”.

Tika nolemts, ka vērtīgāk ir dot iespēju izpausties vairākiem kuratoriem un māksliniekiem.

Tajā gan arī bija jūtama zināma konfrontācija starp kuratoru un māksliniekiem, atšķirīgas mākslas un pasaules uztveres. Kurators bija pārsteigts, ka, viņaprāt, mākslinieki neizprata vai nepakļāvās koncepcijai, kuras pamatā bija Mikelandželo Antonioni filma “Zabriskie Point”, skatīta ļoti sociālā aspektā – vai tā utopija, par ko sapņoja 60. gadu paaudze, ir vai nav realizējusies mūsdienās. Latvijas māksliniekiem tas nepavisam nelikās interesanti. Pieļāuju, ka viņi pat nesaprata, ka tas ir tik vienkārši, centās meklēt ko dziļāku, un tādēļ visi latviešu mākslinieku darbi bija ļoti personiski.



Andra Grīnberga darbs *Satiktie, pazaudētie un tie, kas paliek* izstādē *Mūsdienu utopija*. 2001.
Andris Grīnbergs' work *The Met Ones, the Lost Ones and Those Who Remain* in exhibition *Contemporary Utopia*. 2001.

alongside visual arts – merging various aspects of art or non-visual art forms. Did such projects attract the attention of art centre?

I. B.: - Not directly, but the new tendencies and occurrences were reflected in the annual exhibitions. Art centre always kept track of what was going on and was in the centre of the active art processes. At least by supporting the new experimental things financially.

I. A.: - In 2000 SCCA-Riga became Latvian Centre for Contemporary Art. What changed in the operation of the centre?

I. B.: - Financial flow changed – the constant funding of Soros was terminated, grants were discontinued. Also exhibition policy changed. Up to then the annual exhibitions were the very foundation, the most important and the most visible of SCCA-Riga activities – they actually made the society notice contemporary art. One exhibition a year that makes some noise is a valuable thing, but it takes a lot of financial input. Besides a sort of crisis

had set in – the annual exhibitions had depleted themselves, and the potential candidates for curating them had already worked on large-scale exhibitions. We needed something fresh. An idea came up to invite an international curator – it was Frank Wagner from Germany – and the exhibition *Contemporary Utopia* was arranged.

It was decided that it would be worth it to let several curators and artists express themselves.

There was a certain contradiction between the curator and the artists, different perceptions of art and the world. The curator was surprised that, according to him, artists did not comprehend or did not comply with the concept, which was based on the film by Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, viewed in a very social aspect – has the utopia that the sixties generation dreamed about materialized nowadays. Latvian artists did not find that the least bit interesting. I assume that they did not even understand that it really is that simple, they tried to search for something deeper and therefore all the works by Latvian artists were so personal.