

N O R

H B Y N

Kaspars Podnieks
Krišs Salmanis

O R T H

E A S T

North by Northeast

Pavilion of Latvia at the 55th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia

B Y

Kaspars Podnieks
Krišs Salmanis

6

Preface

7 - 8

Speech of the Minister of Culture of the Republic of Latvia

12 - 14

Only at the South Pole Do All Directions Point North
by Anne Barlow

15 - 17

I Am but Mad North-North-West
by Courtenay Finn.

18 - 28

Just What Is It That Makes Latvian Art So Different, So Latvian?
by Alise Tifentale

31 - 34

A Little Above the Ground
by Nils Sakss

41 - 63

Kaspars Podnieks. *Rommel's Dairy*

66 - 70

The Applicable Mystery of Complex Futility
by Solvita Krese

73 - 175

Krišs Salmanis. *North by Northeast*

200 - 204

Biographies

208 - 211

Credits

Annex:

Drusti
by Sigurds Rusmanis

Content

9 - 10

Latvijas Republikas Kultūras ministres uzruna

11

Priekšvārds

35 - 38

Drusku virs zemes

Nils Sakss

41 - 63

Kaspars Podnieks. *Rommēla pienotava*

73 - 175

Krišs Salmanis. *Ziemeļi-Ziemeļaustrumi*

177 - 180

Sarežģītā veltīguma pielietojamā mīklainība

Solvita Krese

183 - 184

Tikai Dienvidpolā visas ceļazīmes rāda uz ziemeļiem

Ena Bārlova

185 - 186

Es esmu traks tikai ziemeļ-ziemeļrietumos

Kortnija Fina

188 - 197

Kas tieši ir tas, kas padara latviešu mākslu tik atšķirīgu, tik latvisku?

Alise Tifentāle

200 - 204

Biogrāfijas

208 - 211

Pase

Pielikums:

Drusti

Sigurds Rusmanis

Saturs

Preface

As the form and content creators of *kim?* Contemporary Art Centre (standing for *kas ir māksla?* what is art?), we are truly honored to welcome you to the exposition of Kaspars Podnieks and Krišs Salmanis at the Pavilion of Latvia at the 55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia.

These few lines of text can only provide a rough sketch for the amount of ideas and work that all the involved parties have brought to the table in less than a year. Beginning with the first specified outlines, conceptual designs, and the project language set into motion.

The notion of this exposition has roots in collaborations purposefully developed over the four years of the institution's public activities together with artists Kaspars Podnieks and Krišs Salmanis, the exposition co-curator and art historian Alise Tifentale, *TwentyFingers* as the artists of this edition as well as the main supporters of the project – the Ministry of Culture of the Republic of Latvia and the State Culture Capital Foundation.

We are equally pleased to begin a long-term collaboration by working with the co-curators of the exposition Anne Barlow and Courtenay Finn from the New York based art institution Art in General. This marks Latvia's first model for international cooperation since participating in the Venice biennale, which offers an opportunity to develop such highly motivational ideas inspiring future partnerships.

This year's pavilion is also marked by a new location - within the Arsenale territory. It has been an outstanding strategic decision that provides further prospect for our story to address a different and altogether larger audience through which to notably increase the visibility of the Latvian Pavilion.

To further engage with this in collaboration with the National Pavilion organizers of the Baltic and Nordic countries we also present the Nordic-Baltic Art School in Venice, which provides young professionals from the region a chance to expand their knowledge and awareness about art processes and to translate it into hands-on experience in everyday communication with pavilion visitors.

At this very moment *North by Northeast* has completed a full cycle and the story about a project inspired by one's own place is ready for your careful inspection. Latvia remains a small country and, as we all know, the National Pavilions are perpetually inquired, critiqued, acknowledged or rejected altogether. Bearing this in mind, our main intent is to remind everyone that there are still situations, in which the earth becomes transparent, branches become roots, and the sky falls.

We express our gratitude to the *kim?* team, board members, supporters, the like-minded, and everyone, whose words and deeds have made this event possible.

In excitement,
Zane Čulkstēna, Zane Onckule

One of the priorities of the Ministry of Culture is regular participation of Latvian artists at the internationally acclaimed and prestigious Venice Biennale. This is important for the overall development of both the fields of art and creative industries in Latvia. The exhibition represents our country in the world, showcases our best artists and opens up new and dynamic collaboration possibilities in the field of contemporary art. Moreover, for the very first time Latvia's exposition is placed in the main exhibition space Arsenale. This has been a deliberate and strategic decision on behalf of the Ministry of Culture. By doing so we strive to promote accessibility, attract a broader audience and contribute to the popularity of Latvian contemporary art. The project *North by Northeast* has been initiated by the *kim?* Contemporary Art Centre and

Svārds

mas un virzības
n Kriša Salmaņa
nālē.

visas iesaistītās
lejas, pirmajām

stitūcijas četru
nieku un Krišu
māksliniekiem
as ministriju un

ar ekspozīcijas
Ņujorkā bāzētas
irmo reizi kopš
s un turpmāku

eritorijā. Tas ir
u un ievērojami

ar Baltijas un
s skola Venēcijā,
slas norisēm un

iemeļaustrumi)
isu uzmanīgam
tiek nemainīgi
enais nolūks ir
lūt par saknēm,

n, kuru sarunas

Pacilātībā,
, Zane Onckule

Preface

As the *māksla?* what is and Krišs Salma di Venezia.

These that all the invo specified outline

The n the four years of Salmanis, the ex this edition as w of Latvia and th

We are of the expositio in General. This Venice biennale future partnersh

This y has been an out a different and Latvian Pavilion

To fur Baltic and Nord young professio processes and to visitors.

At this project inspired and, as we all k rejected altogether situations, in wh

We ex and everyone, w

developed by two exceptional Latvian artists, Kaspars Podnieks and Krišs Salmanis. As such, the project not only exhibits professional qualities and pays an important contribution to Latvian contemporary art, but, more importantly, highlights Latvian identity and its traditions. The work of both of the artists focuses upon values dear to Latvians such as Latvian countryside, land, and labor – virtues, which, such is our hope, will be noticeable by the international audiences in attendance. In conclusion, I am very pleased that along with our efforts to evolve with the times and become more integrated into the global cultural space, we continue to take pride in Latvian cultural heritage and history.

Žaneta Jaunzeme-Grende
The Minister of Culture of the Republic of Latvia

Latvijas mākslinieku regulāra dalība starptautiski nozīmīgajā un prestižajā mākslas festivālā Venēcijas Biennāle ir viena no Kultūras ministrijas prioritātēm Latvijas radošo industriju attīstības kontekstā. Šī izstāde nes pasaulē Latvijas valsts vārdu un popularizē mūsu mākslniekus, paverot arī jaunas, pozitīvas sadarbības iespējas. Šogad Latvijas ekspozīcija pirmo reizi atrodas galvenajā ekspozīcijas telpā *Arsenale*, kas bija apzināts un stratēģisks ministrijas lēmums, lai veicinātu Latvijas laikmetīgās mākslas lielāku pieejamību un popularitāti. Latvijas kultūru raksturo ne tikai mūsdienu mākslas izpausmes, bet arī vērtīgas tradīcijas, kas veido nacionālo pašapziņu un identitāti. *kim?* Laikmetīgās mākslas centra iniciētais un divu izcilu latviešu mākslinieku - Kaspara Podnieka un Kriša Salmaņa - veidotais

Švārds

omas un virzības n Kriša Salmaņa nālē.

visas iesaistītās lejas, pirmajām

institūcijas četru nieku un Krišu mākslniekiem as ministriju un

ar ekspozīcijas Ņujorkā bāzētas irmo reizi kopš is un turpmāku

teritorijā. Tas ir i un ievērojami

ar Baltijas un s skola Venēcijā, slas norisēm un

iemēļaustrumi) isu uzmanīgam tiek nemainīgi enais nolūks ir ūt par saknēm,

n, kuru sarunas

Pacilātībā,
, Zane Onckule

Preface

As the *māksla*? what is and Krišs Salma di Venezia.

These that all the invo specified outline

The no the four years of Salmani, the ex this edition as w of Latvia and th

We are of the exposition in General. This Venice biennale future partnersh

This y has been an out a different and Latvian Pavilion

To fur Baltic and Nord young profession processes and to visitors.

At this project inspired and, as we all k rejected altogetl situations, in wh

We ex and everyone, w

projekts *North by Northeast* ir ne tikai profesionāls un augstvērtīgs pienesums Latvijas laikmetīgās mākslas bagātināšanai, bet akcentē arī latviešu identitāti un tradīcijas. Mākslinieki savos darbos izceļ tādas latviešiem tuvas vērtības kā Latvijas lauki, zeme un darbs, kuru vērtību, ietērptu mūsdienīgā formā, cerams, nolasīs arī starptautiskā auditorija. Man ir patiess prieks, ka, cenšoties attīstīties līdzī laikam un pasaules kultūras norisēm, mēs turpinām lepoties arī ar Latvijas kultūru un vēsturi un nesam to pasaulē.

Žaneta Jaunzeme-Grende
Latvijas Republikas Kultūras ministre

Priekšvārds

Kā *kas ir māksla*? Laikmetīgās mākslas centra jeb, saīsināti, *kim?* satura, formas un virzības veidotājas mēs esam patiesi pagodinātas par iespēju aicināt jūs Kaspara Podnieka un Kriša Salmaņa ekspozīcijā Latvijas nacionālajā paviljonā 55. Starptautiskajā Venēcijas mākslas biennālē.

Šajās nedaudzajās rindās var tikai ieskicēt to domu un darba apjomu, ko visas iesaistītās puses ir ieguldījušas un izvērsušas nepilna gada laikā – kopš pirmās precizētās idejas, pirmajām skicēm un projektu valodas iedarbināšanas.

Ekspozīcijas idejas saknes ir meklējamas jau iepriekšējā sadarbībā, kas institūcijas četrus gadus publicējis darbības laikā mērķtiecīgi izvērstas ar māksliniekiem Kasparu Podnieku un Krišu Salmani, ekspozīcijas līdzkuratoru mākslas vēsturnieci Alisi Tifentāli, šī izdevuma māksliniekiem *TwentyFingers* un projekta centrālajiem atbalstītājiem – Latvijas Republikas Kultūras ministriju un Valsts Kultūrkapitāla fondu.

Tāpat mums ir patiess prieks strādāt un uzsākt ilgtermiņa sadarbību ar ekspozīcijas līdzkuratorēm Enu Bārlovu (*Anne Barlow*) un Kortniju Finu (*Courtenay Finn*) no Ņujorkā bāzētas mākslas institūcijas Art in General, īstenojot starptautiskas sadarbības modeli, pirmo reizi kopš Latvija piedalās Venēcijas biennālē, kas sniedz iespēju attīstīt augsti motivējošas un turpmāku sadarbību iedvesmojošas idejas.

Šī gada paviljons ir īpašs arī tāpēc, ka atrodas jaunā vietā – Arsenāla teritorijā. Tas ir stratēģisks lēmums, kas ļauj mūsu stāstam uzrunāt kvalitatīvi atšķirīgu auditoriju un ievērojami kāpināt Latvijas nacionālajam paviljonam veltītās uzmanības daudzumu.

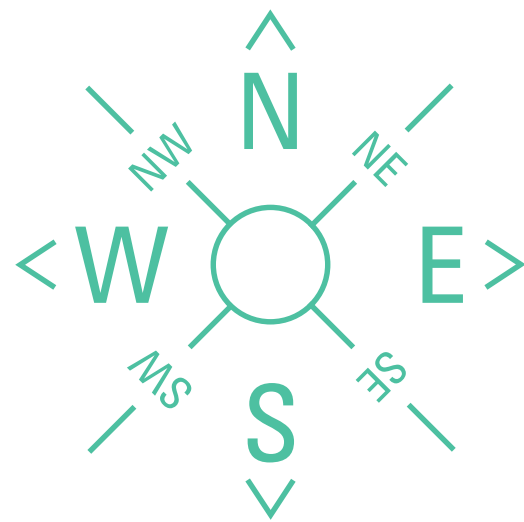
Vēl viena jauna iniciatīva – izziņas procesu veicināšanai sadarbībā ar Baltijas un Skandināvijas valstu paviljonu organizatoriem tiek atklāta Baltijas - Ziemeļu mākslas skola Venēcijā, kas ļauj jaunajiem profesionāļiem no projekta dalībvalstīm vairoties zināšanas par mākslas norisēm un nodot tās tālāk ikdienas komunikācijā ar paviljona apmeklētājiem.

Šī izdevuma atvēršanas brīdī iecere *North by Northeast* (Ziemeļi – Ziemeļaustrumi) ir veikusi pilnu ciklu, un stāsts par savas vietas iedvesmoto projektu ir gatavs jūsu uzmanīgam vērtējumam. Latvija joprojām ir maza valsts, un nacionālie paviljoni, kā zināms, tiek nemainīgi izvaicāti, izpelnoties kritiku, atzinību vai noraidījumu. Uz šī fona mūsu galvenais nolūks ir atgādināt, ka joprojām ir iespējamas situācijas, kurās zeme top caurspīdīga, zari var kļūt par saknēm, un debesis krīt.

Paldies *kim?* komandai, valdei, atbalstītājiem, domubiedriem un pārējiem, kuru sarunas un darbi likuši pamatus tam, lai šī iecere kļūtu par realitāti.

Pacilātībā,
Zane Čulkstēna, Zane Onckule

Only at the South Pole Do All Directions Point North



The North Pole - the northernmost point of the earth's axis (which in itself is not fixed) - defines the direction of 'true north', yet 'magnetic north' is always moving, varying from place to place and changing over time. In thinking about direction,

everything is relative to one's own position. If Riga is supposedly North by North East of Venice, then Venice is equally South by South West of Riga, and such sets of relationships could similarly be applied across the globe. Anywhere one is, one has one's own perceived 'centre', trajectories or 'peripheries', in the knowledge that the entirety of the world can never be comprehended or encountered. Positions on a map become placeholders for locations visited or not yet seen, informed by lived or imagined experience.

Sometimes known in earlier forms as a wind rose, "compass star", or *stella maris* ("star of the sea"), the compass rose is used to aid navigation, showing both true and magnetic north with magnetic variation or 'declination'. Yet, on a 32 point compass rose, the exact term North by North East - just like *North by Northwest*¹, the film by Alfred Hitchcock to which this exhibition title alludes - does not exist. Instead, the phrase is used in reverse - North East by North - to denote one of sixteen quarter-winds on the intermediate points of the rose. The title of the film, and by implication then, the title of this exhibition, can be seen as a playful ruse, indicating a directional movement that may exist in the popular imagination but that in reality, does not.

The perceptions of North, South, East and West and the fictions that have been created around those terms have evolved over time and across cultures, from associations with natural elements, to notions around identity and one's own 'location' in relation to another. Such terms carry weight within the larger context of multiple global histories, in which the perceived and actual dominance of certain cultures and regions over others has been documented and critiqued over centuries. Shifting borders and territories may result in a change in power relations and a redrawing of maps; more and more, the 'cartographies' and histories that have defined and shaped our understanding of culture have also been called into question, with an increasing interest in reconsidered or integrated approaches that move beyond the one-dimensional.²

Difficult to pin down, Podnieks's and Salmanis's artistic practice hovers between the 'real' and the illusory, using actual places, objects and people in various contexts, from photographs of farm workers floating weightlessly high above the ground but supported by a hidden apparatus, to a video of a landscape in which a tree moves almost imperceptibly across it. Works such as these present a kind of fiction in which the certainty of things is questioned, and yet at the same time there is a precision in the placement of people, the timing of a tree's movement, and in the avoidance of the extraneous - this is an uncertainty, or precariousness, that has been carefully constructed.

This balance, or in some cases tense ‘equilibrium’, creates a diversion of sorts, leading us to question the incongruity of what we see, and to ask why these singular objects and situations possess the importance that they do. The act of simultaneously revealing yet concealing information causes an extended experience of suspense, both literally and metaphorically: on the one hand our reading of the image (moving or still) registers the specifics of place and context, but on the other, cannot help but go beyond them. Time and movement themselves are suspended in Podnieks’s photographs, looped in Salmanis’s video of the constant building and ‘collapse’ of a shed from dawn till dusk, or experienced through the physical sensation of a flow of air created by the movement of a carefully chosen tree.

Such works occupy the territory of the ‘by’ in that point of the compass rose – a space in-between, heading ‘towards’ something other. Their importance lies both in, and beyond, the physical attributes or connotations that tie them to a specific place. In a sense, the motifs and mediums in these works act almost like a ‘MacGuffin’³, a cinematic and literary device that initiates suspense or acts as a catalyst for a plot even if the distinct purpose or meaning of the object, or event,

remains somewhat obscure. In being captivated by the images of a floating farm worker or a suspended tree, one inadvertently tries to find narratives to follow, only to find that some might be elusive, or perhaps never meant to be. As Krišs Salmanis noted when considering Heisenberg’s Uncertainty Principle, “Eventually it may turn out that the point of fixation does not have such a central role after all...”⁴

* *Anne Barlow – co-curator of the exhibition North by Northeast, Director of Art in General. Lives and works in New York, USA.*

¹
North by Northwest, Dir. Alfred Hitchcock, MGM 1959, Film

²
As evidenced in the work of numerous institutes, exhibitions and research projects including the Institute of Comparative Modernities at Cornell University, the 11th Sharjah Biennial *Re:emerge, Towards a New Cultural Cartography*, curated by Yuko Hasegawa, 13 March to 13 May, 2013, and FORMER WEST, a long-term international research, education, publishing, and exhibition project organized by BAK, basis voor actuele kunst (2008–2014)

³
Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition 2009 © William Collins Sons & Co. Ltd. A term popularized by Alfred Hitchcock in the 1930s

⁴
Excerpted from a text by Krišs Salmanis, *North*, September 2012

I Am but Mad North-North-West

C
o
u
r
r
e
n
c
i
n
g
n
*

Flying to Riga, I was not sure I could pinpoint the city on the map. I thought about how I was headed to

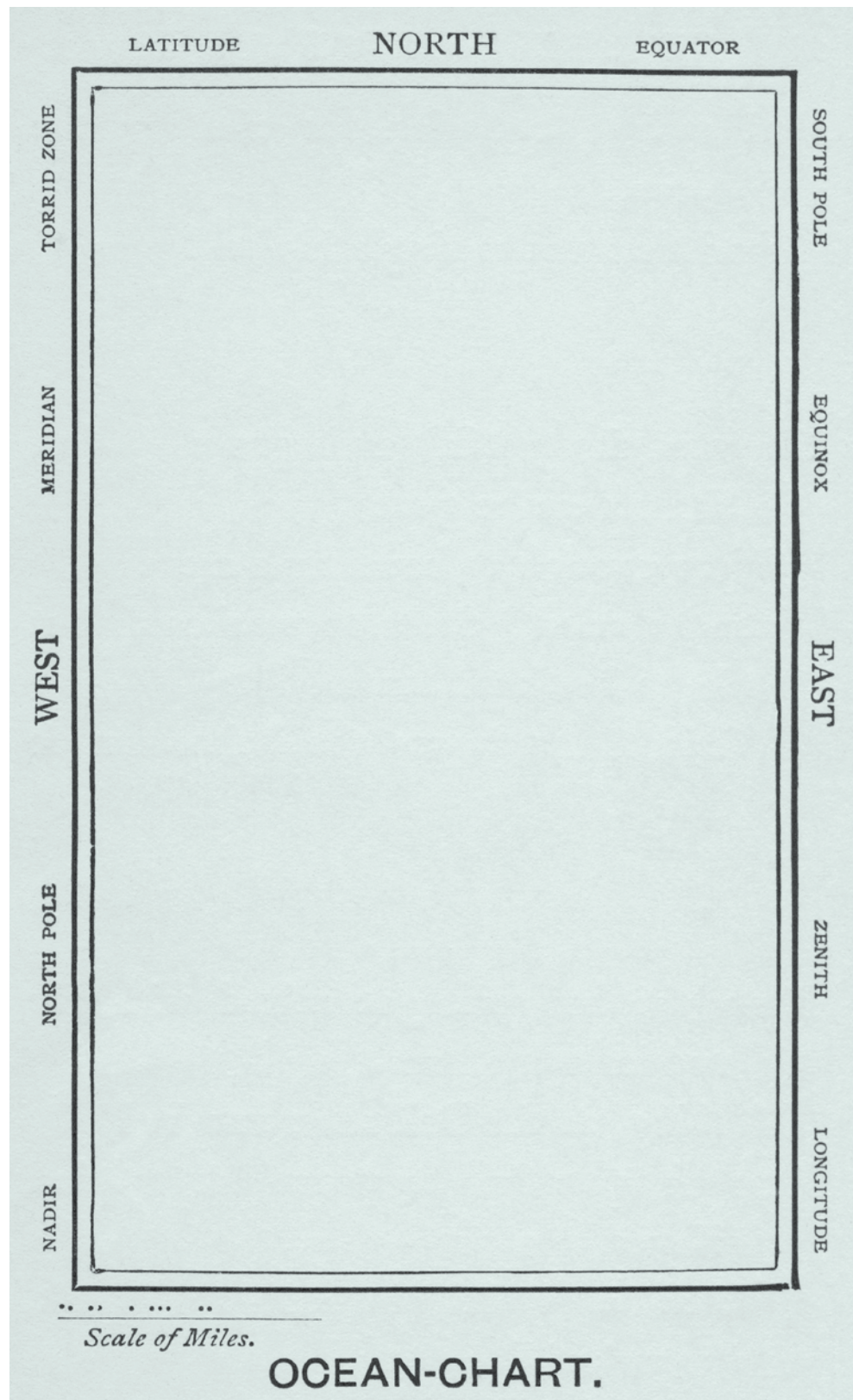
a place I had never been, unsure of where I would land, arriving in a place I only peripherally understood. As I gazed out the window of the plane, I recalled Tacita Dean’s *Disappearance at Sea*, a work that touches on the story of Donald Crowhurst, who vanished into the ocean during the 1968 *Sunday Times* Golden Globe Race, an around-the-world yacht race. His vessel, *The Teignmouth Electron*, was found unmanned and adrift, and the logbook showed that he had issued false reports of his progress and position. Rather than racing around the world, he was just simply hiding in the ocean. I read somewhere that Crowhurst had a faulty chronometer and that this inability to mark time directly contributed to his demise. I wonder about the loss that occurs when we move endlessly without a fixed point, without markers and measurements.

I have a tendency to remember things incorrectly, blurring stories, confusing details, inventing relationships between people and objects that never existed. I remember a story about a map that was designed on a one-to-one scale with the world, a map that when unfolded would shut out the sun¹. Over time, this map fused with another, a blank map with no points or references, whose only markings were North, South, East, and West². I picture a large, endless sheet of white paper covering the world, punctured only by four arrows that indicate the direction one could head. Instead of compass points and demarcations, the map would have weathered folds and creases.

When I fly, I look out the window of the plane and think about this map unfolding and how quickly we would all disappear under its weight. Flying creates a scenario where, though I am conscious that I am moving through space, leaving one time zone for another, leaving one place for another, I am suspended, merely floating. I am fascinated by how it is possible to physically leave a city on one day and arrive in another earlier than you left. In this in between place, the airplane embodies the possibility of slippage, allowing one to be both present and past, moving and still. This isolation of time and space only furthers my inevitable blurring of narrative.

North by Northeast immediately brings to mind Alfred Hitchcock’s film *North by Northwest*, whose narrative centers on abduction, a case of mistaken identity, and whose most recognizable scene is of Cary Grant running from an airplane through a dusty field. Hitchcock’s film is both a cross continental chase and a demonstration of the slippery and fluid nature of identity. Grant’s character Roger Thornhill must keep moving in order to stay alive. His inability to keep his identity intact reveals its fragility and vulnerability.

Delayed and then rerouted in the airport, I recalled a story Krišs Salmanis had told. When he was small, the center of Europe had been found in Riga. However, while he was growing up the center moved from Paris to Tallinn, and then to countless other cities. I told him there was a French expression that affectively translated to “losing one’s North,” meaning if you lost your place or your direction,



you would eventually go mad. The conversation echoed a line from *Hamlet*, “I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw,”³ and I wondered to myself about the relationship between madness and time, losing one’s center, losing one’s North.

W.H. Auden has a poem where he instructs us to stop the clocks, dismantle the sun, and pour away the ocean⁴. Heartbroken over his lover, his compass, his North, his South, his East and West, Auden describes the inarticulate despair of loss. Perhaps without a constant body and a fixed point by which to navigate, we are all adrift in an empty sea, bereft and alone. Yet maybe it is also this constant yearning to chart our way and make our mark that allow us to “freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.”⁵

Flying to New York from Riga, I pictured Krišs Salmanis’s tree, moving slowly from side to side, clocking time. I saw Kaspars Podnieks’s farmers floating, frozen, never making contact with the ground. I realized that the map without a center had become my means of navigating the artists and cities. The blank sheet of paper had become “a beautiful reminder that as soon as we begin to draw hard lines and believe that we have indeed mapped the world, the subject and our course, we may have lost our way and with it our ability to find quite what we are looking for.”⁶

**Courtenay Finn – co-curator of the exhibition North by Northeast, Curator and Programs Manager of Art in General. Lives and works in New York, USA.*

1

“And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!” “Have you used it much?” I enquired. “It has never been spread out, yet,” said Mein Herr: “the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.” Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded* (Oxford, UK: Macmillan, 1893), p. 69.

2

“He had bought a large map representing the sea, Without the least vestige of land: And the crew were much pleased when they found it to be A map they could all understand.” Lewis Carroll, *The Hunting of The Snark* (New York, NY: W.W Norton, 2006), p. 2.

3

William Shakespeare, *Hamlet* (New York, NY: W.W Norton, 1992), Act 2, Scene 2, p.16.

4

“Stop all the clocks, cut off the telephone, Prevent the dog from barking with a juicy bone, Silence the pianos and with muffled drum Bring out the coffin, let the mourners come. Let aeroplanes circle moaning overhead Scribbling on the sky the message He Is Dead, Put crepe bows round the white necks of the public doves, Let the traffic policemen wear black cotton gloves. He was my North, my South, my East and West, My working week and my Sunday rest, My noon, my midnight, my talk, my song; I thought that love would last for ever: I was wrong. The stars are not wanted now: put out every one; Pack up the moon and dismantle the sun; Pour away the ocean and sweep up the wood. For nothing now can ever come to any good.” W.H. Auden “Stop all the clocks, cut off the telephone.” *The Norton Introduction to Literature*, Eds. Alison Booth, J. Paul Hunter, and Kelly J. Mays. (New York, London: W. W. Norton & Company, 2006)

5

Joan Didion, *The White Album* (New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1990), p. 11.

6

“Bellman’s map of the Ocean, the blank sheet of paper, is a beautiful reminder that as soon as we begin to draw hard lines and believe that we have, indeed mapped the world, the subject and our course, we may have lost our way and with it our ability to find quite what we are looking for.” Veronique Pin-Fat, *Universality, Ethics and International Relations: A Grammatical Reading* (New York, NY: Routledge, 2010), p. 129.

On the left:

Fourth of Henry Holiday’s original illustrations to *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits* by Lewis Carroll, (MacMillan and Co, Limited, St. Martin’s Street, London, 1931)

Just What Is It That Makes Latvian Art So Different, So Latvian?

“Art appears when what is made feels as if there is a profound misunderstanding at the heart of what it is, as if it were made with the wrong use in mind, or the wrong idea about what it is capable of, or simply the wrong set of assumptions about what it means to fully function in the world.”¹

Paul Chan

North by Northeast presents new works by two Latvian contemporary artists, Kaspars Podnieks and Krišs Salmanis. Both works can be misleading in their seemingly one-liner appearance. A tree and a series of black-and-white photographic portraits of farmers – a simple case of what you see is what you get? I would like to argue that it is rather the opposite – you are supposed to get what you actually do *not* see.

Latvian contemporary art is essentially a misunderstanding, an exception, or possibly a miracle. There is no tangible economic basis for the luxurious superstructure in this economically troubled country without a tradition of private funding for the arts. The audience for contemporary art is very limited, consisting of a tiny, economically, socially, and politically rather disenfranchised community of artists, art critics, and their families and friends. Besides, the long history of Soviet rule in Latvia developed a strong antipathy towards politically or socially explicit art. With a backdrop of highly politicized mass communication and visual culture, and ideologically charged official art, anything apolitical was seen as an escape, as a source of pleasure, sometimes even as a form of resistance. Speaking and reading between the lines was the major rhetorical strategy adapted by almost all social strata, equally employed in casual everyday conversations as well as in visual art, poetry, literature, and theater. The legacy of these generations is still very much present, therefore one would not expect a Latvian contemporary

artist to be openly Marxist, anarchist, or any other sort of social revolutionary.

Avoiding confrontation with the dominant ideology and avoiding direct criticism are typical elements of Latvian contemporary art. Artists, within their work, most often choose to ignore their local history and art history (including the Soviet period) and avoid openly discussing recent cultural or social heritage². Also art historians are only hesitatingly starting to analyze the Soviet period from a theoretical perspective. Lack of proper methodology and temporal closeness to the processes in question are just some of the major obstacles in confronting the recent past.³ Therefore

I would agree with art historian and curator Ieva Kulakova, who has concluded that “detachment from socio-political realities is characteristic not only of official Latvian art institutions, but of Latvian contemporary art in general.”⁴

There is no reason to critique the contemporary art market, as it is virtually non-existent outside of painting. No reason for an institutional critique either, as one might rather feel pity towards the poorly funded and powerless art museums that are struggling for their existence. Similarly, there are no repressive or overtly reactionary arts education institutions to revolt against. Almost all visible Latvian contemporary artists whose careers have started in the late 1990s and early 2000s, including Podnieks and Salmanis, are alumni of the Visual Communication department at the Art Academy of Latvia. One school, and a single major father figure: the highly influential artist Ojārs Pētersons, *Ojārs-le-Monochrome* of the Latvian post-Soviet art scene. However, even if there is no tradition of politically active avant-garde art in Latvia, some of the collective memories and worries of a deeply traumatized society manifest themselves indirectly. The history is present, even if we have chosen not to talk about it.

Animating the inanimate

Salmanis’s work can be viewed in the light of countless new insights into the seemingly inanimate world of *things*, from the so-called thing theory brought about through the writings of anthropologist Arjun Appadurai and philosophers Bill Brown, Bruno Latour, Graham Harman, Quentin Meillassoux, and many others.⁵ They openly declare what we have always known but have forgotten – that things can have lives of their own, that they have agency and can exercise certain powers over humans. Bill Brown asks the relevant question: “how [do] inanimate objects constitute human subjects?”⁶ The most intriguing moment for thing theorists comes when a thing appears to oscillate between being opaque, incomprehensible, and mysterious, and at the same time transparent, readable, and useful. “On the one hand, then, the thing baldly encountered. On the other, some thing not quite apprehended,” as Brown puts it.⁷ According to Brown, “we begin to confront the thingness of objects when they stop working for us,” thus shifting somewhere “behind the grid of intelligibility,” within a realm of thingness.⁸ In the case of Salmanis, the artist mobilizes this oscillation, dislocating a tree from its original environment and assigning to it a new and unexpected task – to be a work of art. It is simultaneously a thing with its own life and agency, and a passive vessel for the artist’s idea.

Michael Fried used a term “objecthood” to discuss the Minimalist sculpture: “The meaning in this context of “the condition of non-art” is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something’s identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture; or as though a work of art – more accurately, a work of modernist pain-

⁴ Ieva Kulakova, “Version. An Overview of Latvian Art During the First Five Years of the Purvītis Award” in *Latvian Contemporary Art 2007-2012: The Purvītis Award* (Riga: Arterritory.com, 2013), p.2.

⁵ See: Levi R. Bryant, Nick Srnicek, and Graham Harman, eds., *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism* (Melbourne: Re.press, 2011) and Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Pahran, Vic.: Re.press, 2009).

⁶⁻⁸ Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry* 28, no. 1 (2001), p.7., p.5., p.4-5.

¹ Paul Chan, “A Lawless Proposition”, *E-Flux Journal*, no. 30 (2011), p.3.

² However, there are exceptions, and among the most visible Latvian artists dealing with political and historical content are Leonards Laganovskis and Arnis Balčus.

³ As truly breakthrough publications in regards to reevaluating the Soviet past, several major writings by Latvian-American art historian Mark Allen Svede should be mentioned, such as: Mark Allen Svede, “On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography,” in *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, ed. Diane Neumaier (New Brunswick, N.J., and London: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University Press, 2004). Recently new scholarship has emerged also locally, see, for instance, Ieva Astahovska, ed. *Recuperating the Invisible Past* (Riga: Latvian Centre for Contemporary Art, 2012). Yet I would argue that a direct application of art historical methods borrowed from the west is problematic. See: Alise Tifentale, “The Situation Is Hopeful: Another Step Towards a New History of Art of the Soviet Period,” *Studija* 88, no. 1 (2013). These issues have been addressed more thoroughly in recent Lithuanian scholarship. See, for instance, Skaidra Trilupaityte, “Totalitarianism and the Problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case,” *Studies in East European Thought* 59, no. 4 (2007).

ting or sculpture – were in some essential respect *not an object*.⁹ Minimalist sculptures by Robert Morris, Sol LeWitt, Donald Judd, and Carl Andre still inspire the contemplation on thingness or objecthood; visiting the Museum of Modern Art, for instance, one can accidentally bump into Andre’s breathtaking *Equivalent V* (1966-69), a neat and unnoticeable arrangement of ordinary bricks on the floor, which obviously cannot be mistaken for “just” an arrangement of bricks. Of course, materiality (or thingness) was explored in postwar art before the radical Minimalist practices as well, but the Minimalists introduced the associated coolness and detachment (Fried’s objecthood). For example, the stitched burlap sacks in Alberto Burri’s paintings of the late 1940s often are perceived as references to a wounded human body. Burlap functioned as a semantically charged thing (not object), something that stood in for a human, as wounded and stitched human skin. “All materials had a life of their own, Burri saw, and the artist’s role was to work with those organic processes and fields of energy,”¹⁰ as Carolyn Christov-Bakargiev noted. The Arte Povera artists explored a completely different approach to the eventual thingness of things. Giuseppe Penone, whose preoccupation with nature is especially close to Salmanis’s work, once declared: “I think all inanimate things desire contact with the beings that are normally considered living. Their desire is endless.”¹¹

Salmanis’s work has an air of Minimalist detachment as well as mysterious physical or even bodily connotations evocative of Arte Povera works. The tree as something primeval, uncultured, and raw is reminiscent of the “explicitly antitechnological stance” of artists like Jannis Kounellis whose famous *12 Cavalli* (12 Horses, 1968), according to Benjamin H. D. Buchloh, produced “the shock of the reappearance of nature within the spaces of acculturation.”¹² Furthermore, Buchloh emphasizes the “artisanal connection to the primitive” and asserts that “one of the paradoxes of Arte Povera, perhaps intentional, is its attempt to mobilize the revolutionary potential of outdated and thus antimodernist objects, structures, materials, processes of production.”¹³ In addition, I find Carolyn Christov-Bakargiev’s presentation of Arte Povera exceptionally enlightening for the purposes of this article, as her argument sheds light on some striking similarities between the historical, geopolitical, and economical situation in postwar Italy and post-Soviet Latvia. These are essential for reading Salmanis’s and also Podnieks’s work: “the artists were negotiating between modernism and tradition, while rejecting

20

innovation as a value in itself because they felt that it expressed a productivist, consumerist attitude. The negotiation between contemporary experience, shaped by the impact of current technology, and one’s heritage seems to relate to the interests of artists working in various parts of the world today who are dealing with issues of globalization and cultural identity. Like these contemporary artists, the Italian artists associated with Arte Povera were working on

the margins of the great centers of the art world.”¹⁴

The question of Latvian cultural identity has always been tied to the country’s marginal position in the politicized geography of Europe. Salmanis has referred to the long saga of searching for the geographical center of Europe, its exact location bouncing between Poland, Estonia, Hungary, Lithuania, and Latvia, depending on the applied method. But even more significant shifts have taken place during the 20th century in terms of the geopolitical position of Latvia itself, thus undermining the self-definition of Latvians and provoking a constant insecurity and doubt even on the level of individual identity. Under the Soviet rule, Latvia (together with Lithuania and Estonia) was the westernmost borderland of the Soviet Union, and became a perfect embodiment of the imaginary West for many Soviet citizens. The cultural milieu of the Baltic countries, annexed to the Soviet Union after World War II, remained distinctly European, unlike that of Russia and the rest of the USSR. When traveling abroad for Soviet citizens was almost impossible, Latvia and its two Baltic neighbors were considered the “inner abroad” and “the products of the Baltic bore the unmistakable stamp of the European culture we so desired.”¹⁵ Latvia was marginalized, but mostly in a positive way – as a more cultured, more developed region.

However, the point of reference radically shifted after the collapse of the Soviet Union in 1991, when Latvia regained its independence. Latvia has since paradoxically found itself on the north-easternmost border of the European Union, and has become an epitome of an equally imaginary Eastern Europe. This marginalization has been negatively perceived by Latvians as denigrating, because there is not and never has been anything particularly “Eastern” in Latvian culture. This radical shift of the imaginary political identity of Latvia creates profound confusion for Latvians themselves, and this confusion and instability manifests itself in Salmanis’s work. The tension between location and dislocation, triggered by the ideological implications of politicized geography, is expressed through displacement and movement. Nature reappears as tortured, dismembered, and disfigured, and artificially made to seem “alive” by a complicated mechanism in an almost Kafkaesque manner. The tree is positioned upside down, anti-monumental, antiheroic, and dysfunctional as a tree, but functioning as a resonant of Foucault’s pendulum, or the more deadly one from Edgar Allan Poe’s *The Pit and the Pendulum* (1842). The uncanny lurks behind it, as it is easy to perceive the felled tree as a stand-in for a similarly martyred human body.

The dislocation and movement reproduces uncertainty and insecurity very much like in a dream, where usual objects appear in new and impossible connections that cannot be adequately verbalized because “dreams obey the laws of visual rather than verbal representation, because the dreamer regresses from words to pictures. As a result, dreams, like primary-process thinking, are without logic – such as “if . . . then” and “either . . . or”; what is expressed in words in waking life is translated

21

¹⁴ Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art before Arte Povera,” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p.21.

¹⁵ Iurii Gerchuk, “The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-64),” in *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, ed. Susan Emily Reid and David Crowley (Oxford: Berg, 2000), p.82.

⁹

Michael Fried, “Art and Objecthood (1967),” in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p.152. Emphasis in original.

¹⁰

Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art before Arte Povera,” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p.21.

¹¹

Giuseppe Penone, “Untitled (1970),” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p.296.

¹² - ¹³

Benjamin H. D. Buchloh, “1967,” in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2012), p.553., p.556

by the dream into concrete, visual form.”¹⁶ This dream-like quality can appear as a Surrealist or even Duchampian twist as seen, for instance, in his *1,200 Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove* (1938). Salmanis’s exercise in displacement, confusion, and juxtaposition evokes also the shadow of Robert Smithson and his uprooted trees (1969). This shadow leaves us with a certain amount of melancholy in the moment of disorientation and facing the unavoidable void. As Smithson himself has said about his uprooted trees (1969), “perhaps they are dislocated ‘North and South Poles’... poles that have slipped from the geographical moorings of the world’s axis.”¹⁷ Besides, Salmanis’s work, like Smithson’s, can be seen as responding to the “conventions of the picturesque-sublime – where trees *blasted* by lightning frame many a nineteenth-century landscape painting”¹⁸ (Ron Graziani). Suzaan Boettger furthers this idea as she argues for more disturbing allegorical readings of Smithson’s trees that could be equally considered when discussing the present work by Salmanis, such as “symbols drawing upon the perverse orientation of the international nautical sign of distress, and upturned flag” and “Saint Peter’s martyrdom on the lumber “tree” of an upturned cross.”¹⁹

Yet, the encounter with this “body” in Salmanis’s work is less explicit and brutal than that of Kounellis’s live horses or Damien Hirst’s dead sheep, cows, and pigs. Salmanis keeps the cool of Minimalism. Trees cannot be hurt, they are not alive, they are not like us at all. We can utilize them for our purposes without any sense of guilt. In a capitalist economy, timber has become one of the major export commodities of present-day Latvia, an easily available source of fast income. If Ai Weiwei’s 100 million porcelain sunflower seeds on the floor of Turbine Hall at Tate Modern “function as a physical trace of the massive reserves of labor which, more than any other factor, have fuelled China’s economic boom,”²⁰ Salmanis’s singled out tree serves as a trace of the opposite, of the desperate struggle of a very small and economically troubled country, fatigued by massive unemployment rates and an emigration of its workforce. The removal of one tree hints at the immense removal of whole forests in Latvia, where the regular patches of wood felling sites disfigure and deform the rural landscape. This untouched, natural landscape has been an important element in building the Latvian national identity in the late 19th – early 20th century, and forest views were a prominent hallmark of paintings by Vilhelms Purvītis, a major Latvian painter of the era and founder of the Art Academy of Latvia, the alma mater of both Salmanis and Podnieks. Now landscape is most

22

often translated into capital. An inversion of “up” and “down” and confusion between the animate and inanimate complicates issues of identity crisis, instability, and sense of loss.

“Are they dead?”

A friend of mine asked this after seeing a couple of Podnieks’s photographs. “They” are not, yet this question leads straight to some relevant issues activated by Podnieks’s works. If we are to agree with

Roland Barthes, photographic images are always about death anyway. Margaret Iversen in her exegesis of Barthes’s *Camera Lucida* asserts that “a photograph weaves together presence and absence, present and past. The nature of the medium as an indexical imprint of the object means that any photographed object or person has a ghostly, uncanny presence that might be likened to the return of the dead.”²¹ Furthermore, photographic portraits as such can be seen as a convenient detour for approaching the Lacanian *le rien* that we cannot confront directly, that we cannot talk or think about straightforwardly. Or, as Iversen has put it, it is “Lacan’s account of the encounter with the real, which is ultimately an encounter with the persistently denied fact of one’s own mortality.”²²

Indeed, Podnieks’s photographs might suggest the notorious Victorian post-mortem portraits where the recently deceased were carefully propped up in order to capture their presence amidst the living one last time. Postures of these figures often appear unnatural, not unlike the ones in Podnieks’s photographs, after all it is highly unnatural (and physically uncomfortable) for people to find themselves balancing on a tiny platform more than five meters above the ground for their picture to be taken. It is not even possible to talk about posing as “putting on a look drawn from the repertoire of images.”²³ Rather the somehow unnatural and



Vilhelms Purvītis. *Spring Waters (Maestoso)*, 1910, oil on canvas, 102,5x144cm, Courtesy of Latvian National Museum of Art

21 - 22

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.114.

23

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.126.

16

Laurie Schneider Adams, *Art and Psychoanalysis* (New York: IconEditions, 1994), p.119.

17

Quoted in: Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley: University of California Press, 2002), p.223.

18

Giuseppe Penone, “Untitled (1970),” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p.296.

19

Quoted in: Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley: University of California Press, 2002), p.222.

20

David Joselit, “2010a,” in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2012), p.759.

and bodies of the farmers, an air of intensified concentration that contributes to the overall uncanny effect of the photographs.

The grid-based mode of display emphasizes an affinity to the pseudo-archival tradition of Hilla and Bernd Becher. The uniform poses of the farmers are suggestive of the objectifying ethnographic, colonial or scientific branch of photography, where the human subject becomes a specimen under scrutiny. Sekula would call it “instrumental realism,” referring to early photography and “representational projects devoted to new techniques of social diagnosis and control, to the systematic naming, categorization, and isolation of the otherness thought to be determined by biology and manifested through the “language” of the body itself.”²⁴

The presence of the artist in the photographs is eliminated – the photographs look machine-made, “totally devoid of style,” as Thierry de Duve has put it while discussing the oeuvre of the Bechers.²⁵ The smooth surface of the photographic print gives away an impression of a finished and polished object, a black-and-white high quality fine-art print. That unsightly human factor, which, for instance, is the subject matter of works by Ragnar Kjartansson, one of the most successful artists of Podnieks’s and Salmanis’s generation, is completely left out of the picture.²⁶ Life itself has been eliminated from the photographs, indicative of the artistic practices of Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia, Gregor Crewdson, and many other artists who produce impeccable and impenetrable photographic tableaux. Using the same methods, instead of a monumental and elaborate mise-en-scène, Podnieks produces a series of seemingly bleak and expressionless images. In Podnieks’s case, the artificial nature of the setting is made obvious, yet at the same time it is hidden – you may as well never notice that the figures are not actually standing on the ground. Podnieks’s images are more like a puzzle or question addressed to the viewer rather than a breathtaking spectacle, a source of visual pleasure.

But - it is what we do not see that we should actually be discussing. No photograph is innocent, all are constructions that produce and reproduce some hidden ideological agenda, if we are to agree with Allan Sekula.²⁷ The artist has taken pains to conceal that an event is staged for the camera, and it’s not about

photography at all. The approach is similar to Richard Long’s black-and-white photographic documentation of an event performed for the camera, *A Line Made by Walking* (1967). However, the event is traced differently in Podnieks’s photographs. The artist has chosen the medium to capture the result of a labor-intensive, time-consuming, and dangerous endeavor, yet doing it in a way that renders the process almost invisible.

The farmers of Drusti are photographed on the background of their own farmsteads, in the most familiar and most ordinary settings of their everyday

life. At the same time they are dislocated, physically removed from these settings. They are at home, yet they are not. The viewer is also dislocated, as the camera is lifted above the ground to the same height as the sitters. This momentary bodily dislocation provokes that uncanny feeling of not belonging and estrangement, just like Salmanis’s felled tree that gently sways above the heads of the visitors. The complex construction of the image is like an answer to Bertold Brecht’s observation that “reality proper has slipped into the functional. The reification of human relationships, the factory, let’s say, no longer reveals these relationships. Therefore something has actually to be *constructed*, something artificial, something set up.”²⁸ Furthermore, the labor-consuming construction of the images marks a recent and significant shift in reception of photography in the Latvian art world. In the late 1980s – early 1990s, photography was accepted as a legitimate medium for contemporary art as long as it was “truthful,” i.e. documentary in the sense of Walker Evans and Lee Friedlander, John Szarkowski and *The Family of Man*. This trend is epitomized by oeuvre of photographer Inta Ruka (who, together with Ojārs Pētersons and Anita Zabiļevska, represented Latvia in the 48th Venice Biennale in 1999, the country’s first participation).²⁹

The figures, thus artificially alienated from their environment, can function as ghostly examples of transference, as an illustration of a Freudian displacement in a dream work where something acceptable masks and stands in for something that the conscious mind has deliberately censored.³⁰ The artist is going to great lengths to censor and conceal the mechanism that he himself has invented and constructed for lifting people up in the air. The production set is arranged in a way that the body of a sitter completely obscures the hoisting apparatus below. The optical rules of perspective are employed for presenting an exciting illusion, a perfect displacement that covers up what cannot be discussed openly. The labor has been hidden away, and labor itself is just a substitute for something else – the unspeakable and the repressed that evokes that sense of alienation.

The radical displacement of the sitters manifests the constant feeling of loss described by Lacan as *objet petit a*. According to Iversen, Lacan’s “account of the subject’s constitution involves a series of painful self-alienations that are described almost as bodily auto-mutilations,”³¹ starting from the trauma of birth and the painful separation from the mother’s body. In Podnieks’s exercise of alienation, the farmers are separated from their land, from what constitutes their self-image and even their national identity.³²

Furthermore, Podnieks mobilizes a discussion about the representation of masculinity. The photographs that primarily

28
Quoted after: Sekula, “The Traffic of Photographs,” p.153. n.23. Emphasis in original.

29
See Helēna Demakova, “Let’s Have a Picture Taken. When You’re Dead I’ll Have Something to Look At,” in *Inta Ruka. My Country People*, ed. Helena Demakova (Riga: Soros Centre for Contemporary Arts-Riga, 1999). For a theoretical discussion of the origins of this preference, see Eduards Kļaviņš, “The Story of Inta Ruka and Her Photoportrait Stories,” in *Stories, Storytellers*, ed. Helēna Demakova (Riga: Soros Center for Contemporary Arts - Riga, 1999). On other photographers accepted by the art world of this period, see Helēna Demakova, “The Ideal and Real Space of the “A” Group (1991),” in *Different Conversations. Writings on Art and Culture* (Riga: Visual Communication Department, 2002).

30
See Sigmund Freud, “The Dream-Work,” in *The Interpretation of Dreams*. (MacMillan Co, 1913), p. 260.-402.

31
Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.124.

32
The longing and desire to own land for agricultural purposes historically has been one of the cornerstones of Latvian national identity since the liberation of the serfs that started in the territory of present-day Latvia in the first decades of the 19th century. The title of a novel by Latvian author Jānis Purapuķe *My Own Little Plot, Little Corner of Land* (*Savs kaktiņš, savs stūrītis zemes*, 1898) has become a popular saying expressing this desire.

24

Allan Sekula, “The Traffic of Photographs,” in *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, ed. B. H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David H. Solkin (Halifax, N.S.: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), p.124.

25

Thierry de Duve, “Bernd and Hilla Becher or Monumentary Photography,” in *Basic Forms* (Munich: Schirmer/Mosel, 1999), p.7.

26

I want to thank Antra Ramos for pointing out this juxtaposition between Podnieks’s photographs and Ragnar Kjartansson’s video installation *The Visitors* (2012) in terms of dealing with the “unsightly human factor.” Kjartansson’s work was by coincidence screened at Luhring Augustine concurrently with the preview exhibition of *North by Northeast* at Art in General in New York in early March 2013.

27

See Allan Sekula, “Meditations on a Triptych,” in *Photography against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983* (Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984), p.166.-174.

portray men affirm and at the same time question the dominating ideology of patriarchy in a traditional rural community. If Cindy Sherman, according to Laura Mulvey, “performs femininity,”³³ Podnieks’s photographs can be seen as an attempt to perform masculinity. However, this performance is as repressed and permeated with anxiety as the masculine identity itself. Sexuality and sexual difference as well as the inherent frustration of bodily decay that Sherman explores up to the extremes is absent from Podnieks’s work. Performance of gender identity is subdued and hidden because the crisis of masculinity is something that men do not and cannot talk about openly in a patriarchal society.³⁴ Besides, as Michael Worton has put it, “while masculinity continues to be a social and political phenomenon, it needs to be increasingly recognized as a personal narrative or representation. (...) It is a *staging* of difference, a play of and with representation that entails a repositioning of the question(s) of gender outside the traditional binary oppositions of male/female and heterosexual/homosexual.”³⁵

The masculine identity in Podnieks’s works is questioned indirectly, through the ambiguities embedded in the portraits. On the one hand, men are elevated above their land, which embodies their means of production and capital. They are heroically singled out, in a position where they could be overlooking their property, exercising their power over it, being in control, as literally being on top of the game – the archetypal conquerors of nature,³⁶ the mighty patriarchs, the real masters of the land.³⁷ On the other hand, their uncomfortable poses as well as the physical removal of the stable ground under their feet reveal a well-hidden tension and insecurity. Jeff Hearn would call it a complex of self-oppression, “a reproductive and material equivalent of the almost magical Freudian process of introjection. *We men are formed and broken by our own power.*”³⁸ As Stephen Frosh has argued, “as masculinity is experienced as more and more unsustainable in its traditional forms, so, in the absence of other, fuller sources of identity, it is clung to more desperately.”³⁹

33

Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman,” *New Left Review* I, no. 188 (1991), p.142.

34

The crisis of the male role in society is probably more explicit in urban environments, but it definitely extends also into faraway rural areas, manifesting itself through such symptoms as male unemployment, alcoholism, domestic violence, etc. For an introduction to the discussion of the crisis of masculinity in American culture, see Barbara Ehrenreich, “The Decline of Patriarchy,” in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger et al. (New York: Routledge, 1995). According to Abigail Solomon-Godeau, masculinity has always been in trouble and crisis (and it would seem that the same could be said about femininity and gender identity as such): “given that almost all anthropologists and ethnographers agree that masculinity appears transculturally as something to be acquired, achieved, initiated into – a process often involving painful or even mutilating rituals – there is ample evidence to suggest that there never is, never was, an unproblematic, a natural, or a crisis-free variant.” Abigail Solomon-Godeau, “Male Trouble,” in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger et al. (New York: Routledge, 1995), p. 71.

35

Michael Worton, “The Way Men Look,” in *Typical Men: Recent Photography of the Male Body by Men*, ed. Judith Still and Michael Worton (Nottingham: Djanogly Art gallery, 2001), p.8. Emphasis in original.

36

“Women have often been assumed to be more a part of ‘nature’ than men; men are assumed to be ‘conquerors of nature.’” Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism* (New York: St. Martin’s Press, 1987), p.99.

37

Here I refer to an iconic painting *Masters of the Land* (1960) by Latvian painter Edgars Ilters that is considered to be the epitome of the so-called severe style of painting that flourished under the Soviet regime in the years of Khrushchev’s Thaw after the downfall of Stalinism and demise of the rigid doctrine of Socialist Realism. The painting depicts several robust and energetic figures of agricultural workers striding across a crop field. For a discussion on Ilters’s oeuvre, see: Aleksis Osmanis, “Socrealisms kā tēma,” *Studija* 56, no. 5 (2007). See p. 195 of this catalogue for an illustration of the painting.

38

Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism*, p.98.

39

Stephen Frosh, *Sexual Difference: Masculinity and Psychoanalysis* (London: Routledge, 1994), p.103.

According to Hearn, the personal is also the political, and the oppression within an individual permeates the whole society. “Just as capitalism is founded on, in fact *is*, the social relation of capital and labor, so too is patriarchy a social relation, in this case of men and women.”⁴⁰ But that, of course, is something that Podnieks’s photographs do not deal with explicitly. If Sherman “reproduces the narrative without a sufficiently critical context,”⁴¹ Podnieks avoids both the narrative and criticism. His works simultaneously affirm and question the patriarchal world order reigning in a traditional rural community.

And where our greatness will come from

Questions related to the troubling instability of identity, self-oppression and self-fashioning resonate throughout *North by Northeast*. Disturbing visions of anxiety, disorientation, and displacement are carefully concealed behind the polished and well-designed surfaces of the works. Additionally, a significant amount of labor is hidden as well. Most likely this is not a coincidence. Strong work ethics can turn into an oppressive and obsessive concept, especially in a period of economic downfall and identity shift.

Hard and honest manual labor traditionally has been viewed as one of the major cornerstones of Latvian cultural identity, even if historically, before the 19th century, it often would have been partly forced agricultural labor for the benefit of the landowners, the German nobility. This kind of selfless work ethic is expressed in the Latvian folksongs *dainas* where such tropes as “labor elevates” or “greatness comes through labor” are ubiquitous.⁴² Later, during the first republic in the interwar period, these tropes were escalated into a glorification of agricultural labor that contributed significantly to the economic success of the new state. It was closely related to the traditional and patriarchal lifestyle of the rural communities organized around individual farmsteads functioning as self-sustaining, self-sufficient entities based on land ownership and partially paid labor.⁴³

In addition, this kind of demanding work ethic does not allow much room for leisure. Labor is virtue; being idle can only evoke guilt and anxiety of not being useful and productive.⁴⁴ Leisure equals laziness, which is the source of all vice. Podnieks and Salmanis also operate under the influence of this overwhelming commandment. Being an artist (which is basically useless) can be justified, if the production of art looks and feels just like real labor. However, the result is a moment of self-reflection, a disruption in the series of purposeful agricultural activities, a pause in a workday that mirrors the end of all activities, like sleep is a small death. *North by Northeast* does not criticize, unmask, or revolt, as well as it does not offer an escape route into a visionary rural Arcadia. Instead, Podnieks and Salmanis explore a redemptive

40

Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism*, p.43. Emphasis in original.

41

Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman,” p.146.

42

Jānis Alberts Jansons, ed. *Darba vara lielu dara: tautas dziesmu izlase [Greatness Comes through Labor: Selected Folk Songs]*, 2nd ed. (Riga: Liesma, 1973). I want to thank Toms Ķencis for his suggestions on translating the abovementioned lines from Latvian folksongs into English.

43

Toms Ķencis mentions an especially explicit example of glorification of this work ethic in Latvia, a propaganda film *Fatherland Calls* (1935). Toms Ķencis, *A Disciplinary History of Latvian Mythology* (Tartu: University of Tartu Press, 2012), p.129.

44

Jānis Alberts Jansons, “Tautas dziesmās tēlotās morāles normas [Ethical Standards Conveyed in Folk Songs],” in *Darba vara lielu dara: tautas dziesmu izlase [Greatness Comes through Labor: Selected Folk Songs]* (Riga: Liesma, 1973), p.15.

approach, a self-therapeutic procedure that attempts to heal and reconcile quietly and discreetly. In a very Latvian way.

I would like to extend my utmost gratitude to Warren Eng and Antra Ramos for the countless conversations with me in New York during the spring of 2013 that inspired and encouraged me to devise the issues addressed in this article. I want to express my sincere appreciation to Toms Kencis for his invaluable help with locating essential resources and to Eduards Liniņš for sharing his thoughts on relevant aspects of Latvian history.

**Alise Tifentale – co-curator of the exhibition North by Northeast, art critic and writer. Lives and works in New York, USA.*

A Little Above the Ground

The cow does not move. She just stands and watches blankly while all the others around her are working the ropes and trying to encourage her. Come on, move already, go, I'm telling you, go! But she does not move. She just stands and watches. No wonder Latvians have the saying:

Stupid as a cow. All you need is to look at a cow to realize where this saying comes from, I think to myself. And then I think: How much longer is this all going to take and what is it good for?

The cow must be in the shot on approximately the 30th second, which she of course does not manage to do. Although to be fair, if only this cow's brain was half as big as her udder, then it would be her who is indignant to how stupid everyone here is, and what she is doing here at all. For the cow has just been cast out of a warm barn. Cast out in the winter cold, despite having all the right to stay inside that barn waiting for the first spring sun and green grass. Whereas here she is in the cold of 20 degrees below zero, in the early morning, the yard full of people – men with their beards unshaven and cheeks rosy from the cold, who have quietly had a sip of brandy in the garage, and among them children wearing deerstalkers and women in scarves with three layers of clothes wrapped around their waists. Everyone's breath is like white steam and they take turns to warm themselves in the barn, which is full of cows and pigs and therefore remains warm, although it smells like a zoo and a little like a dry toilet.

And then of course in the yard there are tractors and those weird constructions, which can lift men up one by one. Lift them up and hold them up there. And right opposite it, seated on another construction, a photographer with a camera and projectors. He is shooting and taking pictures of the other guy lifted up and standing there. Only the photographer does not have an unshaven beard and his cheeks are not red from the garage brandy like those of the other guy up in the air. For the photographer is from Riga, and he only drinks after 12 pm and only a menthol flavour liqueur from a tiny glass, and only to warm up. Menthol flavoured liqueur comes from Venice. Kaspars just went there to look at the place, where in a few months, when it gets warmer and the cattle can be brought outdoors, and the Venice Biennale begins, he will hang up the pictures of the men up in the air and the cow, which passes through the bottom on the 30th second.

All the main things have been taken care of. The responsible ministry has organised a competition on who to send to Venice to represent the country and the culture. Kaspars won this competition. A project was written. The main concepts were developed and signed off. A whole management team started its work – project coordinators and curators, art historians and a few other persons associated with this, including me, the said photographer and the man lifted up in the air, children wrapped up in deerstalkers and most certainly many others, of which we are not yet aware of, for the Venice Biennale is a large and rather prestigious event, and you want to leave a good impression about your country. Which is why only the very best artist gets to be sent to Venice. An artist who has gone through the competition.

The necessary constructions have been made. Kaspars constructed these

himself – he has a workroom in that garage and a large saw in the shed. It is a good thing he can make those constructions, because he does not milk cows and he would not make a dairy farmer. This is what his mom says in the morning, as we sit in the kitchen at Kaspars's home drinking coffee with an Olivier salad, before those red-cheeked men and deerstalker children arrive. "Kaspars does not step foot inside the barn", she says. "None of the youngsters do. And who would do that, seeing how much work there is – cows need to be milked every single day, from morning till evening and you can barely make ends meet." She herself does not want to go there anymore either. She is not that young anymore. Another season or two and she will give it a rest and sell the whole thing. But she will stick to it for now. It counts as a mid-sized farm. Rather large, if you judge by the local standards. Although on the other hand the local standards are not that prominent. Half empty houses all around and meadows, meadows, meadows, perhaps a glade or two and then meadows again. The only thing though - these are their own meadows.

I like Kaspars's mom. She is kind and offers me another portion of salad and another meat pie. And she does not let me wash up, because this is a countryside home and washing up is still considered a women's chore. Just like cooking. Milking cows. Selling calves. Cleaning. Controlling the movement and people and goods around the yard and a million other things. It is a good thing so many of these are female chores, for the male cheeks get rosy far too quickly and far too often around here. Some of those have turned rosy even before lunchtime. Which is why men mostly do only one thing. They repair tractors. For tractors must be repaired every day and the tractor parts are all in the garage, which is warm, has a radio in the background and a bottle of brandy hidden in the corner, which can be passed around from time to time. In the beginning the rounds have long breaks in between, with one or maybe two rounds an hour. But the closer to lunchtime, the more frequent the rounds become. "Just like when mine runs to me with wide eyes and yells – I drove the tractor into the fire. And I am like – what did you do? And he says – I pulled the hand brake!" Ha-ha-ha, the men laugh, as they get warm in the garage doing rounds of brandy. Ha-ha-ha, the children laugh, standing right next to them wearing deerstalkers and rubber boots. And one of them, a boy of 12 with red cheeks – from the cold, not from the brandy – proudly lifts up his head, for this story is about him. He is somewhat ashamed of such an incident, but the pride of becoming the discussed hero takes over. "You cannot leave it in the middle of fire", says one of the men, tapping the boy on his back. "You need to push forward in full speed", instructs another. "Just don't leave it in there." And the boy smiles, shakes his head and promises not to leave the tractor in the middle of fire anymore and to always go forward or back.

Kaspars has mounted one of his constructions straight onto the tractor. This is a type of scaffolding made of wood and it is rather loose. It has a platform that



can be climbed on using stairs, and this is meant for the photographer and all of his projectors. The other construction is a long iron rod, which is lifted high up in the air and someone stands on it. In this case, for thirty seconds. And then the cow passes through the bottom.

Everything is set. The competition is won. The project is written and signed off. A team of art managers is at work. The area in Venice is marked. The pavilions are built. Prominent art experts, critics and scientists from around the world are booking their tickets and hotels. In the meantime, here on Kaspars' farm, constructions are set up and he has already convinced one of those men to climb up the rod and stay there for a while.

In other words, the process is on. The process is fully on.

Only the cow – the stupid cow is not moving. Not moving at all. Not to the back and not to the front.

“Is it going to take long?” screams the man from up on the rod. He says he is cold and cannot take it much longer and and is that cow, for goodness sake, going to start moving at all? It is freezing terribly indeed. The children have all run inside the house. The wives are fidgeting anxiously. The men are searching for a rope to help pull the cow in the right direction. “If they knew they would need pictures, why didn’t they train the cow in spring already? She should have started the training three months ago at least”, says one of the men. “Clearly this cow is no good and you should have taken one who has done this before”, says another. The third man takes the rope and pulls the cow as hard as he can. This man is Rommels – the local legend. He has a glass eye and his swearing is as tough as in a Russian series about policemen shown on TV in the evenings. But the cow is indifferent to this whole legendary personality and limitless lexicon of Rommels. She stands still and does not move forward. Up there the guy on the rod is freezing and shaking. The photographer at the end of the platform is stuck to the camera, despite turning rather stiff from the cold. Everyone waits in anticipation. Kaspars lights up the next cigarette. It is so quite around. Only Rommels keeps swearing and groaning trying to get the cow moving. A total lack of wind. Complete standstill.

“Will you start moving, you son of a bitch”, Kaspars’s mom suddenly screams and kicks the cow in her butt. The cow moos and rushes forward with large steps just like a sports horse in a gallop. But old Rommels has tied the rope around his hand and he is dragged behind the cow, screaming away his whole swearword repertoire in a mad voice, while the other men stand surprised, their wives wide, cigarettes forgotten in the angles of their mouths, and children, running out of the rooms having heard the noise. “You should never tie the rope around your arm”, says one of the men to the boy with a deerstalker and rubber boots. “It will tie around and jerk you up”. Always keep it loose so you can let go of it at once.” And the boy nods.

No matter what, the cow has run through at the bottom and we can collect the projectors and cameras and pack our bags and thank everybody. There is a streak in the yard snow, which is where old Rommels was dragged by the cow. The men are tired and they are heading home. The children leave. The cow is taken back into the barn. She will stay there until spring, when the sun starts to shine. In the meantime everyone somehow sticks around. Down to the ground or a little above it.

**Nils Sakss (1983) – publicist and author of several books. Has studied drama in Russia, politics in England, works and lives in Latvia. Main interests - war, culture and church.*



Process II, Drusti, 2013

Drusku virs zemes

Govs nekur nekustās. Viņa stāv un truli noskatās, kamēr visi viņai apkārt ņemas ar striķiem un uzmundrinājumiem. Uz priekšu, kusties, nu taču, ej, kad tev saka, ej! Bet viņa neiet. Tikai stāv un skatās. Nav brīnums, ka latviešiem ir paruna: Stulba kā gov. Atliek tikai paskatīties uz to govi un uzreiz skaidrs, es pie sevis domāju, no kurienes tā paruna nāk. Un vēl es domāju: Cik ilgi viss šitas vilksies, un kam tas vispār ir vajadzīgs?

Govij ir jātrāpa kadrā aptuveni trīsdesmitajā sekundē, ko viņa, protams, neizdara. Kaut gan taisnības pēc jāatzīst - ja vien tai govij smadzenes būtu kaut uz pusi tik lielas kā tesmenis, tad droši vien tā būtu viņa, kas šausminātos, cik šeit apkārt visi ir stulbi un ko viņi vispār dara. Jo gov. ir tikko izdzīta no siltas kūts. Ziemas spelgoņā izdzīta, kaut arī pēc visiem likumiem un tiesībām viņai tajā kūtī būtu jāpaliek līdz pirmajai pavasara saulītei un zaļajai zālītei. Bet šeit, sals uz grādiem divdesmit, ags rīts, pilna sēta cilvēkiem – vīrieši neskūtām bārdām, sārtiem vaigiem no sala un klusiņām garāžā ieņemtā brendija, turpat bērni ausainēm galvās, sievas lakatiem un trīs kārtām drēbju apvidu. Visi elpo baltu tvaiku un laiku pa laikam skrien apsildīties kūtī, kur daudz gov. un daudz cūkas, tādēļ tur ir silts, lai arī smird pēc zooloģiskā dārza un drusku pēc sausās atejas.

Un tad vēl sētā, protams, traktori un tās dīvainās uzpariktes, kas ceļ vīrus pa vienam gaisā. Paceļ un tur. Bet tieši pretim, uz vēl vienas uzpariktes, fotogrāfs ar kameru, un prožektori salikti. Viņš filmē un fotografē to otru, kurš pacelts gaisā stāv. Tikai fotogrāfam nav neskūtas bārdas un sarkani vaigi no garāžā ieņemtā brendija kā tam otram, gaisā paceltajam. Jo fotogrāfs ir no Rīgas, un viņš dzer tikai sākot no pulkstens 12.00, un tikai mentola liķieri no

mazītiņas glāzītes, un to pašu tikai tādēļ, lai sasildītos. Mentola liķieris ir no Venēcijas, kur nupat bija Kaspars, lai apskatītu vietu, kur viņš pēc dažiem mēnešiem, kad paliks siltāks un lopus varēs laist ārā, un kad sāksies Venēcijas biennāle, izkārs bildes ar gaisā paceltajiem vīriešiem un govi, kas trīsdesmitajā sekundē iziet pa apakšu.

Viss galvenais jau ir izdarīts. Atbildīgā ministrija ir uztaisījusi konkursu par to, kuru sūtīt uz Venēciju, lai pārstāv valsti un mūsu kultūru. Kaspars konkursā ir uzvarējis. Projekts ir uzrakstīts. Konceptijas izstrādātas un parakstītas. Vesela menedžmenta komanda sākusī darbu – projektu vadītājas un kuratores, un mākslas zinātnieces, un vēl dažas piesaistītās personas, mani ieskaitot, vēl to fotogrāfu, un gaisā pacelto vīru, ausainēs ietuntulētos bērņus, un noteikti vēl daudzus, par kuriem pagaidām nemaz nevar nojaust, jo Venēcijas biennāle ir liels pasākums, diezgan prestižs, un tur ir ļoti svarīgi atstāt labu iespaidu par mūsu valsti. Tādēļ uz Venēciju sūta tikai pašu labāko mākslinieku. Tādu, kurš izturējis konkursu.

Arī vajadzīgās uzpariktes ir uztaisītas. Kaspars pats taisījis, viņam garāžā ir darbnīca un šķūnī līels vaģis. Tas ir tābi, ka viņš tādas uzpariktes māc taisīt, jo gov. viņš neslauc un nekāds piensaimnieks no viņa neiznākšot. To viņa mamma saka, kad mēs no rīta sēžam Kaspara mājas virtuvē un dzeram kafiju ar gaļas salātiem, kamēr vēl nav sabraukuši tie vīri sarkanajiem vaigiem un bērni ausainēs. “Kaspars jau kūtī nemaz neiet,” viņa saka. “Neviens jau no jaunākiem neiet. Kurš tad ies, kad redz, kā tur jāstrādā – gov. jāslauc katru dienu bez brīvdienām, no rīta līdz vakaram, un knapi galus var savilkot kopā.” Arī viņa pati vairs negrib kūtī iet. Gadi jau arī nav vairs tie. Vēl kādu sezonu vai divas, un tad jāmet miers – jāpārdod. Bet pagaidām vēl turās. Vidēja saimniecība skaitās. Pēc apkārtnes standartiem pat diezgan liela. Kaut, no otras puses, nav jau tie apkārtnes standarti nekādi dižie. Pustukšas

35
Nils
Sakss

mājas visapkārt, un pļavas, pļavas, pļavas, vēl pa kādam izcirtumam, un tad atkal vienas pļavas. Vienīgi tas, ka savas.

Man patīk Kaspara mamma. Viņa ir laipna un piedāvā uzlikt dubultporciju salātus vai apēst pa otram gaļas pīrāgam. Un vēl viņa neļauj pašam mazgāt traukus, jo šeit ir lauku mājas, un trauku mazgāšana joprojām ir sieviešu darbs. Tāpat kā ēst taisīšana. Govju slaukšana. Teļu pārdošana. Tīrīšana. Kustības regulēšana pa sētu, un miljons citu lietu. Tas ir labi, ka tik daudzi darbi ir sieviešu darbi, jo vīriešiem šeit vaigi paliek sārti diezgan ātri un regulāri. Jau pirms pusdienām dažam ir palikuši. Tādēļ vīrieši pārsvarā dara tikai vienu darbu. Viņi labo traktorus. Jo traktori ir jālabo katru dienu, un detaļas stāv garāžā, kur ir silts, skan radio un stūrī paslēpta brendija pudele, ko laiku pa laikam palaiž uz rinķi. Iesākumā reti palaiž, stundā kādu reizi vai maksimums divas. Bet jo tuvāk nāk pusdienas, jo biežāk palaižas. “Kā toreiz manējais, atskrien platām acīm blāuj – es traktoru iebraucu ugunskurā. Es viņam prasu – un ko tu darīji? Viņš atbild – norāvu roķeni!” Ha, ha, ha, smejas vīri, kas garāžā sildās un laiž uz rinķi brendiju. Ha, ha, ha, smejas bērni, kas turpat viņiem blakus stāv, galvas ausainēs, kājās gumijnieki, un viens no viņiem, tāds puikiņš uz gadiem divpadsmit, sarkaniem vaigiem – no sala, ne no brendija – lepni izslej galvu, jo stāsts ir par viņu. Drusku gan kauns par tādu starpgadījumu, bet lepnums tomēr lielāks, ka kļuvis par apspriežamo varoni. “Ugunim pa vidu nevar atstāt,” saka viens no vīriem un klapē puikam pa muguru. “Vajag pilnā hodā spiest uz priekšu,” pamāca kāds cits. “Vai dot uz atpakaļu,” vēl kāds papildina. “Tikai pa vidu neatstāj.” Un puika smaida, purina galvu un apsolās vairs ugunij pa vidu traktoru nekad neatstāt, bet vienmēr dot tikai uz priekšu vai atpakaļu.

Kaspars vienu no savām uzpariktēm ir uzmontējis pa taisno uz traktora. Tās ir tādas kā stalažas, tikai no koka un diezgan vaļīgas. Tur var uzrāpties pa trepēm uz platformas, kas domāta



fotogrāfam ar visiem viņa prožektoriem. Otra uzparikte ir garš dzelzs stienis, ko paceļ augstu gaisā, un tad uz tās stāv. Konkrētajā gadījumā – stāv trīsdesmit sekundes. Pēc tam pa apakšu iziet govus.

Viss ir izdarīts. Konkurss ir uzvarēts. Projekts ir uzrakstīts un parakstīts. Mākslas menedžeru komanda strādā. Arī Venēcijā laukums iezīmēts. Paviljoni ceļas. Prominenti mākslas eksperti, kritiķi un zinātnieki no visas pasaules rezervē biļetes un viesnīcas. Šeit, Kaspara lauku sētā, tikmēr sataisītas uzpariktes, un viņš jau pierunājis vienu no vīriem, lai uzrāpjas uz tā stieņa un pastāv kādu laiciņu.

Vienvārdsakot, viss notiek. Pilnā jaudā viss notiek.

Tikai govus – tā stulbā govus nekur neiet. Nekustās un viss. Ne uz priekšu, ne atpakaļ.

“Ilgi vēl?” kliez virs no stieņa augšas. Viņam tur salstot un ilgāk vairs nevarot izturēt, un vai tā govus, jedrīt vai kociņ, vienreiz kustēsies vai nē? Sals tiešām baismīgs. Bērni sabēguši istabās. Sievas nepacietīgi mīnājas. Vīri meklē pēc striķa, ar kuru to govi aizvilkt vajadzīgajā virzienā. “Ja zināja, ka vajadzēs bildēs, tad ko viņu nepieradināja iet jau pavasarī? Vajadzēja kā minimums pirms trīs mēnešiem viņu sākt trenēt,” saka viens no vīriem. “Nu skaidrs, un šitā govus vispār nav laba, vajadzēja ņem kādu, kas to jau ir darījusi,” piebalso otrs. Bet trešais ņem striķi rokā un velk govi no visa spēka. Tas ir Rommels – vietējā leģenda, viņam ir stikla acs un valoda tik rupja kā Krievijas seriālos par policistiem, ko vakaros rāda pa televizoru. Bet govij vienaldzīga visa Rommeļa leģendārā personība un nenormētā leksika. Viņa stāv un nekur neiet. Augšā, tas uz stieņa, salst un drebinās. Fotogrāfs platformas galā pieplacis aparātam, arī diezgan stīvs no sala palicis. Visi nepacietīgi gaida. Kaspars aizsmēķē nākamo cigareti. Apkārt kluss. Tikai Rommels svīst un sten, mēģinādams izkustināt govi. Pilnīgs bezvējšs. Sastingums.

“Ak tu kuņa, kustēsies vai nē,” pēkšņi iekliezdas Kaspara mamma un iesper govij ar

kāju pa pēcpusi. Govs iemaujas un lieliem soļiem kā tāds sporta zirgs galopā metas uz priekšu, bet vecajam Rommelim saite apmetusies ap roku, un viņš velkas govij pakaļ, nelabā balsī izkliegdam visu savu lamuvārdu repertuāru, kamēr vīri pārsteigti, acis ieplestas, cigaretes mutes kaktiņos aizmirstas, un bērni, troksni dzirdējuši, izskrien no istabām. “Nekad nesien saiti ap roku,” viens no vīriem saka tam puikam ar ausaini un gumijniekiem kājās. „Apmetīsies un paraus līdzī. Vienmēr turi brīvi, lai uzreiz vari atlaist vaļā.” Un puika māj ar galvu.

Lai vai kā, tomēr govus ir izskrējusi pa apakšu, un mēs varam savākt prožektorus un kameras un sakrāmēt somas, un pateikt visiem paldies. Sētā baltajā sniegā palikusi svītra, kur veco Rommeli aizvilka govus. Vīri saguruši dodas pa mājām. Bērni izklist. Govus ievesta atpakaļ kūtī. Viņa tur paliks līdz pavasarim, kad uzspīdēs saule. Tikmēr visi kaut kā turās. Pie zemes vai drusku virs tās.

**Nils Sakss (1983) – publicists un vairāku grāmatu autors. Studējis drāmu Krievijā, politiku Anglijā, dzīvo un raksta Latvijā. Galvenās intereses - karš, kultūra un baznīca.*

41
Rommel's Dairy /
Rommēla pienotava
Kaspars
Podnieks

The series *Rommel's Dairy* (2013) consists of 10 photographs C print sized 200x140cm and 4 video in loop.

Sērija *Rommēla pienotava* (2013) sastāv no 10 fotogrāfijām digitālajā drukā, izmērā 200x140cm un 4 video cilpā.

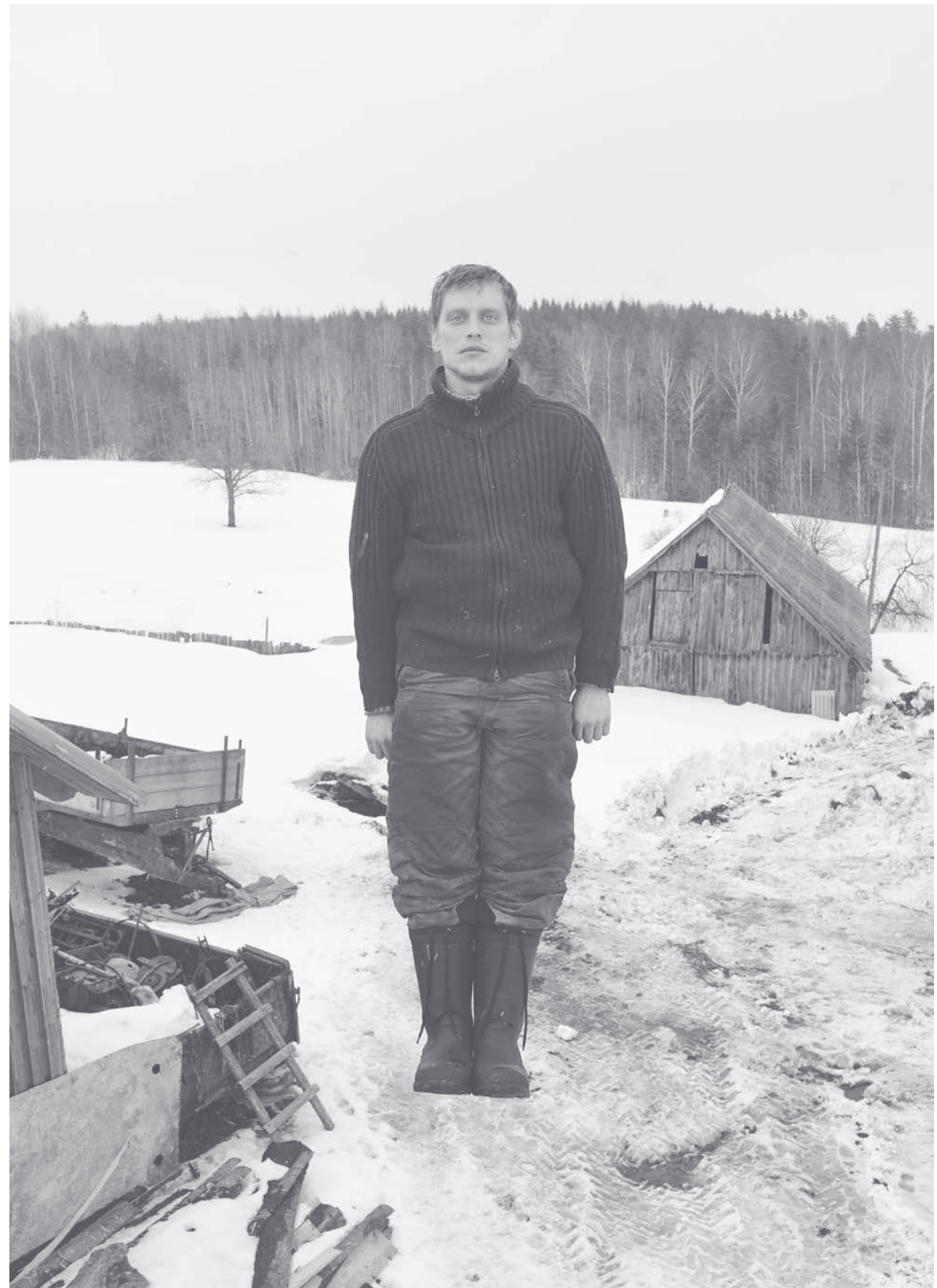
Rommels



Ināra



Druvis



Ilze



Edgars



Jānis



Aiga



Dairis



Jānis S.



Ivans





The Applicable Mystery of Complex Futility

“Did I do anything wrong today or has the world always been like this and I’ve been too wrapped up in myself to notice?”, asks the surprised Arthur Dent, a few minutes before the end of the world.¹

Which of us have not sometimes thought that things are not what they seem. At times the *trompe d’oeil* effect is to blame, or another artistically conceptual manoeuvre. *Ceci n’est pas une pipe* – René Magritte writes under an image, which undoubtedly depicts a pipe. While another artist, Marcel Duchamp, exhibits a urinal and announces that it is a work of art. An optical spatial illusion has often perplexed an oblivious viewer, and this viewer bumps into a wall surface instead of moving down an alley surrounded by pergolas or tries to grab hold of an object depicted on a two-dimensional plane. Krišs Salmanis does not use surrealist tricks or reversed meanings inspired by *readymades*, yet in an ironic manner characteristic to him he manages to warn an attentive viewer that something is not right with the world.

By capturing everyday environments, the artist tends to hide traps in them. For instance, in one of his video works, as we observe a rural Latvian scenery worn out by the summer heat, we notice that the tree on the foreground is no longer in its initial place (*The Heat*). An elusive movement creates a nearly unnoticeable shift in reality, allowing us to apprehend the stand-alone course of the world, which takes place independently from us and which we can have little influence on. In another video we almost miss a funeral procession, the image of which shortly and suddenly flashes in the empty crossroads of countryside roads as a mysterious twenty-fifth shot (*All Roads*). The short flash of the image works like the *punctum* defined by Roland Barthes – “an attractive or wounding detail”, which can be accidental and kind of unimportant, but it strikes the epicentre of attention and at times stays in the memory longer than the general image.

The allegory about paths of life, which inevitably have a similar ending, is one of the clearly most existential works of Salmanis. Usually ironic rebuses are created, the existential disparity of which is masked behind “complex futility”. One of the books by Kurt Vonnegut features a description of the school library of this title, which was a place for a bunch of eternal engines that would never be working.

“Complex futility” could serve as the motto for the majority of works by Salmanis. He masterfully succeeds in making simple things complex and by connecting a series of moving images into an endless loop, he presents a touching and simultaneously grotesque reminder about the seamless meaninglessness of existence. A plasticine man dancing in a circle tries to sweep up his sticky footprints (*Rondo*). This goes on endlessly, thus demonstrating the futility of action. Or for a while the viewer can observe a silhouette of a man taking a shower, until he washes himself off and vanishes (*Shower*). Then the moving figure jumps back into the shot and everything starts anew, creating a chain of questions about lost meaning and complexity of representation.

One cannot overlook the way the author is drawn by small, seemingly unimportant stories, footnotes of a certain universal message or a private diary. The works of Salmanis are dominated by small formats – plasticine figures, badges, small-scale installations and a marginalized way of exhibiting – small format screens and hard to be seen angles. A while before Latvia joined the European Union, when the author was creating a rather symbolic work on the mythical Latvian hero Lāčplēsis, he managed to avoid heroic motifs and epatages. The pathetic promise of Lāčplēsis that along with his return and the death of the Black Knight the people would see better times, is condensed into a 36-shot video, in which Lāčplēsis, as an animated stencil hero, is approaching down the street named after him (*The Moment Will Come*).

Several images of the national hero can still be seen on electrical boxes on different parts of Lāčplēša Street. These are small-scale drawings, which the artist created by shooting the conceived movement, then dividing it into shots, then redrawing them and creating stencils on electrical boxes along the whole of Lāčplēša Street. The figure in the shower came into existence in a similar vein, being drawn on the bathroom tiles shot by shot, and so, was also moved the plasticine man step by step, fixating each movement. This is the way Salmanis works – by doing simple things in a complex way, confronting scrupulous use of manual work and time with possibilities of digital technologies. By acknowledging “complex futility”, the very process of creating work participates in its meaning.

All of this can be done much more simply, the majority of people might to say. By questioning the technological possibilities, along with the crucial role of the medium and representation, the artist chooses to conduct a large part of the work creation process, in actuality – by taking pictures, drawing, rephotographing and only then digitally processing the image. Possibly this serves as an attempt to escape the world of simulacra, in which an image, alternating with intertextuality, creates an endless circle, in which the initial point of reference has been lost. To be completely sure that everything is real, Salmanis, in the spirit of Vienna Actionists, subjects his own body to executions, both by moving closer to the field of *body art* and by continuing to be ironic about an individual as a fragment of an original and authentic text.

Overwhelmed with “complex futility”, I return to Marcel Duchamp, who in my mind was very familiar with this method, visualising ironic commentary, imitating resigned idleness at a time when such large scale time-consuming projects



Krišs Salmanis. *The Moment Will Come*, 2003, 00:38 sec video in loop.

as *Large Glass*, *La Boîte en Valise* were created, along with the enigmatic and hard to decode *Étant Donnés*. It turned out that even the closest friends did not know about the making of this work, for the artist was renting another workroom for this purpose in secret. A small segment of the work was created in secret flashes in the self-portrait of Duchamp, in which the line of the portrait silhouette is complemented by a part of the artist's cheek mold. And that with a tongue-in-cheek gesture, serving many as a sign that something cannot be taken seriously.

In one of our conversations, lingering on childhood memories, Salmanis talks about a majestic feeling that takes over when watching stars on a summer night. And how it is perhaps easier to talk jokingly about such incomprehensible and mighty things as the starlit sky and everything that hides behind it. Tongue-in-cheek being a safe method for that.

Exploratory curiosity encourages the artist to look behind the visible facade of things by giving up all the excesses and reducing information, images and senses to discrete and minimalistic gestures. Film material is being dispassionately dissected, by mathematically calculating the presence of colours in the shots and by consciously avoiding an analysis of the plot saturated with emotional suspense (*Three Colours; blue, white, red*). Or constructions similar to billboards in the urban space, which consist of moving prisms, the surfaces of which, turning rapidly, combine lights reflected by different colours and create the relative shade of white (*Light*). From the perspective of science this perhaps is not very interesting, "however my work is more like poetry rather than an experiment", reminds the artist and offers viewers a story about "the first train for passengers, who would often faint due to an overstimulation of senses – the scenery outside the window would change in an unprecedented speed". A rather similar idea of progress is being sublimed in an anonymous spatial abstraction, in the ceiling of which fields of light lighten up. They follow a chronological order, in which the chemical elements of Mendeleev's Periodic Table were discovered. Behind the scenes Salmanis says that one of the most influential sources of this work is Mendeleev's dream, in which he fully saw this surprising discovery.

It seems like the artist has rather consciously come into the territory of "applied enigmatics"², which might be identified as a theory rooted in contemporary art analysis. It functions as an algorithm recognisable by part of the society, as a collective subconsciousness of a kind, which links together different aspects of contemporary art spheres and influences our attitude to art and its discourses. This is something that we believe in without knowing that we believe in it.

The assumption that art is a tool of the social and political is rather deeply rooted within our minds, although unconsciously we continue to doubt it and believe it is not so. Art offers two different paths – either to be critical or to convince with its message. But by joining irrationality and complexity of life, we find ourselves in a mystery zone – a space, in which we instinctively recognize and experience powerful ideas and emotions, yet these are difficult to articulate publicly.

This time Salmanis invites us to look at a tree, which, contrary to the usual placement, is hanging upside down and moves monotonously like a reversed metronome. Perhaps "looking" is not the right word and possibly the viewer is invited to listen instead. To listen to the wind created by the movement of swishing tree branches. It may very well be that the wind is the main element of this work, just like the flow of air, which, by attesting to the "fragility of trust", allows a fan to keep a piece of paper pressed against the ceiling (*The Fragility of Trust*).

But this is not a regular tree, for it has to represent all trees. Not for nothing is "the real tree" intensely been looked for in the Latvian forests for several months. The increasing presence of Latvian scenery in the works of Salmanis cannot be overlooked, encouraging us to look for national romanticism intonations in these works. A long summer day in the countryside from sunrise to sunset encapsulated in a video work of several minutes, in which we can observe a new barn being built in the middle of the meadow, how it decays and eventually falls in (*Long Day*). And then everything starts again.

Continuous acceleration has become a norm of our lives, requiring immediate reaction, processing of information and acquiring new skills. Possibly the majority of people would be afraid to stop, even if they could and if they chose to. Motifs of nature, trees, a countryside road, a summer scenery are only the elements of visual language, which enhance the sense of urban alienation and



Kriss Salmanis. A still from the video *Long Day*, 2012, 4min video

haste, not allowing a long and deliberate observation of the moving tree and the barn.

The tree hung from the ceiling looks for a point of stopping just like a pendulum – its centre, which it cannot find, as it cannot calm down and come to an agreement with others and with itself. Here are the tied up and strained trees, intertwined in a spacious metaphor and triggering a flow of associations (*V*). One of the two trees has to bend. Or to break. The system of images created by the artist can possibly be attributed to any power relation – power against an individual, the state against a citizen, or a relationship between two people, who try to be together as sovereign beings yet do not succeed in this task.

Assuming that Salmanis uses “complex futility” as his only work method, yet chooses “applied enigmatics” as his field of activity, it should not come as a surprise that throughout all of his works irony and melancholy take up a surprisingly balanced position. In a very recent exhibition, which was held in the *Daile* theatre building, an exceptional example of Soviet modernist architecture, Salmanis painted the wall red. Only a few hours after finishing this work the colour began to shed off, creating cracks and falling surface rags, which would pile up on the parquet floor and create an impression of disorder. Looking at the red wall created a feeling that this plane of 280 x 414 cm is like a concentrate of condensed constant frustration and materialized sadness. But somewhere behind the scenes the author himself was looming with a tongue-in-cheek gesture, allowing us to avoid an emotional pathos and an applied message. The list of books that Salmanis suggests not to read is unexpectedly calming. As if such an experience of knowledge could change something in our existence...

**Solvita Krese (1967) – curator and author of various texts on art and culture. Director of the Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA) since 2000. Lives and works in Riga, Latvia.*

73
North by Northeast /
Ziemeļi-Ziemeļaustrumi
Krišs
Salmanis

Installation, 2013, wood, metal, motor, electronics

Instalācija, 2013, koks, metāls, motors, elektronika



How to create the animation *North by Northeast*
(unlimited edition, 2013)

1. With your smartphone, tablet computer, or digital camera take photographs of spreads 01 - 48.
2. Use your favourite gif making application to convert the frames into an animated loop.
3. Congratulate yourself with the acquisition of an original Salmanis's artwork.

Kā izgatavot animāciju “Ziemeļi–Ziemeļaustrumi”
(neierobežota tirāža, 2013)

1. Ar viedtālruni, planšetdatoru vai digitālo kameru pār fotografējiet atvērumus 01 - 48.
2. Lietojot sev tīkamāko animēto gif veidošanas aplikāciju, pārveidojiet uzņemtos kadrus animācijas cilpā.
3. Apsveiciet sevi ar Salmaņa oriģināldarba iegūšanu.

































































































Sarežģītā veltīguma pielietojamā mīklainība

“Vai es šodien kaut ko izdarīju nepareizi, vai arī pasaule vienmēr ir bijusi šāda, bet es esmu bijis pārāk iedziļinājies sevī, lai to pamanītu?” pāris minūtes pirms pasaules gala jautā pārsteigts Artūrs Dents.¹

Kuram gan reizēm nav licies, ka lietas nav tādas, kādas tās izskatās. Reizēm varbūt vainojams *trompe d'oeil* efekts vai kāds mākslinieciski konceptuāls manevrs. *Ceci n'est pas une pipe* – Renē Magrits raksta zem attēla, kurā nešaubīgi attēlota pipe. Cits mākslinieks – Marsels Dišāns – savukārt izstāda pisuāru un paziņo, ka tas ir mākslas darbs. Optiska telpas ilūzija ne vienu reizi vien samulsina izklaidīgu skatītāju, un viņš atdurās pret sienas virsmu tā vietā, lai turpinātu ceļu pa kādu

pergolu ieskautu aleju, vai mēģina satvert kādu divdimensiju plaknē attēlotu priekšmetu. Krišs Salmanis neizmanto nedz sirreālistu trikus, nedz *ready made* inspirētus nozīmju apvērsumus, tomēr sev raksturīgā ironiskā manierē, šķiet, paspēj brīdināt vēriģu skatītāju, ka ar pasauli kaut kas nav kārtībā.

Ikdienišķas vides fiksācijā mākslinieks mēdz paslēpt lamatas. Piemēram, vienā no videodarbiem, tikai ilgāku laiku vērojot vasaras tveices nogurdināto Latvijas lauku ainavu, mēs pamanām, ka priekšplānā redzamais koks vairs neatrodas savā sākotnējā vietā (*Tveice*). Netverama kustība rada gandrīz nemanāmu realitātes nobīdi, ļaujot nojaust par pasaules savrupo gaitu, kas risinās neatkarīgi no mums un ko mēs visai maz varam ietekmēt. Citā video materiālā varam arī nepamanīt bērnu gājienu, kura attēls kā mīklainais divdesmit piektais kadrs, īsi un negaidīti uzzibsnī tukšajās lauku ceļu krustcelēs (*Visi ceļi*). Īslaicīgais attēla uzplaiksnījums nostrādā kā Rolāna Barta definētais *punktum* – “pievilcīga vai ievainojoša detaļa”, kas mēdz būt nejauša un



Krišs Salmanis. Kadrs no video *Tveice*, 2009, 35mm filma pārveidta uz DVD, 08:20 min video cilpa.

it kā nesvarīga, bet trāpa uzmanības epicentrā un brīžiem paliek atmiņā ilgāk kā galvenais attēls.

Alegorija par dzīves ceļiem, kas beidzas neizbēgami vienādi, ir viens no klaji eksistenciālākajiem Kriša darbiem. Parasti tiek veidoti ironiski rēbusi, kuru eksistenciālais izmisums tiek maskēts aiz "sarežģītā veltīguma". Kādā no Kurta Vonnegūta grāmatām sastopams apraksts par skolas bibliotēku, kuru rotājis šāds uzraksts un kurā atradies lērums mūžīgo dzinēju, kuri tā arī nekad nav darbojušies.

"Sarežģītais veltīgums" varētu derēt kā moto lielākai daļai Kriša Salmaņa darbu. Viņam meistarīgi izdodas vienkāršas lietas padarīt sarežģītas un, savienojot kustīgo attēlu virkni nebeidzamā cilpā, panākt aizkustinošu un reizē grotesku atgādinājumu par eksistences šķietamo bezjēdzību. Plastilīna cilvēciņš, ejot pa apli, cenšas saslaucīt savu pēdu ķepīgos nospiedumus (*Rondo*). Tā tas, apliecinot ricības veltīgumu, turpinās nebeidzami. Vai arī skatītājs kādu brīdi var vērot vīrieša siluetu, kas mazgājas dušā, kamēr nomazgā pats sevi un izgaist (*Duša*). Tad kustīgā figūra atkal ielec kadrā, un viss sākas no jauna, radot virkni jautājumu par jēgas zudumu un reprezentācijas probelemātiku.

Nevar nepamanīt, ka autoru saista mazi, it kā nesvarīgi stāstiņi, sava veida zemsvītras piezīmes kādam universālam vēstījumam vai privātai dienasgrāmatai. Kriša darbos dominē arī neliels formāts – plastilīna figūriņas, nozīmītes, mazizmēra instalācijas, marginalizēts eksponēšanas veids – mazformāta ekrāni, grūti aplūkojami rakursi. Brīdi pirms Latvijas iestāšanās Eiropas Savienībā, pat veidojot visai simbolisku darbu par latviešu mītisko varoni Lāčplēsi, mākslinieks iztiek bez heroiskiem naratīviem un epatāžas. Patētiskais Lāčplēša apsolījums, ka līdz ar viņa atgriešanos un Melnā bruņinieka bojāeju tautai sāksies labāki laiki, kondensēts 36 kadru video cilpā, kurā Lāčplēsis kā animēts stencila zīmējumu

personāžs tuvojas pa paša vārdā nosaukto ielu (*Un ar reizi nāks tas brīdis*).

Vairāki nacionālā varoņa attēli joprojām pamanāmi uz elektrības kastēm dažādos Lāčplēša ielas posmos. Tie ir neliela izmēra zīmējumi, kurus mākslinieks veidojis, vispirms filmējot iecerēto kustību, tad sadalot pa kadriem, pārzīmējot un veidojot trafaretus uz elektrības kastēm visā Lāčplēša ielas garumā. Līdzīgi tapis personāžs dušā, kas kadru pa kadram uzzīmēts uz vannas istabas flīzēm, un plastilīna cilvēciņš, kurš ticis pārvietots soli pa solim, fiksējot katru tā kustību. Tas ir veids kā Krišs darbojas – vienkāršas lietas izdarot sarežģīti, konfrontējot skrupulozu manuālu darbu un laika patēriņu ar digitālo tehnoloģiju iespējām. Apliecinot "sarežģīto veltīgumu", pats darba tapšanas process piedalās darba nozīmes radīšanā.

To visu taču var izdarīt vienkāršāk, visticamāk teiks lielāka daļa cilvēku. Apšaubot tehnoloģiju iespējas, kā arī medija un reprezentācijas izšķirošo lomu, mākslinieks izvēlas lielu daļu no darba tapšanas procesa veikt "pa istam" – fotografējot, zīmējot, pārfotografējot un tikai tad attēlu digitāli apstrādājot. Iespējams, tas ir mēģinājums bēgt no simulakru pasaules, kurā attēls, mijoties ar intertekstualitāti, veido bezgalīgu apli, kurā pazaudēts sākotnējais atskaites punkts. Lai būtu pavisam drošs, ka viss ir pa istam, Salmanis gluži Vīnes akcionistu garā dažādām eksekūcijām pakļauj arī savu ķermeni gan pietuvojoties *body art* teritorijai, gan turpinot ironizēt par individu kā oriģināla un autentiska teksta fragmentu.

Pārņemta ar "sarežģīto veltīgumu", domās atgriezies pie Marsela Dišāna, kurš, manuprāt, šo metodi arī pārzināja samērā labi, vizualizējot ironiskus komentārus, imitējot rezignētu bezdarbību laikā, kad veidoja tādus darba un laika ietilpīgus projektus, kā *Lielais stikls*, *La Boîte en Valise* un enigmatisko, grūti atkodējamo *Étant Donnés*. Izrādījās, ka pat tuvākie draugi nav

zinājuši par šī darba tapšanu, jo mākslinieks šim mērķim slepeni irējis otru darbnīcu. Neliels segments no slepenībā tapušā darba pavid Dišāna pašportretā, kurā profila silueta līniju papildina daļa no mākslinieka vaiga atlējuma. Ar mēli vaigā – žestu, ko daudzi atpazīst kā zīmi, ka kaut kas nav ņemams nopietni.

Kādā no mūsu sarunām, kavējoties bērnības atmiņās, Krišs stāsta par majestātisko sajūtu, kas pārņēmusi vasaras naktis vērojot zvaigznes, un ka par tik neaptveramām un varenām lietām kā zvaigžņotā debess un viss, kas slēpjas aiz tās, vieglāk iespējams runāt jokojot. Un mēle vaigā ir visai drošs paņēmieni.

Pētnieciska ziņkārība mudina mākslinieku palūkoties aiz lietu redzamās fasādes un, atmetot visu lieko, reducēt informāciju, attēlu un sajūtas diskretos un minimālistiskos žestos. Bezkaulīgi tiek preparēts filmas materiāls, matemātiski aprēķinot krāsu klātbūtni filmas kadros un apzināti izvairoties no emocionālās spriedzes piesātinātā sižeta analīzes (*Trīs krāsas; zils, balts, sarkans*). Vai arī pilsētvīdes reklāmas stendiem līdzīgas konstrukcijas, kas sastāv no kustīgām prizmām, kuru virsmas, strauji griežoties, savieno dažādas krāsas atstaroto gaismu un rada nosacīti balto toni (*Gaisma*). No zinātnes viedokļa tas, iespējams, nav īpaši interesanti, "tomēr mans darbs laikam ir vairāk dzeja, nevis eksperiments," atgādina mākslinieks un piedāvā skatītājiem stāstu par "pirmo vilcienu pasažieriem, kas nereti esot krituši gībonī jutekļu pārslodzes dēļ – aiz loga slidošie skati mainījušies līdz šim neredzētā ātrumā". Visai līdzīgi progresa ideja tiek sublimēta anonīmā telpas abstrakcijā, kuras griestos viens pēc otras iedegas gaismas laukumi, sekojot hronoloģiskai kārtībai, kādā tika atklāti ķīmiskie elementi, kas veido Mendeļejeva tabulu. Aizkadrā paliek Kriša

teiktais, ka viens no spēcīgākajiem šī darba iedvesmas avotiem ir Mendeļejeva sapnis, kurā viņš savam laikam pārsteidzošo atklājumu esot pilnībā nosapņojis.

Šķiet, ka mākslinieks visai apzināti ir nonācis "pielietojamās mīklainības"² teritorijā, ko varētu identificēt kā mūsdienu mākslas analīzē sakņotu teoriju, kas darbojas kā daļai sabiedrības atpazīstams algoritms, kā sava veida kolektīvā zemapziņa, kas apvieno dažādus laikmetīgās mākslas sfēras aspektus un ietekmē mūsu attieksmi pret mākslu un tās diskursiem. Tas ir kaut kas tāds, kam mēs ticam, nezinot, ka ticam.

Pieņēmums, ka māksla ir sociālās un politiskās pasaules instruments, ir visai dziļi iesakņojies mūsu prātos, lai arī neapzināti mēs turpinām šaubīties un ticam, ka tā nav. Mākslai tiek piedāvāti divi ceļi – būt kritiskai vai pārliecināt ar vēstījumu. Bet, savienojot iracionalitāti un dzīves komplicētību, mēs nokļūstam mīklainības zonā – telpā, kurā mēs instinktīvi atpazīstam un pieredzam spēcīgas idejas un emocijas, bet kuras ir visai grūti publiski artikulēt.

Šoreiz Krišs Salmanis aicina mūs skatīties uz koku, kas, pretēji ierastajam novietojumam, karājās ar zariem uz leju un monotoni kustas kā apgāzts metronoms. Varbūt vārds "skatīties" nav īstais, iespējams, skatītājs tiek aicināts klausīties. Klausīties vēju, ko rada koka zaru kustība, šķeļot gaisu. Nav izslēgts, ka tieši vējš ir galvenais darba elements, līdzīgi kā gaisa plūsma, kas, apliecinot "uzticēšanās trauslumu", ļauj ventilatoram noturēt papīra lapu pie griestiem (*Uzticēšanās trauslums*).

Bet šis nav parasts koks, tam ir jāreprezentē visi koki. Ne velti "īstais koks" vairākus mēnešus tika intensīvi un rūpīgi meklēts Latvijas mežos. Nevar nepamanīt, ka Latvijas ainavas klātbūtne Kriša darbos kļūst arvien aktuālāka, vedinot meklēt tajos nacionālromantisma intonācijas. Gara vasaras diena laukos no saullēkta līdz saulrietam

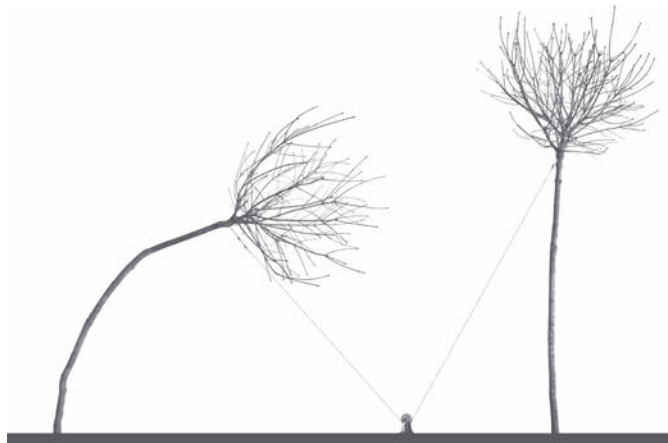
iekapsulēta pāris minūšu garā videodarbā, kurā varam vērot, kā pļavas vidū paceļas jauns šķūnis, kā tas noveco un beigās sabrūk (*Garā diena*). Un tad viss sākas no jauna.

Nepārtraukts pārātrinājums kļuvis par mūsu dzīves normu, pieprasot nekavējoties reaģēt, apstrādāt informāciju, apgūt jaunas iemaņas. Iespējams, ka lielākajai daļai cilvēku, pat ja viņi to varētu un vēlētos, būtu bail apstāties. Dabas motīvi, koki, lauku ceļš, vasaras ainava ir tikai vizuālās valodas elementi, kas kāpina urbānās atsvešinātības un steigas sajūtu, neļaujot kustīgo koku vai šķūnīti vērot ilgi un nesteidzīgi.

Pie griestiem piekārtais koks līdzīgi svārstam meklē apstāšanās punktu, savu centru, ko tā arī neatrod, nespējot nomierināties, vienoties ar citiem un pats ar sevi. Lūk arī kopā sasiētie un nospriegotie koki savērpjas ietilpīgā metaforā un iedarbina asociāciju plūsmu (*V*). No diviem kokiem vienam ir jāsaliecas. Vai jāsalūst. Mākslinieka radīto tēlu sistēmu iespējams attiecināt uz jebkurām spēka un varas attiecībām – vara pret indivīdu, valsts pret pilsoni vai arī attiecības starp diviem cilvēkiem, kuri mēģina būt kopā kā suverēnas būtnes un netiek ar šo uzdevumu galā.

Pieņemot, ka Krišs Salmanis kā galveno darba metodi izmanto “sarežģīto veltīgumu”, bet kā darbības zonu izvēlas “pielietojamo mīklainību”, nav jābrīnās, ka viņa darbos ironija un melanholija atrodas pārsteidzoši sabalansētās pozīcijās. Pavisam nesen izstādē, kas notika izcilā padomju laika modernisma arhitektūras ēkā – Dailes teātrī –, Krišs nokrāsoja sarkano sienu. Jau pāris stundas pēc darba pabeigšanas krāsa sāka lobīties nost, veidojot plaisas un krītošus virsmas lēverus,

kas krājās uz parketa grīdas un radīja telpā neiederīgu nekārtības iespaidu. Lūkojoties uz sarkano sienu, nepameta sajūta, ka 280 x 414 cm plaknē koncentrēts pastāvīgas vilšanās



Krišs Salmanis. Spriegums (V), 2009, Instalācija, makets dabiskā izmērā, koks, metāls.

un materializētu skumju kondensāts. Bet kaut kur aizkadrā rēgojās pats autors ar mēli vaigā – žestu, kas ļauj izvairīties no emocionāla patosa un pielietojama vēstījuma. Negaidīti nomierina arī Kriša sastādītais saraksts ar grāmatu nosaukumiem, kuras nevajadzētu izlasīt. It kā šāda zināšanu pieredze varētu kaut ko mainīt mūsu eksistencē...

**Solvita Krese (1967) – izstāžu kuratore un vairāku tekstu par mākslu un kultūru autore. Kopš 2000. gada Latvijas Laikmetīgās mākslas centra direktore. Dzīvo un strādā Rīgā, Latvijā.*

Tikai Dienvid- polā visas ceļazīmes rāda uz ziemeļiem

Ziemeļpols – vistālākais Zemes ziemeļu punkts uz zemes ass (kura pati nav fiksēta) – iezīmē “ģeogrāfisko ziemeļu” virzienu, taču “magnētiskie ziemeļi” vienmēr pārvietojas, dažādās vietās variē un laika gaitā mainās. Domājot par virzienu, viss ir relatīvs atkarībā no novērotāja paša pozīcijas. Ja Rīga ir uz ziemeļiem-ziemeļaustrumiem no Venēcijas, tad Venēcija ir uz dienvidiem-dienvidrietumiem no Rīgas, un šādi attiecību saišķi vienādā mērā ir attiecināmi uz jebkuru pasaules vietu. Lai kur mēs atrastos, mums ir pašiem savs iedomāts “centrs”, trajektorijas un “perifērijas”, apzinoties, ka visa pasaule kopumā nekad nevar tikt aptverta un izpētīta. Punkti kartē kļūst par ailītēm, kurās ierakstīt vietas, kurās jau esam bijuši vai vēl neesam redzējuši, par kurām mēs zinām no savas pieredzes vai tikai iztēlojamies.

Savulaik dažkārt dēvēta par “veļa rozi”, “kompasa zvaigzne” jeb *stella maris*, “jūras zvaigzne” – kompasa roze – tiek izmantota navigācijā un norāda gan ģeogrāfisko, gan magnētisko ziemeļu virzienu, ņemot vērā magnētisko variāciju jeb ‘deklināciju’. Taču 32 iedaļu kompasa rozē ziemeļu-ziemeļaustrumu (*North by Northeast*) virziens – tāpat kā Alfrēda Hičkoka filmā *Ziemeļi-Ziemeļrietumi*¹, uz kuru atsaucas šīs izstādes nosaukums – neeksistē.² Apzīmējot vienu no sešpadsmit ceturtdaļvējiem rozēs starpiedaļu skalā, tiek izmantots otrāds nosaukums – ziemeļaustrumi-ziemeļi (*Northeast by North*). Filmas nosaukums – un līdz ar to arī izstādes nosaukums – būtībā ir asprātīga vārdu spēle, nosaucot vārdā virzienu, kas, iespējams, pastāv cilvēku iztēlē, taču ne realitātē.

Ziemeļu, dienvidu, austrumu un rietumu puses uztvere un mīti, kas radīti ap šiem jēdzieniem, visās kultūrās laika gaitā attīstījušies – sākot ar asociācijām ar dabas elementiem līdz nojēgumiem, kas saistīti ar identitāti un cilvēka personisku “novietojumu” attiecībā pret citiem. Šādiem jēdzieniem piemīt nozīme plašākā daudzu vēsturu trajektorijā, kurā iedomātā un reālā noteiktu kultūru un reģionu dominānce pār citiem tikusi dokumentēta un kritizēta gadsimtu gaitā. Mainoties robežām un teritorijām, var rasties izmaiņas varas struktūrā, var tikt pārzīmētas kartes; arvien vairāk un vairāk tiek kritiski pārskatītas arī “kartogrāfijas” un vēstures, kas definējušas un veidojušas mūsu izpratni par kultūru, un īpaši pieaug interese par jaunām un integrētām pieejām, kurās šīs tēmas tiek skatītas vienlaikus vairākos līmeņos.³

Grūti definējamā Podnieka un Salmaņa mākslinieciskā metode svārstās starp “reālo” un iluzoro: tiek izmantotas dabā pastāvošas vietas, objekti un cilvēki dažādos kontekstos – sākot ar fotogrāfijām, kurās redzami bez svara augstu virs zemes dreifējoši zemnieki, kurus gaisā notur skatītāja acīm apslēpta tehnika, līdz videodarbam ar ainavu, pāri kurai gandrīz nemanāmi virzās koks. Šādi darbi attēlo noteikta veida fikciju, kurā tiek apšaubīta mūsu pieredze par to, ko mēs redzam, un tajā pašā laikā šeit sastopam precizitāti attiecībā uz cilvēku novietojumu, koka kustības laiku, izvairīšanos no liekā – tieši šī nenoteiktība vai nestabilitāte tiek rūpīgi konstruēta.

Šis līdzsvars vai atsevišķos gadījumos – saspringta balansēšana – rada sava veida novirzīšanos, liekot mums apsvērt redzamā neatbilstību un jautāt, kāpēc šie atsevišķie objekti un situācijas ir svarīgas. Informācijas vienlaicīgas atklāšanas un apslēpšanas akts paplašina neziņas pieredzi gan burtiski, gan metaforiski: no vienas puses, mūsu attēla (kustīga vai nekustīga) lasījums reģistrē vietas un konteksta detaļas, bet, no otras puses, mēs neizbēgami domājam plašāk. Laiks un kustība

183
Elena
Bārlova

kā tāda ir apturēta Podnieka fotogrāfijās, veido cilpu Salmaņa videodarbā, kurā no ausmas līdz rietam atkal un atkal tiek būvēts un “sagrūst” šķūnis, vai ienāk sajūtu pieredzē kā fiziska gaisa plūsma, ko rada rūpīgi izvēlēta koka kustība.

Šādi darbi atrodas kompasa rozēs “by” iedaļas zonā – starptelpā, kas virzās “uz” kaut ko citu. Tie ir nozīmīgi gan to fizisko atribūtu vai konkrētai vietai piesaistošu konotāciju, gan plašākā kontekstā. Kaut kādā ziņā šajos darbos izmantotie motīvi un mediji darbojas gandrīz kā “makgafins” – kinematogrāfisks un literārs paņēmieni, kas uztur spriedzi vai darbojas kā sižeta katalizators arī tad, ja nekļūst līdz galam skaidrs, kāds ir konkrētā objekta vai notikuma mērķis vai nozīme. Gaisā peldošo zemnieku attēlu vai iekārtā koka savaldzināts, skatītājs neapzināti mēģina atrast stāstus, kuriem sekot, taču atklāj, ka tie var būt grūti notverami vai, iespējams, nemaz nepastāv. Kā Krišs Salmanis atzīmēja, apsverot Heizenberga nenoteiktības principu: “Galu galā var izrādīties, ka fiksācijas punktam nemaz nav tik centrālas nozīmes...”⁴

**Ena Bārlova – ekspozīcijas North by Northeast līdzkuratore, izstāžu zāles Art in General vadītāja. Dzīvo un strādā Ņujorkā, ASV.*

1
North by Northwest, Dir. Alfred Hitchcock, MGM 1959, Film.

2
Tulk. piez.: izstādes nosaukuma atveidojumā latviešu valodā šī nianse ir zaudēta, jo, lai arī 32 iedaļu kompasa rozē netiek izmantots apzīmējums *North by Northeast*, tiek izmantots nosaukums *North-northeast*, kurš latviešu valodā atbilst virziena apzīmējumam “ziemeļ-ziemeļaustrumi”; *North by Northeast* burtiski varētu tulkot kā “ziemeļi uz ziemeļaustrumiem” – šāda apzīmējuma starp ziemeļu un austrumu virzieniem kompasa skalā nav; ir – “ziemeļi uz austrumiem” (*North by East*), “ziemeļaustrumi uz ziemeļiem” (*Northeast by North*).

3
Piemēram, vairāku institūtu, izstāžu un pētniecisku projektu darbā, t.sk., *Institute of Comparative Modernities* Kornela Universitātē; 11. Šardžas biennālē *Re:emerge, Towards a New Cultural Cartography* (kurators Juko Hasegava (*Yuko Hasegawa*), no 2013. gada 13. marta līdz 13. maijam); *FORMER WEST* (“Bijušie Rietumi”) – ilgtermiņa starptautisks pētniecības, izglītības, publikāciju un izstāžu projekts, kuru organizē BAK, baiss voor actuele kunst (2008-2014).

4
Fragments no Kriša Salmaņa esejas *North* (2012, septembris).

Es esmu traks tikai ziemeļ-ziemeļrietumos

Lidojot uz Rīgu, es nebiju droša, vai varu parādīt kartē pilsētas atrašanās vietu. Es prātoju par to, ka dodos uz vietu, kur nekad neesmu bijusi, nezino, kur piezemēšos, nonākot telpā, kuru saprotu tikai ļoti aptuveni. Skatoties laukā pa lidmašīnas logu, atcerējos Tasitas Dīnas (*Tacita Dean*) izstādi “Pazušana jūrā” (*Disappearance at Sea*) – darbu, kas atsaucas uz stāstu par Donaldu Krovhērstu (*Donald Crowhurst*), kurš pazuda bez vēsts okeānā 1968. gada *Sunday Times* Golden Globe regatē apkārt pasaulei. Viņa laiva *The Teignmouth Election* bez Krovhērsta uz borta tika atrasta dreifējot, un kuģa žurnāls parādīja, ka viņš sniedzis nepatiesas ziņas par jahtas gaitu un atrašanās vietu. Viņš nevis piedalījās sacensībās, bet vienkārši slēpās jūrā. Es kaut kur lasīju, ka Krovhērstam bija salūzis hronometrs un viņa nespēja fiksēt laiku bijis tiešs viņa bojāejas cēlonis. Es prātoju par zaudējumu, kas rodas, kad mēs bezmērķīgi virzāmies bez stabila atskaites punkta, bez rādītājiem un mērījumiem.

Man ir raksturīgi atcerēties lietas nepareizi, izpludināt stāstus, jaukt detaļas, ieviešot attiecības starp cilvēkiem un objektiem, kas nekad nav eksistējušas. Es atceros stāstu par karti, kas bija veidota mērogā viens pret vienu ar pasauli, karti, kura atlocīta aizsegta sauli¹. Laika gaitā šī karte saplūda ar kādu citu – tukšu karti bez norādēm un pieturas punktiem – tajā bija atzīmēti tikai ziemeļi, dienvidi, austrumi un rietumi². Es iedomājos lielu, nebeidzamu papīra loksni, kas pārklāj pasauli un ko pārtrauc vienīgi četras bultas, kas norāda virzienus, kuros varētu doties. Kompasa iedaļu un robežu vietā kartē būtu redzamas izdilušas locījuma līnijas un burzījumi.

Lidojot es lūkojos laukā pa lidmašīnas logu un domāju par šīs kartes atlocīšanu un to,

cik ātri mēs visi pazustu zem tās svara. Lidošana rada situāciju, kurā – lai arī es apzinos, ka kustos cauri telpai, atstājot vienu laika zonu un ielidojot citā, atstājot vienu vietu un nonākot citā – esmu apstādināta, vienkārši peldu. Mani fascinē tas, ka ir iespējams atstāt vienu pilsētu un nonākt citā vēl agrāk nekā esi atstājis pirmo. Šajā starptelpā lidmašīna iemieso novirzīšanās iespējamību, ļaujot kādam būt vienlaikus gan tagadnē, gan pagātnē, gan kustībā, gan miera stāvoklī. Šī laika un telpas izolēšana tikai pastiprina neizbēgamo naratīva izpludināšanu.

North by Northeast (Ziemeļ-Ziemeļaustrumi) tūlīt atsauc atmiņā Alfrēda Hičkoka filmu *North by Northwest* (Ziemeļi-Ziemeļrietumi), kuras stāsta centrā ir nolaupīšana, vienas personas noturēšana par citu, un kuras pazīstamākajā ainā Kerijs Grānts (*Cary Grant*) bēg no lidmašīnas pāri izkaltsam laukam. Hičkoka filma vienlaikus ir par pakāldzišanos pāri kontinentiem, gan par nenotveramo un plūstošo identitātes dabu. Granta varonim Rodžeram Tornhilam (*Roger Thornhill*) jāturpina pārvietoties, lai viņš paliktu dzīvs. Viņa nespēja saglabāt neskatu savu identitāti atklāj tās trauslumu un ievainojamību.

Kad lidostā nācās aizkavēties un mainīt maršrutu, atcerējos stāstu, ko man pastāstīja Krišs Salmanis. Kad viņš bija mazs, ticis atklāts, ka Eiropas centrs ir Rīgā. Taču laika gaitā centrs tika pārvietots no Parīzes uz Tallinu un pēc tam uz neskaitāmām citām pilsētām. Es viņam sacīju, ka ir tāds franču izteiciens, ko var tulkot kā “zaudēt savus ziemeļus”, kas nozīmē – ja tu esi zaudējis savu vietu vai virzienu, tu beigu beigās sajūksi prātā. Saruna sasauca ar Hamleta rindām “Es esmu traks tikai ziemeļ-ziemeļrietumos: kad vējš no dienvidiem, es zinu, kurš zāģis ir, kurš vanags”³, un es prātoju par attiecībām starp ārprātu un laiku, sava centra un savu ziemeļu zaudēšanu.

V. H. Odenam (*W. H. Auden*) ir dzejolis, kurā viņš acina mūs apturēt visus pulksteņus, demontēt sauli un izliet okeānu.⁴ Dziļi satriekts par sava miļotā, sava kompasa –

savu ziemeļu, dienvidu, austrumu un rietumu – zaudēšanu, Odens apraksta haotisko zaudējuma izmīsumu. Iespējams, bez kāda noteikta ķermeņa un fiksēta punkta, pēc kura vadīties stūrējot, mēs visi tikai dreifējam tuksnesīgā jūrā, pamesti un vieni. Taču varbūt tieši pastāvīgā vēlme iezīmēt kartē savu ceļu un atstāt pēdas ļauj mums “apturēt mainīgo fantasmagoriju – realitātes pieredzi”⁵.

Lidojot no Rīgas uz Ņujorku, es iztēlojos Kriša Salmaņa koku, kas lēnām svārstās no vienas puses uz otru. Es ieraudzīju Kaspara Podnieka zemniekus, kas peld gaisā, sastinguši, nekad neskarot zemi. Es sapratu, ka karte bez centra ir kļuvusi par manu navigācijas instrumentu, ar kura palīdzību es kuģoju starp māksliniekiem un pilsētām. Balta papīra lapa ir kļuvusi par “brīnišķīgu atgādinājumu”, ka “tiklīdz mēs sākam ievilkt stingras līnijas un domājam, ka esam uzzīmējuši pasaules karti, esam noteikuši mērķi un maršrutu, mēs, iespējams, esam pazaudējuši savu ceļu un līdz ar to – spēju atrast tieši to, ko meklējam”⁶.

**Kortnija Fina – ekspozīcijas North by North-east līdzkuratore, organizācijas Art in General kuratore un programmas vadītāja. Dzīvo un strādā Ņujorkā, ASV.*

1

“Un tad radās visģeniālākā ideja! Mēs izveidojām valsts karti mērogā jūdze pret jūdzi!” “Vai jūs bieži to izmantojat?” es jautāju. “Tā vēl nekad nav tikusi izklāta – pagaidām,” sacīja Mans Kungs, “zemnieki iebilda, viņi sacīja, ka tā pārklātu visu valsti un aizsegtu sauli! Tāpēc mēs šobrīd izmantojam pašu valsti kā karti, un varu droši sacīt, ka tā noder gandrīz tikpat labi.” Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded* (Oxford, UK: Macmillan, 1893), p. 69.

2

“Viņš atnesa lielu karti jūras, Kur zemes nebij’ ne pēdas, Un komanda ļoti priecājās redzot – Šo karti var saprast bez bēdas.” Lewis Carroll, *The Hunting of The Snark* (New York, NY: W.W Norton, 2006), p. 2.

3

William Shakespeare, *Hamlet* (New York, NY: W.W Norton, 1992), Act 2, Scene 2, p. 16.

4

“Apturiet visus pulksteņus, atslēdziet telefonu, Lai nerietu suns, iedodiet viņam sulīgu kaulu, Pārtrauciet spēlēt klavieres un, klusai bungu riboņai skanot, Ienesiet zārku, ielaidiet bērniekus. Lieciet lidmašīnām vaidot riņķot virs galvām, Rakstot debesis vārdus “Viņa vairs nav”, Apsieniet krepa lentes ap pilsētas baložu baltajiem kakliem, Lieciet visiem ceļu policistiem uzvilkt melnus kokvilnas cimds. Viņš bija mani ziemeļi, mani dienvidi, mani austrumi un rietumi, Manas darba dienas un svētdienas atpūta, Mans dienvidus, mana pusnakts, mana balss, mana dziesma; Es ticēju, ka mīlestība ilgs mūžīgi – tie bija maldi. Vairs nevelos redzēt zvaigznes, izslēdziet tās visas, Aizvāciet mēnesi un demontējiet sauli, Izlejiet okeānu un nocērtiet mežu. Jo no tā visa vairs nekad nebūs nekāda labuma.” V.H. Odens, “Apturiet visus pulksteņus, atslēdziet telefonu”. Skat. pilnu atsauci angļu valodā p. 13.

5

Joan Didion, *The White Album* (New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1990), p. 11.

6

“Belmana okeāna karte – tukša papīra loksne – ir brīnišķīgs atgādinājums, ka, tiklīdz mēs sākam ievilkt stingras līnijas un domājam, ka esam uzzīmējuši pasaules karti, esam noteikuši mērķi un maršrutu, mēs, iespējams, esam pazaudējuši savu ceļu un līdz ar to – spēju atrast tieši to, ko meklējam.” Veronique Pin-Fat, *Universality, Ethics and International Relations: A Grammatical Reading*, (New York, NY: Routledge, 2010), p. 129.

Kas tieši ir tas, kas padara latviešu mākslu tik atšķirīgu, tik latvisku?

North by Northeast (Ziemeļi-Ziemeļaustrumi) piedāvā jaunus divu latviešu mūsdienu mākslinieku – Kaspara Podnieka un Kriša Salmaņa – darbus. Šo darbu šķietamā vienkāršība var maldināt. Koks un zemnieku melnbaltu fotoportretu virkne – varētu šķist, ka tas ir gadījums, kad domāts tieši tas, kas ir mūsu acu priekšā. Taču drīzāk ir pavisam otrādi – jēga ir viņpus acīm redzamā.

Latvijas mūsdienu māksla patiesībā ir pārpratoms, izņēmums vai brīnums. Ekonomisku grūtību nomocītajā valstī bez mākslas mecenātisma tradīcijām šai krāšņajai virsbūvei nav vēra ņemamas materiālās bāzes. Mūsdienu mākslas auditorija šeit ir ļoti ierobežota – miniatūra ekonomiski, sociāli un politiski drīzāk atstumta mākslinieku, mākslas kritiķu, viņu ģimeņu un draugu kopienā. Turklāt ilgā padomju varas vēsture Latvijā radījusi stipras antipātijas pret politiskas un sociālas ievirzes mākslu. Uz ļoti politizētas masu komunikācijas un vizuālās kultūras un ideoloģiski uzlādētas oficiālās mākslas fona viss nepolitiskais tika uztverts kā bēgšana, baudas avots, dažkārt pat pretošanās forma. Runāšana un lasīšana starp rindiņām bija plaši izplatīta retoriska stratēģija, ko pieņēma visi sociālie slāņi, vienlīdz bieži izmantojot gan sadzīvīskās ikdienas sarunās, gan mākslā, dzejā, literatūrā un teātra izrādēs. Šo paaudžu mantojums joprojām ir lielā mērā klātesošs, tāpēc nevar gaidīt, ka latviešu

„Māksla rodas, kad attiecībā uz radīto lietu ir sajūta, ka pašā būtībā radies pārpratoms par to, kas tā ir, it kā tā būtu izgataavota, domājot par neīsto pielietojumu vai ar nepareizu priekšstatu par to, kādas ir tās iespējas, vai vienkārši nesaprotot, ko nozīmē pilnvērtīgi funkcionēt pasaulē.”¹

Pols Čans (Paul Chan)

mūsdienu mākslinieks būs izteikts marksists, anarhists vai kāda cita veida sociāls revolucionārs.

Izvairīšanās no konfrontācijas ar dominējošo ideoloģiju un izvairīšanās no tiešas kritiskas attieksmes ir tipiski Latvijas mūsdienu mākslas elementi. Mākslinieki visbiežāk izvēlas nerunāt par savas valsts pagātņi un mākslas vēsturi, tostarp padomju periodu, un savos darbos izvairās no atklātas diskusijas par nesenākās kultūras un sociālās vēstures mantojumu.² Arī mākslas vēsturnieki tikai pamazām sāk analizēt padomju periodu teorētiskās domas perspektīvā. Atbilstošas metodoloģijas trūkums un nelielā laika distancē attiecībā uz apskatāmo procesu ir tikai daži no būtiskiem šķēršļiem, kas neļauj konfrontēt neseno pagātņi.³ Tāpēc noteikti var piekrist mākslas vēsturnieci un kuratorēi Ievai Kulakovai, kura secinājusi, ka „atratība no sociālpolitiskās realitātes ir raksturīga ne tikai oficiālu mākslas institūciju darbībai

1889
Alise Tifentāle

1

Paul Chan, “A Lawless Proposition”, *E-Flux Journal*, no. 30 (2011), p.3.

2

Ir daži izņēmumi: pazīstamāko Latvijas mākslinieku vidū politisku un vēstures tēmu risināšanai pievērsās, piemēram, Leonards Laganovskis un Arnis Balčus.

3

Kā patiesi pirmreizīgas publikācijas attiecībā uz padomju pagātnes pārvērtēšanu jāmin vairāki apjomīgi latviešu izcelsmes amerikāņu mākslas vēsturnieka Marka Allena Svēdes (*Mark Allen Svede*) raksti, piemēram: Mark Allen Svede, “On the Verge of Snapping: Latvian Nonconformist Artists and Photography”, in: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, ed. Diane Neumaier (New Brunswick, N.J., and London: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University Press, 2004). Nesen parādījušies arī vietējo autoru pētījumi, skat., piemēram: *Atsedzot neredzamo pagātņi*, sast. un red. Ieva Astrahovska (Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2012). Tomēr var sacīt, ka tieša no rietumiem aizgūtu mākslas vēstures metožu piemērošana ir problemātiska. Skat.: Alise Tifentāle, “Situācija ir cerīga: jauns solis ceļā uz Padomju laika mākslas jauno vēsturi”, *Studija* 88 Nr. 1 (2013). Detalizētāk šos jautājumus pēdējā laikā skatījuši lietuviešu pētnieki. Skat., piemēram: Skaidra Trilupaityte, “Totalitarianism and the problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case”, *Studies in East European Thought* 59, no. 4 (2007).

Latvijā, bet arī latviešu laikmetīgajai mākslai kopumā.”⁴

Patiesi, nav pamata kritizēt mākslas tirgu, jo, ja runa ir par laikmetīgo mākslu, tāds praktiski nepastāv – izņemot glezniecību. Nav pamata kritizēt institūcijas – drīzāk var just žēlumu pret trūcīgi finansētajiem un bezspēcīgajiem mākslas muzejiem, kas cīnās par izdzīvošanu. Tāpat nav represīvu vai acimredzami reakcionāru mākslas izglītības institūciju, pret kurām sacelties. Gandrīz visi pazīstamākie Latvijas mūsdienu mākslinieki, kuru karjera aizsākusies 1990. gadu beigās vai 2000. gadu sākumā, to skaitā Podnieks un Salmanis, ir Latvijas Mākslas akadēmijas Vizuālās komunikācijas nodaļas absolventi. Viena skola, viena dominējošā tēva figūra – ietekmīgais mākslinieks Ojārs Pētersons – postpadomju Latvijas *Ojārs le Monochrome*. Tomēr arī tad, ja Latvijā nav politiski aktīvas avangarda mākslas tradīcijas, dažas kolektīvās atmiņas un traumas, kas dziļi skārušas sabiedrību, izpaužas netieši. Vēsture ir klātesoša, pat ja mēs esam izvēlējušies par to nerunāt.

Atdzīvinot nedzīvo

Salmaņa mākslu var skatīt, liekot lietā tā saukto “lietu teoriju”, kas piedāvā daudz jaunu atziņu par šķietami nedzīvo lietu pasauli; par to raksta, piemēram, antropologs Ardžuns Apadurai (*Arjun Appadurai*), filsofi Bills Brauns (*Bill Brown*), Bruno Latūrs (*Bruno Latour*), Greiems Harmans (*Graham Harman*), Kventins Meljaso (*Quentin Meillassoux*) un daudzi citi.⁵ Viņi atklāti

4

Ieva Kulakova, “Versija, kā uzlūkot latviešu mākslu Purviša balvas pirmo piecu gadu darbības kontekstā”, grām.: 2007.–2012. *Latvijas laikmetīgā māksla. Purviša balva* (Rīga: Arterritory.com, 2013), p. 2.

5

Skat.: Levi R. Bryant, Nick Srnicek, and Graham Harman, eds., *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism* (Melbourne: Re.press, 2011) un Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Mechatronics* (Pahran, Vic.: Re.press, 2009).

6-8

Bill Brown, “Thing Theory”, *Critical Inquiry* 28, no. 1 (2001), p. 7., p. 5., p. 4-5.

9

Michael Fried, “Art and Objecthood (1967)”, in *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 152. Izcēlums oriģinālā.

atzīst to, ko mēs vienmēr esam zinājuši, bet aizmirsuši – ka lietām var būt pašām sava dzīve, ka tās var aktīvi darboties, un tām ir noteikta vara pār cilvēkiem. Bills Brauns jautā, piemēram, “kā nedzīvi objekti konstituē cilvēciskus subjektus?”⁶ Intrīģējošākais moments no lietu teorijas viedokļa ir brīdis, kad lieta it kā svārstās, būdama neskaidra, nesaprotama un noslēpumaina un tajā pašā laikā – caurspīdīga, nolasāma un izmantojama. “Tādējādi, no vienas puses, lieta, ar kuru tieši sastopamies. No otras puses, kāda lieta, kuru līdz galam neapveram,” raksta Brauns.⁷ Viņš norāda, ka “ar objektu lietiskumu mēs sastopamies brīdī, kad vairs nezinām, ko ar tiem iesākt,” šādi nonākot “ārpus saprotamības režģa”, lietiskuma sfērā.⁸ Salmaņa gadījumā mākslinieks mobilizē šīs svārstības, iznesot koku ārpus tā dabiskās vides un piešķirot tam jaunu, negaidītu uzdevumu – būt mākslas darbam. Tas vienlaikus ir lieta ar tās personisko dzīvi un funkcijām un pasīvs mākslinieka idejas nesējs.

Maikls Frīds (*Michael Fried*), runājot par minimālisma tēlniecību, izmantoja terminu “objektstāvoklis” (*objecthood*): “Nozīme šajā “ne-mākslas stāvokļa” kontekstā ir tas, ko es dēvēju par objektstāvokli. Tas ir tā, it kā objektstāvoklis pats – dotajos apstākļos – varētu nodrošināt kaut kā identitāti, ja ne kā “ne-mākslai”, tad vismaz kā kaut kam, kas nav ne glezna, ne skulptūra, vai arī it kā mākslas darbs – precīzāk, modernisma glezna vai skulptūra – kādā ļoti būtiskā ziņā *nebūtu objekts*.”⁹ Roberta Morisa (*Robert Morris*), Sola Levita (*Sol LeWitt*), Donalds Džada (*Donald Judd*) un Karla Andrē (*Carl Andre*) minimālistiskās skulptūras joprojām raisa pārdomas par lietiskumu vai objektstāvokli, īpaši, ja, apmeklējot, piemēram, Modernās mākslas muzeju, kāds nejausi uzduras Andrē elpu aizraujošajai skulptūrai “EkvivalentsV” (*Equi-*

valent V, 1966-69) – glītai un neuzkrītošai vienkāršu ķieģeļu kompozīcijai uz grīdas, kuru nepārprotami nedrīkst noturēt par “vienkārši” sarindotiem ķieģeļiem. Bez šaubām, pēckara mākslā materialitātei (vai lietiskumam) uzmanība tikusi pievērsta arī pirms radikālā minimālisma ienākšanas, taču minimalistie ienesa bezkaislīgumu un atsvešinātību (Frīda “objektstāvokli”). Piemēram, maisaudekla šuvumi Alberto Burri (*Alberto Burri*) 1940. gadu beigū gleznās bieži tiek traktēti kā atsauce uz ievainotu cilvēka ķermeni. Maisaudekls funkcionēja kā semantiski piesātināta lieta (nevis objekts), kaut kas, kas simbolizēja ievainotu cilvēku un sašūtu cilvēka ādu. “Burri uzskatīja, ka katrs materiāls dzīvo pats savu dzīvi, un mākslinieka uzdevums ir strādāt ar šiem organiskajiem procesiem un enerģijas laukiem,”¹⁰ norāda Karolīna Kristova-Bakargjeva (*Carolyn Christov-Bakargiev*). Pavisam citādu pieeju lietu neizbēgamajam lietiskumam attīstīja *Arte Povera* mākslinieki. Džuzepe Penone (*Giuseppe Penone*), kura interese par dabu viņu sevišķi pietuvina Salmaņa mākslai, pasludināja: “Es uzskatu, ka visas nedzīvās lietas alkst pēc saskarsmes ar būtnēm, kas parasti tiek uzskatītas par dzīvām. Šī vēlme ir bezgalīga.”¹¹

Salmaņa darbam piemīt minimālisma atsvešinātības atmosfēra un noslēpumainās fiziskās vai pat ķermeniskās konotācijas, kas atsauc atmiņā *Arte Povera*. Koks kā kaut kas pirmatnējs, ārpus kultūras esošs un neapstrādāts atgādina “klaji antitehnoloģisko nostāju”, kas bija raksturīga tādiem māksliniekiem kā Janiss Kuneliss (*Jannis Kounellis*), kura slavenais darbs “12 zirgi” (*12 Cavalli*, 1968), kā raksta Bendžamins H. D. Bjuklo (*Benjamin H. D. Buchloh*), izraisīja “šoku par dabas atgriešanos kultūras asimilēto sugu vidū.”¹² Bjuklo uzsver “amatnieka darba saikni ar pirmatnējo” un uzskata, ka

“viens no, iespējams, apzinātiem *Arte Povera* paradoksiem ir mēģinājums mobilizēt novocojušu un tādējādi antimodernistisku objektu, struktūru, materiālu, ražošanas procesu revolucionāro potenciālu.”¹³ Karolīnas Kristovas-Bakargjevas *Arte Povera* traktējums šī raksta kontekstā ir īpaši zīmīgs, jo viņas argumentācija ļauj reģistrēt dažas pārsteidzošas līdzības pēckara Itālijas un postpadomju Latvijas vēsturiskajā, ģeopolitiskajā un ekonomiskajā situācijā, analogijas, kas ir ļoti būtiskas Salmaņa un Podnieka darbu izpratnei: “[M]ākslinieki sastatīja modernismu un tradīciju, vienlaikus noraidot inovāciju kā pašvērtību, jo jūta, ka tā pauž produktīvismu un patērniecības attieksmi. Modernās tehnoloģijas ietekmes veidotās laikmetīgās pieredzes un personiskā pagātnes mantojuma sastatījums, šķiet, saistās ar šodienas mākslinieku interesēm dažādās pasaules daļās, pievērsoties globalizācijas un kultūras identitātes problemātikai. Tāpat kā šie mūsdienu mākslinieki, itāļu mākslinieki, kas bija saistīti ar *Arte Povera*, darbojās lielo mākslas pasaules centru perifērijā.”¹⁴

Jautājums par latviešu kultūras identitāti vienmēr bijis sajūgts ar valsts robežnovietojumu Eiropas politizētajā ģeogrāfijā. Salmanis savulaik atsaucies uz Eiropas ģeogrāfiskā centra meklējumu epopeju – ticis apgalvots, ka tas atrodas kaut kur Polijā, Igaunijā, Ungārijā, Lietuvā un arī Latvijā, atkarībā no tā, kāda metode tiek izmantota. Taču vēl būtiskākas pārmaiņas 20. gadsimta

10

Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art before Arte Povera,” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p. 21.

11

Giuseppe Penone, “Untitled (1970),” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p. 296.

12 - 13

Benjamin H. D. Buchloh, “1967,” in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2012), p. 553., p. 556

14

Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art before Arte Povera,” in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972* (Minneapolis, Minn.; New York: Walker Art Center 2001), p. 21.

gaitā norisinās attiecībā uz pašas Latvijas ģeopolitisko novietojumu, tādējādi apgrūtinot latviešu pašdefinēšanas iespējas un raisot pastāvīgu nedrošību un šaubas arī individuālas identitātes līmenī. Padomju periodā Latvija (tāpat kā Lietuva un Igaunija) bija Padomju Savienības rietumu pierobežas teritorija, un daudzu padomju pilsoņu acīs tā bija nevainojams iedomāto Rietumu iemiesojums. Pēc Otrā Pasaules kara Padomju Savienības okupēto Baltijas valstu kultūras telpa saglabāja izteiktu eiropiskumu, kas atšķīrās no vides Krievijā un citur PSRS. Apstākļos, kad ceļošana uz ārzemēm padomju pilsoņiem bija gandrīz neiespējama, Latvija un abas pārējās Baltijas valstis tika uzskatītas par “iekšējām ārzemēm”, un “Baltijas preces nešaubīgi nesa tik ļoti kārotās Eiropas kultūras zīmogu.”¹⁵ Latvija bija marginalizēta, taču galvenokārt pozitīvā nozīmē – kā kulturālāks, labāk attīstīts reģions.

Taču pēc Padomju Savienības sabrukuma 1991. gadā, kad Latvija atgūst neatkarību, atskaites punkts radikāli mainās. Tagad Latvija paradoksālā kārtā ir tālākā Eiropas Savienības ziemeļaustrumu robeža un kļuvusi par vienlīdz fantastiskas Austrumeiropas iemiesojumu. Šo marginalizāciju latvieši uztver galvenokārt negatīvi, kā noniecinošu, jo Latvijas kultūrā nekad nav bijis nekā īpaši “austrumnieciska”. Šis radikālās pārmaiņas Latvijas politiskajā identitātē rada milzīgu apjukumu pašos latviešos, un šis apjukums un nestabilitāte ir pamanāma Salmaņa darbā. Spriedze starp piederību vietai un bailēm to zaudēt, ko raisa politiskās ģeogrāfijas pārmaiņu ideoloģiskās sekas, tiek manifestēta kā pārvietošana un kustība. Daba

15

Iurii Gerchuk, “The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954-64),” in *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, ed. Susan Emily Reid and David Crowley (Oxford: Berg, 2000), p. 82.

16

Laurie Schneider Adams, *Art and Psychoanalysis* (New York: IconEditions, 1994), p. 119.

17

Citēts no: Suzanna Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 223.

atgriežas samocīta, sašķelta un izķēmota, un ar sarežģīta mehānisma palīdzību – gandrīz Kafkas garā – mākslīgi šķietami “atdzīvīnāta”. Koks novietots ar zariem uz leju – anti-monumentāls, anti-heroisks un disfunkcionāls kā koks, kas tomēr iedarbojas citā veidā, atgādinot Fuko svārstu vai tā nāvējošāko līdzinieku no Edgara Alana Po stāsta “Bedre un svārsts” (1842). Aiz tā pavid baismīgais, jo nocirstā kokā ir viegli ieraudzīt tikpat izmocītu cilvēka ķermeni.

Dislokācija un kustība rada neskaidrības un nedrošības sajūtu, kas raksturīga sapnim, taču ikdienišķi objekti parādās jaunās un neiespējamās asociācijās, kuras nav iespējams adekvāti verbalizēt, jo “sapņi pakļaujas drīzāk vizuālas, nevis verbālas reprezentācijas likumiem, jo sapņotājs regresē no vārdiem pie attēliem. Rezultātā sapņi, tāpat kā domāšanas primārie procesi, nepakļaujas tādām loģiskām operācijām kā “ja..., tad” un “vai nu..., vai”; to, kas nomodā tiek izpausts vārdos, sapnis pārtulko konkrētā, vizuālā formā.”¹⁶ Šis sapņa iezīmes var parādīties sirreālisma vai pat dišāniskā traktējumā kā, piemēram, Dišana darbā “1200 pie griestiem virs krāsns piekārti ogļu maiši” (1938). Salmaņa pārvietošanas, apjukuma un pretstatījuma izmantojums piesauc arī Roberta Smitsona (*Robert Smithson*) ēnu. No šīs ēnas uzvēdi zināma melanholija – dezorientācijas momentā, brīdī, kad sastopam neizbēgamo tukšumu. Kā pats Smitsons izteicies par saviem ar saknēm izrautajiem kokiem (1969), “iespējams, tie ir pārvietoti ‘Zemes ziemeļu un dienvidu poli’... poli, kuru tauvas atrisušas no zemes asu ģeogrāfiskajām piestātnēm”. Turklāt, tāpat kā Smitsona darbus, Salmaņa mākslu var skatīt, Rona Graziani (*Ron Graziani*) vārdiem runājot, kā atbildi “krāšņā cildenuma attēlošanas konvencijām – kur koki atkal un atkal *uzliesmo* zibens ieloga 19. gadsimta ainavu

gleznojumos”.¹⁸ Suzana Betgere (*Suzaan Boettger*) piedāvā vēl satraucošākus alegoriskus Smitsona koku lasījumus, kurus var attiecināt arī uz Salmaņa darbiem, piemēram, „simboli, kas sasauca ar starptautiska navigācijas trauksmes signāla – kājām gaisā apgriezta karoga – pozīcijas ačgārnumu” un “Svētā Pētera mocekļa nāve pie nocirstā “koka” – otrādi apgriezta krusta.”¹⁹

Tomēr sastapšanās ar šo “ķermeni” Salmaņa darbā nav tik klaja un brutāla kā Kunelisa dzīvo zirgu vai Demjena Hērsta (*Damien Hirst*) beigto aitu, govju un cūku gadījumā. Salmanis saglabā minimālisma bezkaislību. Kokus nevar sāpināt, tie nav dzīvi – nepavisam nelīdzinās mums. Mēs varam tos izmantot savām vajadzībām, neizjūtot vainas apziņu. Kapitālisma ekonomikā kokus ir kļuvusi par vienu no mūsdienu Latvijas galvenajām eksporta precēm, vienu no viegli apgūstamajiem ātras peļņas avotiem. Ja Ai Veivei (*Ai Weiwei*) 100 miljoni porcelāna saulespuķu sēklu uz *Tate Modern* Turbīnu zāles grīdas “funkcionē kā fiziska liecība par milzīgajām darbaspēka rezervēm, kas vairāk kā jebkas cits ir sekmējušas Ķīnas straujo ekonomisko izaugsmi,”²⁰ Salmaņa izvēlētais koks kalpo kā liecība par pretējo, par izmisīgu cīņu ļoti mazā un ekonomiskās grūtībās nonākušā valstī, kuru novājinājis augstais bezdarba līmenis un darbaspēka emigrācija. Viena koka likvidēšana norāda uz plaša mēroga mežu izciršanu Latvijā, kur, izķēmojot lauku ainavu, daudzviet rēgojas izcirtumu pleķi. Šī neskartā, dabiskā ainava bijusi nozīmīgs 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma nacionālās identitātes veidošanās elements, un meža motīvi bija ļoti raksturīgi arī Vilhelma Purviša – ievērojama šī laika perioda Latvijas gleznotāja un Salmaņa un Podnieka absolvētās Latvijas Mākslas akadēmijas dibinātāja – glezniecībā (skat. attēlu 23. lpp).

Šodien ainava nereti tiek pārvērsta kapitālā. Augšas un lejas inversija, maldišanās starp dzīvo un nedzīvo problematizē identitātes krīzes, nestabilitātes un zaudējuma sajūtas jautājumus.

“Vai viņi ir miruši?”

Tā jautāja kāds mans draugs, kad bija aplūkojis pāris Podnieka fotogrāfijas. “Viņi” nav miruši, taču šis jautājums ved tieši pie vairākām nozīmīgām Podnieka darbu aktualizētām tēmām. Ja piekritam Rolānam Bartam, fotogrāfija jebkurā gadījumā vienmēr ir saistīta ar nāvi. Mārgareta Aiversena (*Margaret Iversen*) savā Barta “Camera lucida” ekseģēzē postulē, ka “fotogrāfijā savijas klātbūtne un prombūtne, tagadne un pagātne. Šī medija kā indeksāla objekta nospieduma būtība paredz, ka jebkuram objektam vai cilvēkam fotogrāfijā piemīt spokaina un mistiska klātbūtne, ko var salīdzināt tikai ar mirušo atgriešanos.”²¹ Turklāt fotogrāfiski portreti kā tādi var tikt skatīti kā īpaši ērts apkārtceļš, kā piekļūt Lakāna *le rien*, ko nav iespējams konfrontēt tieši, par ko nav iespējams runāt vai domāt nepastarpināti. Vai, kā raksta Aiversena, pats “Lakāna reālā sastapšanās traktējums beigu beigās ir sastapšanās ar pastāvīgi noliegto cilvēka personiskā mirstīguma faktu.”²²

Patiesi, Podnieka fotogrāfijas var atgādināt slavenos Viktorijas laikmeta pēcnāves portretus, kuros nesen mirušais tika rūpīgi atbalstīts sēdus, lai pēdējo reizi tvertu viņa klātbūtni dzīvo vidū. Šo figūru pozas bieži šķiet nedabiskas – tāpat kā Podnieka fotogrāfijās, jo ir augstākajā mērā nedabiski,

18

Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape* (New York: Cambridge University Press, 2004), p. 49. Izcēlums oriģinālā.

19

Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 223.

20

David Joselit, “2010a”, in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2012), p. 759.

21 - 22

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.114.

ka cilvēkiem jābalansē uz niecīgas platformas vairāk nekā piecus metrus virs zemes, lai iemūžinātu savu veidolu. Tas neapšaubāmi ir ļoti neierasts un arī fiziski neērts stāvoklis. Šajā gadījumā nav iespējams runāt par pozēšanu kā “no tēlu repertuāra izvēlētu izteiksmju uzlikšanu.”²³ It kā nedabiskās un sasaistītās pozas nosaka drīzāk ārēji apstākļi, neatstājot modeļiem īpaši plašas izvēles iespējas. Šī ārkārtējā ķermeniskā pieredze izraisa mazliet izmainītu apziņas stāvokli, kas atspoguļojas zemnieku sejas izteiksmēs un ķermeņa valodā kā zināms saspringums, intensīvas koncentrēšanās atmosfēra, kas papildina kopumā neomulīgo fotogrāfiju iedarbību.

Režģveida eksponēšanas forma akcentē radniecību ar Hilas un Bernda Beheru (*Hilla Becher, Bernd Becher*) pseidoarhivisma tradīciju. Zemnieku standartizētās pozas atgādina etnogrāfiskās, koloniālās vai zinātniskās fotogrāfijas, kurās cilvēks kļūst par objektu, pētāmu sugas īpatni. Sekula (*Allan Sekula*) to sauktu par “instrumentālu reālismu”, atsaucoties uz agrīno fotogrāfiju un “reprezentējošiem projektiem, kas veltīti jaunām sociālās diagnostikas un kontroles tehnikām, kurās sistemātiski tiek nosaukta, katalogizēta un izolēta citādība, kuru, kā tiek uzskatīts, determinē bioloģiski faktori un kas tiek izpausta caur “valodu” un ķermeni kā tādu.”²⁴

23

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.126.

24

Allan Sekula, “The Traffic of Photographs,” in *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, ed. B. H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David H. Solkin (Halifax, N.S.: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), p.124.

25

Thierry de Duve, “Bernd and Hilla Becher or Monumentary Photography,” in *Basic Forms* (Munich: Schirmer/Mosel, 1999), p.7.

26

Vēlos pateikties Antrai Ramos par norādīšanu uz šo atšķirību Podnieka fotogrāfijās un Ragnara Kjartansona video instalācijā “Viesi” (*The Visitors*, 2012), kur pilnīgi atšķirīgi tiek risināts “neglītā cilvēciskā faktora” jautājums. Kjartansona darbs sagādāns pēc tika demonstrēts galerijā Luhring Augustine tajā pašā laikā, kad bija apskatāma Ziemeļi – Ziemeļaustrumi izstāde Ņujorkā, *Art in General*, 2013. gada marta sākumā.

27

Skat.: Allan Sekula, „Meditations of a Triptych”, in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983* (Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Arts and Design, 1084), pp. 166-174.

Mākslinieka klātbūtne fotogrāfijās ir izslēgta – attēli izskatās kā mašīnas producēti, “absolūti bez stila,” kā Tjerī de Dīvs (*Thierry de Duve*) saka, runājot par Beheru darbiem.²⁵ Fotopapīra gludā virsma rada pabeigta un glancēta objekta, melnbaltas, augstas kvalitātes mākslinieciskās fotokopijas iespaidu. Neglītāis cilvēciskais faktors, kas ir, piemēram, Podnieka un Salmaņa paaudzes izcilā mākslinieka Ragnara Kjartansona (*Ragnar Kjartansson*) darbu tēma, pilnībā paliek ārpus redzesloka.²⁶ Dzīve kā tāda no fotogrāfijām tiek izslēgta, atgādinot mākslas prakses, ko izmantoja Džefs Vols (*Jeff Wall*), Filips-Lorka diKorša (*Philip-Lorca diCorcia*), Gregorijs Krūdsjons (*Gregory Crewdson*) un daudzi citi mākslinieki, kas veido perfektas un līdz galam neizdibināmas fotogrāfiskas ainas. Podnieka gadījumā uzstādījuma mākslīgums ir padarīts acīmredzams, taču vienlaikus tas ir slēpts – jūs tikpat labi varat nekad nepamanīt, ka figūras patiesībā nestāv uz zemes. Podnieka attēli vairāk atgādina atjautības uzdevumu vai skatītājam uzdotu jautājumu, nevis elpu aizraujošu izrādi, vizuālā baudījuma avotu. Izmantojot tās pašas metodes, Podnieks veido nevis monumentālas un detalizētas mizanscēnas, bet šķietami blāvu un neizteiksmīgu attēlu sērijas.

Taču tieši tas, ko mēs neredzam, ir tas, par ko mums jārunā. Ja piekritam Sekulam, neviena fotogrāfija nav nevainīga, tās visas ir konstrukcijas, kas producē un reproducē kādu slēptu politisku saturu.²⁷ Mākslinieks ir pielicis pūles, lai noslēptu, ka notikums ir speciāli organizēts fotografēšanai, un šeit arī nepavisam nav runa par fotogrāfiju kā tādu. Šī pieceja līdzinās Ričarda Longa (*Richard Long*) fotoprojektā dokumentētajam notikumam, kurš tika inscenēts mākslas darba vajadzībām – runa ir par darbu “Staiģāšanas radīta linija” (*A Line Made by Walking*, 1967). Tomēr

Podnieka fotogrāfijās notikums tiek novērots atšķirīgi. Mākslinieks izvēlējies mediju, kas fiksē darbietilpīgas, laikietilpīgas un bīstamas akcijas rezultātu – taču padarījis pašu akciju neredzamu.

Drustu zemnieki tiek fotografēti uz savu saimniecību fona, pazīstamā un ikdienišķā viņu ikdienas dzīves vidē. Tajā pašā laikā viņi ir pārvietoti, fiziski izcelti laukā no šīs vides. Viņi it kā ir mājās, tomēr reizē nav. Arī skatītājs ir pārvietots, jo kamera ir pacelta virs zemes, vienā augstumā ar modeļiem. Šī mirklīgā ķermeņa pārvietošana rada neomulīgu nepiederības un atsvešinātības sajūtu, tāpat kā Salmaņa nocirstais koks, kas liegi svārstās virs apmeklētāju galvām. Sarežģītā attēla konstrukcija ir kā atbilde Bertolda Brehta novērojumam, ka “īstā realitāte ir kļuvusi par funkcionālo. Cilvēku attiecību lietiskošana, priekšmetiskošana, sacīsim, vairs neatklāj šīs attiecības. Tāpēc kaut kam jātiec patiešām konstruētam, kaut kam mākslīgam, kaut kam īpaši veidotam.”²⁸ Darbietilpīgā attēlu konstruēšana iezīmē nozīmīgu pārmaiņu pēdējā laika fotogrāfijas uztverē Latvijas mākslā. 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā fotogrāfija tika pieņemta kā leģitīms laikmetīgās mākslas medijs, ciktāl tā bija “patiesa”, t.i., dokumentāla Volkera Evansa (*Walker Evans*) un Lī Frīdlandera (*Lee Freidlander*), Džona Zarkovska (*John Szarkowski*) un izstādes “Cilvēka dzimta” nozīmē. Šo tendenci spilgti pauž fotogrāfes Intas Rukas darbi (kopā ar Ojāru Pēteronu un Anitu Zabiļevsku viņa pārstāvēja Latviju 48. Venēcijas biennālē 1999. gadā, kad Latvija šajā izstādē piedalījās pirmo reizi).²⁹

Tādējādi figūras, kas mākslīgi atsvešinātas no to vides, var funkcionēt kā rēgaini transferences piemēri, kā ilustrācijas Freida sapņa darba pārnesumam, kur kaut kas pie-

ņemams aizstāj kaut ko tādu, ko apziņa cenzējusi.³⁰ Mākslinieks pieliek daudz pūļu, lai cenzētu un noslēptu paša izgudroto un samontēto gaisā pacelšanas mehānismu. Fotoaparātūra ir izvietota tā, lai modeļa augums pilnībā aizsegtu pacēlāja platformu zem tā. Mākslinieks izmanto perspektīvas optiskās likumsakarības, piedāvājot aizraujošu ilūziju, nevainojamu pārcēlumu, kas aizsedz to, par ko atklāti nevar diskutēt. Ieguldītais darbs ir ticis apslēpts, un šie pūliņi kā tādi tikai aizstāj kaut ko citu – nepasākāmo un izstumto, kas raisa atsvešinātības sajūtu.

Modeļu radikālā pārvietošana manifestē pastāvīgo zaudējuma sajūtu, ko Lakāns dēvē par *objet petit a*. Saskaņā ar Aiversenu, Lakānam “subjekta konstitūcijas” ir virkne sāpīgu paš-atsvešināšanās aktu, kuri tiek aprakstīti teju kā ķermeņa paš-sakropļošana,³¹ sākot ar dzimšanas traumu un sāpīgo nošķiršanos no mātes ķermeņa. Podnieka atsvešināšanās versijā zemnieki tiek nošķirti no savas zemes, no tā, kas veido ne tikai viņu paštēlu, bet arī nacionālo identitāti.³²

Podnieks rosina arī diskusiju par vīrišķības reprezentāciju. Fotogrāfijas, kurās primāri portretēti vīrieši, apstiprina un tajā

28

Citēts no: Allan Sekula, “The Traffic of Photographs”, p. 153, n. 23. Izcēlums oriģinālā.

29

Skat.: Helēna Demakova, “Nuzabildesimes. Kod numersi, bus iz kū pazavertis!”, grām.: Inta Ruka, *Mani lauku laudis*, red. Helēna Demakova (Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999). Teorētisku šīs izvēles vēstures izklāstu skat.: Eduards Kļaviņš, “Stāsts par Intu Ruku un viņas fotoportretu stāsti”, grām.: *Stāsti, stāstītāji*, red. Helēna Demakova (Rīga: Sorosa Mūsdienu mākslas centrs, 1999). Par citiem mākslas vidē atzītiem šī perioda fotogrāfiem skat.: Helēna Demakova, “Grupas „A” ideāla un reālā telpa” (1991), grām.: *Citas sarunas: raksti par mākslu un kultūru* (Rīga: Vizuālās komunikācijas nodaļa, 2002).

30

Skat.: Sigmund Freud, “The Dream-Work”, in *The Interpretation of Dreams* (MacMillan Co, 1913), pp. 260-402.

31

Margaret Iversen, *Beyond Pleasure: Freud, Lacan, Barthes* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2007), p.124.

32

Ilgošanās un vēlme iegūt savā īpašumā apstrādājamu zemi vēsturiski bijusi viena no latviešu nacionālās identitātes stūrakmeņiem, kopš dzimtbūšanas atcelšanas, kas mūsdienu Latvijas teritorijā aizsākas 19. gadsimta pirmajās desmitgadēs. Šī vēlme precīzi notverta Jāņa Purapuķes romāna nosaukumā “Savs kaktiņš, savs stūrītis zemes” (1898), un tas ieviesies valodā kā bieži lietots izteiciens.

pašā laikā kritiski uzlūko dominējošo patriarhāta ideoloģiju tradicionālā lauku sabiedrībā. Ja Sindija Šermana (*Cindy Sherman*), Loras Malvejas (*Laura Mulvey*) vārdiem runājot, “izspēlē sievišķību”,³³ Podnieka fotogrāfijas var tikt skatītas kā mēģinājums izspēlēt vīrišķību. Tomēr šī demonstrācija tiek apspiesta, tā ir trauksmes



Edgars Iltners. Zemes saimnieki, 1960, audekls, eļļa, 195x333cm, Latvijas Nacionālā mākslas muzeja krājums

33

Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, *New Left Review* 1, no. 188 (1991), p. 142.

34

Vīrieša lomas krīze sabiedrībā, iespējams, ir pamanāmāka pilsētvidē, taču tā viennozīmīgi sastopama arī attālos lauku reģionos, izpaūzoties tādos simptomos kā bezdarbs, alkoholisms, vardarbība ģimenē u.tml. Ieskatam vīrišķības krīzes diskusijā Amerikās kultūras kontekstā skat.: Barbara Ehrenreich, “The Decline of Patriarchy”, in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger et al. (New York, Routledge, 1995). Saskaņā ar Abigailu Solomonu-Godeu (*Abigail Solomon-Godeau*), vīrišķība vienmēr pastāvējusi grūtību un krīzes režīmā (un, jādama, to pašu varētu sacīt par sievišķību un dzimuma identitāti kā tādu): “[N]emot vērā, ka gandrīz visi antropologi un etnogrāfi ir vienprātīgi, ka vīrišķība visās kultūrās parādās kā kaut kas tāds, kas jāiegūst, jāsasniedz, kurā jātiec iniciētām – procesā, kas bieži saistīts ar sāpīgiem un pat kropļojošiem rituāliem – ir daudz liecību par labu tam, ka nepastāv un nekad nav pastāvējis neproblemātiska, dabiska un krīzes neskarta [vīrišķības] versija.” Abigail Solomon-Godeau, “Male Trouble”, in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger et al. (New York: Routledge, 1995), p. 71.

35

Michael Worton, “The Way Men Look”, in *Typical Men: Recent Photography of the Male Body by Men*, ed. Judith Still and Michael Worton (Nottingham: Djanogly Art gallery, 2001), p. 8. Izcēlums oriģinālā.

36

“Nereti tiek uzskatīts, ka sievietes ir ciešāk saistītas ar “dabu” nekā vīrieši; vīrieši tiek uzskatīti par “dabas iekarotājiem”.” Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism* (New York: St. Martin's Press, 1987), p. 99.

37

Šeit es atsaucos uz Edgara Iltnera ironisko gleznu “Zemes saimnieki” (1960), kas tiek uzskatīta par pilgru tā sauktā skarbā stila izpausmi, kas padomju periodā uzplauka Hruščova atkušņa gados, pēc stalinisma norieta un atteikšanās no striktās sociālā realisma doktrīnas. Gleznā attēlotas vairākas robustas un enerģiskas lauksaimniecības darbu strādnieku figūras, kas soļo pāri labības laukam. Par Iltnera darbiem skat.: Alekssis Osmanis, “Socreālisms kā tēma”, *Studija* 56, Nr. 5 (2007).

caurstrāvota kā vīrišķā identitāte pati. Seksualitāte un seksuālā diference, kā arī vienmēr klātesošā frustrācija par ķermeņa novecošanu, ko Šermene atklāj līdz galējai pakāpei, Podnieka darbā neparādās. Dzimuma identitātes demonstrācija ir klusināta un slēpta, jo vīrišķības krīze ir kaut kas tāds, par ko patriarhālā sabiedrībā vīrieši nevar runāt atklāti.³⁴ Turklāt, kā raksta Maikls Vortons (*Michael Worton*), “lai arī vīrišķība arvien ir sociāls un politisks fenomens, to arvien vairāk nepieciešams saprast kā personisku naratīvu vai reprezentāciju. /.../ Tā ir atšķirības uzvešana, reprezentācijas spēle un spēle ar reprezentācijām, kas ietver dzimuma jautājumu pārvietošanu ārpus tradicionālajām vīrieša/sievietes un heteroseksualitātes/homoseksualitātes binārajām opozīcijām.”³⁵

Maskulinā identitāte Podnieka darbos tiek skatīta netieši, caur atsevišķām neviennozīmīgi traktējamām detaļām, kas parādās portretos. No otras puses, vīrieši tiek pacelti pāri savai zemei, kas iemieso viņu ražošanas līdzekļus un kapitālu. Viņi tiek heroiski izcelti pozīcijā, no kuras var pārlūkot savu īpašumu, izjutot savu varu pār to, kontrolējot, burtiski atrodoties “uzdevuma augstumos” – kā arhetipiski dabas iekarotāji,³⁶ varenie patriarhi, īstenie zemes saimnieki.³⁷ No otras puses, viņu neērtās pozas un fiziskā atrautība no stabila pamata zem kājām atklāj labi slēptu trauksmi un nedrošību. Džefss Hērns (*Jeff Hearn*) to sauktu par paš-apspiešanas kompleksu, “reproduktīvu un materiālu Freida gandrīz maģiskā introjekcijas

procesa ekvivalentu. *Pašu spēks mūs, vīriešus, gan veido, gan salauž*”³⁸ Kā argumentējis Stīvens Frošs (*Stephen Frosh*), “kad vīrišķība tās tradicionālajās formās tiek pieredzēta kā arvien grūtāk un grūtāk uzturama, tad iztrūkstot citiem, pilnvērtīgākiem identitātes avotiem, pie tās turas vēl izmisīgāk”.³⁹

Saskaņā ar Hērnū personiskais vienlaikus ir politiskais, un apspiešana individuā caurauž visu sabiedrību. “Tāpat kā kapitālisms ir dibināts uz – patiesība ir – sociālas kapitāla un darbaspēka attiecības, patriarhāts ir sociālas – šajā gadījumā vīriešu un sieviešu – attiecības.”⁴⁰ Taču tas, protams, ir jautājums, kas Podnieka fotogrāfijās izvērsti netiek risināts. Ja Šērmane “reproducē naratīvu bez pietiekami kritiska konteksta”,⁴¹ Podnieks izvairās gan no naratīva, gan kritikas. Viņa darbi vienlaikus apliecina un apšaubā patriarhālo tradicionālo lauku kopienā valdošo kārtību.

Un kur slēpjas mūsu spēks

Jautājumi, kas saistīti ar satraucošo identitātes nestabilitāti, paš-apspiešanu un paš-radišanu rezonē viscaur *North by Northeast* darbos. Netikamās trauksmes, dezorientācijas un pārvietošanas vīzijas ir rūpīgi paslēptas aiz glancētajām un kvalitatīvi izstrādātajām darbu virsmām. Turklāt noslēpta ir arī nozīmīga ieguldīto pūliņu daļa. Visticamāk tā nav sagādīšanās. Strikta darba ētika var kļūt par paverdzinošu un uzmācīgu konceptu, īpaši ekonomiskās lejupslīdes un identitātes transformāciju laikā.

Smags un godīgs fizisks darbs tradicionāli ticis uzskatīts par vienu no latviešu kultūras identitātes galvenajiem stūrakmeņiem, pat ja vēsturiski, līdz 19. gadsimtam, runa lielā mērā ir par piespiedu kārtā un zemes saimnieku – vācu muižnieku – labā veicamiem lauku darbiem. Šī pašai dziedīgā darba ētika izpaužas latviešu tautasdziesmās – dainās –, kurās plaši sastopamas tādas valodas figūras kā “darba vara lielu dara.”⁴² Vēlāk, pirmās brīvvalsts laikā starpkaru periodā, šie tropi tika

eskalēti zemnieka darba gloriācijā, kas deva būtisku ieguldījumu jaunās valsts ekonomiskajā izaugsmē. Tā bija cieši saistīta ar tradicionālo un patriarhālo dzīvesveidu lauku kopienās, kas veidojās ap atsevišķām saimniecībām, kas funkcionēja kā sevi pilnībā apgādājošas un pašpietiekamas vienības, balstītas zemes īpašumtiesībās un daļēji algotā darbā.⁴³

Turklāt šī prasīgā darba ētika neatstāj daudz brīva laika. Darbs ir tikums – slinkošana var izraisīt vienīgi vainas izjūtu un bailes kļūt nevajadzīgam un neproduktīvam.⁴⁴ Brīvais laiks ir pielīdzināms slinkumam, kas ir visu netikumu avots. Arī Podnieks un Salmanis darbojas šo vispēcīgo priekšrakstu ietekmē. Būšana māksliniekam (kas būtībā ir nelietderīga) var tikt attaisnota, ja mākslas radišana izskatās pēc darba un nokausē gluži tāpat kā īsts darbs. Taču rezultātā tiek iegūts pašrefleksijas brīdis, pārrāvums mērķtiecīgu lauku darbu ķēdē, pauze darba dienā, kas spoguļo visu darbu beigas, kā miegs, kas ir maza nomiršana. *North by Northeast* nekritizē, neatmasko un nesaceļas – tāpat arī nepiedāvā bēgšanu pastorālā Arkādijā. Tā vietā Podnieks un Salmanis īsteno izpirkšanu – pašterapeitisku procedūru, kas mēģina dziedēt un samierināt klusi un diskreti. Ļoti latviskā garā.

Vēlos izteikt vislielāko pateicību Vorenām Engam (*Warren Eng*) un Antrai Ramosai (*Antra Ramos*) par neskaitāmajām Ņujorkā, 2013. gada pavasarī risinātajām sarunām, kuras iedvesmoja un pamudināja mani noformulēt jautājumus, kas skatīti šajā rakstā. Sirsnīgi pateicos Tomam Ķencim par nenovērtējamo palīdzību būtisku materiālu atrašanās un Eduardam Liniņam par konsultēšanu ar Latvijas vēsturi saistītos jautājumos.

**Alise Tīfentāle – ekspozīcijas North by Northeast līdzkuratore, mākslas kritiķe un rakstniece. Dzīvo un strādā Ņujorkā, ASV.*

197

38

Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism* (New York: St. Martin's Press, 1987), p.98.

39

Stephen Frosh, *Sexual Difference: Masculinity and Psychoanalysis* (London: Routledge, 1994), p. 103.

40

Jeff Hearn, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity, and the Critique of Marxism* (New York: St. Martin's Press, 1987), p. 43. Izcēlums oriģinālā.

41

Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, p. 146.

42

Darba vara lielu dara: tautas dziesmu izlase, red. Jānis Alberts Jansons, 2. izd. (Rīga: Liesma, 1973).

43

Toms Ķencis min īpaši izteiksmīgu šīs darba ētikas gloriācijācijas piemēru – propagandas filmu “Dzimtene sauc” (1935). Toms Ķencis, *A Disciplinary History of Latvian Mythology* (Tartu: University of Tartu Press, 2012), p. 129.

44

Jānis Alberts Jansons, “Tautas dziesmās tēlotās morāles normas”, grām: *Darba vara lielu dara: tautas dziesmu izlase* (Rīga: Liesma, 1973), p. 15.

199

Kaspars Podnieks

drusti@inbox.lv

Born 1980. Lives and works in Drusti, Latvia.

Education

- 2006 – 2007 Art Academy of Latvia,
Department of Visual Communication, MA
2001 – 2005 Art Academy of Latvia,
Department of Visual Communication, BA
1996 – 2001 Riga College of Applied Arts,
Department of Woodcraft and Design, Latvia

Solo exhibitions

- 2011 *Communicating Vessels, kim?* Contemporary Art Centre, Riga, Latvia
2010 *Unusal Place, kim?* Contemporary Art Centre, Riga, Latvia

Selected group exhibitions

- 2012 *Generation of the Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics*, Kaunas, Lithuania
2011 *Life in the Forest*, Bjalystok, Poland
Preview Berlin, The Emerging Art Fair, Berlin, Germany
The Purvītis Prize, the Exhibition Hall Arsenal of the Latvian National Museum of Art (LNMM), Riga, Latvia
2010 *Riga Rings Out*, Kunsthalle, Rostock, Germany
2009 *Heroes of Our Time*, Cesis Art Festival, Cesis, Latvia
2008 *Buket*, NCCA, Moscow, Russia
Time Will Show, Museumsberg, Flensburg, Germany
2007 *International Contemporary Art Exhibition*, Paris, France
BooM, Andrejsala, Riga, Latvia
Contemporary Art from Latvia, Calmar Contemporary Art Museum, Calmar, Sweden
Riga Review, NGBK, Berlin, Germany
2006 *Suspense*, Thessaloniki, Greece
Suspense, Athens, Greece
2005 *Suspense*, Apollonnia Art Exchanges, Strasbourg, France
Forest, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM, Riga, Latvia
Forest, environment object, Drusti, Latvia
Forest; The Door, Environment objects, Alsace, France
Chain, environment object in Garden, Cesis, Latvia
Flesh, Finnish Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland
Jukas, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM, Riga, Latvia
2004 *Topography*, Mimara Museum, Zagreb, Croatia
riga line up, NEMO Galerie, Eckernforde, Germany
White as Snow, Red as Blood, Giedre Bartelt Galerie, Berlin, Germany
Waterpieces, 4th Video Festival, Gallery Noass, Riga, Latvia
Nature. Surroundings. Man, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM, Riga, Latvia
2003 *la riga*, gallery CARE OF, Milan, Italy
2 Show, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania

Dzimis 1980. gadā. Dzīvo un strādā Drustos, Latvijā.

Izglītība

- 2006 – 2007 Latvijas Mākslas akadēmija,
Vizuālās komunikācijas nodaļa, MA
2001 – 2005 Latvijas Mākslas akadēmija,
Vizuālās komunikācijas nodaļa, BA
1996 – 2001 Rīgas Lietišķās mākslas koledža,
koka dizaina nodaļa, Latvija

Personālizstādes

- 2011 *Savienotie trauki, kim?* Laikmetīgās mākslas centrs, Rīga, Latvija
2010 *Neparasta vieta, kim?* Laikmetīgās mākslas centrs, Rīga, Latvija

Dalība grupu izstādēs

- 2012 *Generation of the Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics*, Kauņa, Lietuva
2011 *Dzīve mežā*, Polija, Bjalistoka
Preview Berlin, Berlīnes mese, Berlīne, Vācija
Purviša balva, Latvijas Nacionālās mākslas muzeja (LNMM) izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
2010 *Rīga dimd*, Izstāžu zāle, Rostoka, Vācija
2009 *Muslaiku varoņi*, Cēsu mākslas festivāls, Cēsis, Latvija
2008 *Buket*, Nacionālais Laikmetīgās mākslas centrs, Maskava, Krievija
Time Will Show, Museumsberg, Flensburga, Vācija
2007 *Starptautiskā laikmetīgās mākslas izstāde*, Parīze, Francija
BooM, Andrejsala, Rīga, Latvija
Contemporary Art from Latvia, Kalmāras Laikmetīgās mākslas muzejs, Kalmāra, Zviedrija
Riga Review, NGBK, Berlīne, Vācija
2006 *Suspense*, Tesaloniki, Grieķija
Suspense, Atēnas, Grieķija
2005 *Suspense*, Apollonnia Art Exchanges mākslas centrs, Strasbūra, Francija.
Mežs, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
Mežs, vides objekts mežā, Drusti, Latvija
Durvis; Mežs, vides objekti mežā, Elzasa, Francija
Ķēde, vides objekts parkā, Cēsis, Latvija
Miesa, Helsinku mākslas akadēmija, Helsinki, Somija
Jukas, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
2004 *Topogrāfija*, muzejs Mimara, Zagreba, Horvātija
Riga line up, galerija NEMO, Ekenforde, Vācija
Balts kā sniegs, sarkans kā asinis, Geidre Bartelt Gallerie, Berlīne, Vācija
Ūdensgabali, 4. videofestivāls, galerija NOASS, Rīga, Latvija
Daba, vide, cilvēks, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
2003 *la riga*, galerija CARE OF, Milāna, Itālija
2 Show, Laikmetīgās mākslas centrs CAC, Viļņa, Lietuva

- 2003 *Post. Factum*, Museum of Applied Arts, Saint-Etienne, France
The Project, Tallin Kunstihoone, Estonia
2002 *International Biennale of Young Designers*, Saint-Etienne, France
Pjucer, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM, Riga, Latvia
Muksifons, Museum of Applied Arts, Riga, Latvia
2000 *We to Riga*, LNMM, Riga, Latvia
1998 *Water is all around*, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM, Riga, Latvia

Works in the collections of

Latvian Museum of Contemporary Art
Ventšpils' Library Contemporary Art Collection
Private collections in Latvia and The Netherlands

- 2003 *Post. Factum*, Dekoratīvi Lietišķās Mākslas muzejs, Sentetjēna, Francija
The Projekt, Tallina Kunstihoone, Tallina, Igaunija
Starptautiskā jauno dizaineru biennāle, Sentetjēna, Francija
2002 *Pjucer*, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
Muksifons, Dekoratīvi Lietišķās Mākslas muzejs, Rīga, Latvija
2000 *Mēs Rīgai*, LNMM, Rīga, Latvija
1998 *Visapkārt ūdens*, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija

Darbi kolekcijās

Latvijas Laikmetīgās mākslas muzejs
Ventšpils bibliotēkas laikmetīgās mākslas kolekcija
privātkolekcijas Latvijā un Nīderlandē

200

201

Krišs Salmanis

www.salmanis.com, kriss@salmanis.com

Born 1977. Lives and works in Riga, Latvia.

Education

2009 – 2010 Academy of Media Arts, Cologne, Germany
2001 – 2003 Art Academy of Latvia,
Department of Visual Communication MA
1997 – 2003 Art Academy of Latvia,
Department of Visual Communication BA

Solo exhibitions

2012 *Light*, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania
The Fragility of Trust, Gallery Alma, Riga, Latvia
2011 *Time Pit* (in collaboration with Daiga Krūze),
RIXC, Riga, Latvia
*The Earth may be spinning around the Sun, but
the world is turning around me*, Raum linksrechts,
Hamburg, Germany
2010 *Insomnia, kim?* Contemporary Art Centre,
Riga, Latvia
2009 *Lost*, Riga Art Space, Riga, Latvia
Found, gallery Noass, Riga, Latvia
2008 *Exit*, Atelier am Eck, Düsseldorf, Germany
2006 *Silver, Gold, Plasticine* (in collaboration with Daiga
Krūze), Riga, Latvia
2004 *100% disappointment* (in collaboration with Daiga
Krūze), Riga, Latvia

Selected group exhibitions

2013 *The Purvitis Prize*, The Exhibition Hall Arsenal of
the Latvian National Museum of Art (LNMM),
Riga, Latvia
2012 *Exchange*, akku, Emmenbrücke, Switzerland
Experiment and excellence, Cēsis Art Festival,
Cēsis, Latvia
Outro, Cable Gallery, Helsinki, Finland
2011 *The Purvitis Prize*, The Exhibition Hall Arsenal of
LNMM, Riga, Latvia
ARTisARTisART, MMOMA, Moscow, Russia
2010 *A Smiling Lady on a Tiger*, Städtische Galerie,
Bremen, Germany
Experimental Station Laimdota, Cēsis, Latvia
Asphalt Concrete, Yongkang Lu Art 83, Shanghai, China
Echoraum, Kunst-und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany
Riga Rings Out, Kunsthalle, Rostock, Germany
2009 *Small Box*, Pavillion 28, Lisbon, Portugal
Space Oddity, Maison Folie Wazemmes,
Lille, France
2008 *From M to ZZZ*, Langhans Galerie, Prague,
Czech Republic
Der Blinde Fleck, NGBK, Berlin, Germany
Time Will Show, Museumsberg,
Flensburg, Germany
Bouquet, NCCA, Moscow, Russia
2007 *Still Here*, Artspace, Sydney, Australia
Mobile Museum, LCCA, Riga, Latvia
Prague Biennale 3, Prague, Czech Republic

Dzimis 1977. gadā. Dzīvo un strādā Rīgā, Latvijā.

2009 – 2010 Ķelnes Mediju mākslas akadēmija, Vācija
2001 – 2003 Latvijas Mākslas akadēmija,
Vizuālās komunikācijas nodaļa, MA
1997 – 2003 Latvijas Mākslas akadēmija,
Vizuālās komunikācijas nodaļa, BA

Personālizstādes

2012 *Gaisma*, Laikmetīgās mākslas centrs CAC,
Viļņa, Lietuva
2011 *Laika bedre* (kopā ar Daigu Krūzi), RIXC,
Rīga, Latvija
*The Earth may be spinning around the Sun, but
the world is turning around me*, Raum linksrechts,
Hamburga, Vācija
2010 *Bezmiēgs, kim?* Laikmetīgās mākslas centrs,
Rīga, Latvija
2009 *Pazudušie*, Rīgas mākslas telpa, Rīga, Latvija
Atrastie, galerija Noass, Rīga, Latvija
2008 *Exit*, Atelier am Eck, Diseldorfa, Vācija
2006 *Sudrabs, zelts, plastilīns* (kopā ar Daigu Krūzi),
Rīga, Latvija
2004 *100% vilšanās* (kopā ar D. Krūzi), Rīga, Latvija

Dalība grupu izstādēs

2013 *Purviša balva*, Latvijas Nacionālās mākslas muzeja
(LNMM) izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
2012 *Exchange*, akku, Emmenbriek, Šveice
Eksperiments un izcilība, Cēsu mākslas festivāls,
Cēsis, Latvija
Outro, Cable Gallery, Helsinki, Somija
2011 *Purviša balva*, LNMM izstāžu zāle Arsenalā,
Rīga, Latvija
ARTisARTisART, MMOMA, Maskava, Krievija
2010 *A Smiling Lady on a Tiger*, Städtische Galerie,
Brēmene, Vācija
Izmēģinājumu stacija Laimdota, Cēsis, Latvija
Asphalt Concrete, Yongkang Lu Art 83,
Šanhaja, Ķīna
Echoraum, Mākslas un izstāžu halle, Bonna, Vācija
Rīga dimd, Izstāžu zāle, Rostoka, Vācija
2009 *Small Box*, Pavillion 28 Lisabona, Portugāle
Space Oddity, Maison Folie Wazemmes,
Lille, Francija
2008 *From M to ZZZ*. Contemporary art from Latvia,
Langhans Galerie, Prāga, Čehija
Der Blinde Fleck, NGBK, Berlīne, Vācija
Time Will Show, Museumsberg,
Flēnsburga, Vācija
Buket, NCCA, Maskava, Krievija
2007 *Still Here*, Artspace, Sidneja, Austrālija
Mobilais muzejs, Laikmetīgās mākslas centrs
(LCCA), Rīga, Latvija
Prague Biennale 3, Prāga, Čehija

2006 *Mit Allem rechnen*, Museum am Ostwall,
Dortmund, Germany
Lettra 2006, Krakow Print Triennial,
Krakow, Poland
2005 *Jukas*, The Exhibition Hall Arsenal of LNMM,
Riga, Latvia
(Un)dressed, Giedre Bartel Gallerie, Berlin, Germany
2004 *Rauma Biennale Balticum*, Rauma Art museum,
Rauma, Finland
2003 *la riga*, gallery CARE OF, Milan, Italy
2Show, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania
2002 *Watersupply*, Pedvāle Open Air Museum, Pedvāle, Latvia
The BigM, ISIS Arts centre, Newcastle, United Kingdom
2001 *Break 21*, Ljubljana, Slovenia

Selected screenings

2012 *Neue Klarheit*, V_kunst, Frankruft am Main,
Germany
2011 *Animacall*, Thessaloniki, Greece
2010 *Berlinale*, 60th Int'l Berlin Film Festival, Berlin,
Germany
Split Film Festival, Split, Croatia
14th Jihlava International Documentary Film Festival,
Jihlava, Czech Republic
Crossroads, Cinematheque, San Francisco, USA
2009 *Cologne OFF*, Cologne, Germany
2006 *Amsterdam Film eXperience*, Amsterdam,
Netherlands
2004 Videoex Experimental Film & Video Festival,
Zurich, Switzerland

Residencies

2012 *Wander/Naked*, Hague, Netherlands
HIAP, Helsinki, Finland
2011 *Nida Art Colony*, Nordic AIR, Nida, Lithuania
2009 *Künstlerhaus Lukas*, Ahrenshoop, Germany
2008 Gastatelier des Landes NRW,
Düsseldorf, Germany
2007 *Cité Internationale des Arts*, Paris, France
Bergen Center for Electronic Arts, Bergen,
Norway

Awards

2010 19. Videokunst Förderpreis, Bremen, Germany
2008 *Waterpieces 2008*, Grand prix, Riga, Latvia
2007 2nd Int'l Competition of the External Gallery,
Gdańsk, Poland
2004 13th Tallinn Print Triennial, Tallinn, Estonia

Works in the collections of

Latvian National Museum of Art
Latvian Museum of Contemporary Art
Art Museum of Estonia
Transitland, Central and Eastern Europe video art
archive 1989-2009

2006 *Mit Allem rechnen*, Museum am Ostwall,
Dortmunde, Vācija
Lettra 2006, Krakovas Grafikas triennāle,
Krakova, Polija
2005 *Jukas*, LNMM izstāžu zāle Arsenalā, Rīga, Latvija
(Un)dressed, Giedre Bartel Gallerie, Berlīne, Vācija
2004 *Rauma Biennale Balticum*, Raumas mākslas muzejs,
Rauma, Somija
2003 *la riga*, galerija CARE OF, Milāna, Itālija
2Show Laikmetīgās mākslas centrs CAC, Viļņa, Lietuva
2002 *Ūdensapgāds*, Pedvāles brīvdabas muzejs,
Pedvāle, Latvija
The BigM, Mākslas centrs ISIS, Ņūkāsla, Anglija
2001 *Break 21*, Ņubļana, Slovēnija

Festivāli

2012 *Neue Klarheit*, V_kunst, Frankruft pie Mainas,
Vācija
2011 *Animacall*, Tesaloniki, Grieķija
2010 Starptautiskais Berlīnes kinofestivāls,
Berlīne, Vācija
Splitas filmu festivāls, Splita, Horvātija
14. Jihlvas Starptautiskais dokumentālo filmu
festivāls, Jihlava, Čehija
Crossroads, festivāls Sanfrancisko Sinematēkā,
Sanfrancisko, ASV
2009 *Cologne OFF*, Ķelne, Vācija
2006 *Amsterdam Film eXperience*, Amsterdama,
Nīderlande
2004 Videoex Experimental Film & Video Festival,
Cirihe, Šveice

Rezidences

2012 *Wander/Naked*, Hāga, Nīderlande
HIAP, Helsinki, Somija
2011 *Nida Art Colony*, Nida, Lietuva
2009 *Künstlerhaus Lukas*, Ārenshopa, Vācija
2008 Ziemeļreinas-Vestfālenes viesmākslinieku darbnīca,
Diseldorfa, Vācija
2007 *Cité Internationale des Arts*, Parīze, Francija
Bergen's Elektroniskās mākslas centrs, Bergena,
Norvēģija

Apbalvojumi

2010 19. Videokunst Förderpreis, Brēmene, Vācija
2008 *Ūdensgabali 2008*, Grand prix, Latvija
2007 2. Starptautiskais Gdaņska Brīvdabas galerijas
konkurss, Gdaņska, Polija
2004 13. Tallinas Grafikas triennāles balva, Tallina, Igaunija

Darbi kolekcijās

Latvijas Nacionālais mākslas muzejs
Latvijas Laikmetīgās mākslas muzejs
Igaunijas Mākslas muzejs
Centrālās un Austrumeiropas video mākslas
arhīvs 1989-2009

202

203

Alise Tifentāle

Art historian, editor, writer, and curator. Since 2001 she has published articles and book chapters on topics ranging from photography of the Soviet and post-Soviet era to contemporary art, and has contributed to such publications as *ARTMargins*, *Russian Art & Culture* and *Studija*. She is the founder of magazine *Foto Kvartāls*, on photographic history and criticism, and from 2006-2010 served as its editor-in-chief. Her latest book *The Photograph as Art in Latvia, 1960-1969* (Riga: Neputns, 2011) explores the unique status of photography as an officially unrecognized form of art within the larger Soviet art establishment. She has curated several exhibitions of contemporary photography from Latvia such as Private (Moscow, 2008), and established a contemporary photography gallery *FK* in collaboration with *kim?* Contemporary Art Center in Riga (2010).

Mākslas vēsturniece, redaktore, rakstniece un kuratore. Kopš 2001. gada publicē rakstus un raksta grāmatas par dažādiem tematiem, tostarp par fotogrāfiju padomju un postpadomju laikā, laikmetīgo mākslu u.c. Veidojusi publikācijas izdevumiem *ARTMargins*, *Russian Art & Culture* un *Studija*. Dibinājusi fotogrāfijas vēstures un kritikas žurnālu *Foto Kvartāls* un no 2006. gada līdz 2010. gadam bijusi tā galvenā redaktore. Savā jaunākajā grāmatā *Fotogrāfija kā māksla Latvijā. 1960–1969* (Rīga: Neputns, 2011) pievērsusies fotogrāfijas unikālajam statusam, pētot to kā oficiāli neatzītu mākslas formu plašākā padomju mākslas kontekstā. Kuratore vairākām Latvijas laikmetīgās fotogrāfijas izstādēm, piem., *Private* (Maskava, 2008); kopā ar *kim?* Laikmetīgās mākslas centru Rīgā dibinājusi laikmetīgās fotogrāfijas izstāžu telpu *FK* (2010).

Ena Bārlova (*Anne Barlow*)

Director of Art in General, New York, where she recently curated projects with artists Anetta Mona Chişa and Lucia Tkáčová, Shezad Dawood, Meriç Algin Ringborg, and Ohad Meromi, and initiated the first *What Now?* conference and the international expansion of the New Commissions program. From 1999 to 2006, Barlow was Curator of Education and Media Programs at the New Museum, New York, where she developed the Museum as Hub program and curated numerous exhibitions, performances and public programs. Originally from Glasgow, Scotland, Barlow was formerly Curator of Contemporary Art and Design at Glasgow Museum, and has published for, and lectured at, institutions in New York and internationally. In 2012, Barlow was Curator of *Tactics for the Here and Now*, the 5th Bucharest International Biennial for Contemporary Art, Bucharest, Romania.

Izstāžu zāles Ņujorkā Art in General vadītāja. Nesen darbojusies kā kuratore projektā, piedaloties Anetai Monai Kišai, Lucijai Tkačovia, Šezadam Davudam, Meričam Alginam Ringborgam un Ohadsai Meromi. Organizējusi pirmo simpoziju *What Now?* un piesaistījusi ārvalstu māksliniekus *New Commissions* programmai. No 1999. gada līdz 2006. gadam Bārlova darbojusies kā Izglītības un mediju programmas kuratore *New Museum* Ņujorkā, kur izveidoja programmu *Museum as Hub*, kā arī kūrējusi vairākas izstādes, performances un publiskās programmas. Bārlovas dzimtā pilsēta ir Glāzgova Skotijā, kur strādāja par kuratori Glāzgovas Laikmetīgās mākslas un dizaina muzejā. Viņa ir veidojusi publikācijas un lasījusi lekcijas dažādās institūcijās gan Ņujorkā, gan citviet pasaulē. 2012. gadā Bārlova kūrēja 5. Bukarestes Starptautiskās laikmetīgās mākslas biennāles (Bukareste, Rumānija) projektu *Tactics for the Here and Now*.

Kortnija Fina (*Courtenay Finn*)

Curator and Programs Manager of Art in General, New York. She recently commissioned projects by robbinschilds, Mounira Al Solh, Katrin Sigurdardottir, and Zefrey Throwell, and curated the organization's 30th anniversary exhibition, *Walking Forward-Running Past*, which featured John Baldessari, Paul Chan, Zoe Crosher, Andrea Geyer, Tim Lee, among others. From 2008-2010 she was the Programs Manager at Lower East Side Printshop, New York, where she worked in-depth with artists to create new work in printmaking. While at the Printshop, she worked closely with Marie Jager. Finn received her MA in Curatorial Practice from the California College for the Arts, San Francisco, CA in 2008 and her BFA in Fiber and Material Studies from the Cleveland Institute of Art, Cleveland, OH in 2005.

Organizācijas Art in General kuratore un programmu vadītāja. Starp pēdējā laika projektiem minama sadarbība ar radošo apvienību *robbinschilds*, Munīru Alsolhu, Katrīnu Sigurdardotiru un Zefriju Trovelu, kā arī Finas kūrētā organizācijas Art in General 30 gadu jubilejas izstāde *Walking Forward-Running Past*, kurā piedalījās Džons Boldesāri, Pols Čans, Zoja Krošere, Andrea Geijere, Tims Lī un citi mākslinieki. No 2008. gada līdz 2010. gadam strādājusi par programmu vadītāju iespiedgrafikas studijā *Lower East Side Printshop* (Ņujorka), palīdzot māksliniekiem radīt iespiedgrafikas darbus. Printshop studijā cieši sadarbojusies ar Mēriju Džeigeri. 2005. gadā beigusi Ohaio štata Klivlendas Mākslas institūtu ar bakalaura grādu tekstilmācībā. 2008. gadā ieguvusi maģistra grādu kuratora darbā Kalifornijas Mākslas koledžā (Sanfrancisko).

Zane Čulkstēna

Founder and board member of *kim?* Contemporary Art Centre. She has experience in public relations and the media industry. Čulkstēna has organized numerous culture projects (Film Festival *Future shorts* and others). She holds a Master of Arts degree in Arts Administration from Columbia University, New York, USA.

kim? Laikmetīgās mākslas centra dibinātāja un valdes locekle. Darbojusies sabiedrisko attiecību nozarē un mediju industrijā. Organizējusi daudzus kultūras projektus, tostarp īsfilmu festivālu *Future Shorts*. Beigusi Kolumbijas Universitāti Ņujorkā (ASV), iegūstot maģistra grādu mākslu administrācijā.

Zane Onckule

kim? Contemporary Art Centre programme director since 2010. As an internationally experienced curator, she has organised exhibitions and educational events and the publishing of corresponding materials. She studied Art History at the Art Academy of Latvia and at the University of Latvia, Faculty of Social Sciences and has a Bachelor's degree from the BA School of Business and Finance in Business Management.

Kopš 2010. gada *kim?* Laikmetīgās mākslas centra programmas direktore. Starptautiski pieredzējusi kuratore; veidojusi izstāžu un izglītojošu pasākumu programmas, iespieddarbus u.c. Studējusi mākslas vēsturi Latvijas Mākslas akadēmijā, Latvijas Universtitātes Sociālo zinātņu fakultātē un absolvējusi Banku Augstskolu, iegūstot bakalaura grādu uzņēmējdarbības vadīšanā.

207

Exposition / Ekspozīcija

Latvian exposition / Latvijas ekspozīcija *North by Northeast*

55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia

Arsenale, Venice

01.06. – 24.11.2013

Artists / Mākslinieki:

Kaspars Podnieks

Krišs Salmanis

Curators / Kuratori:

Anne Barlow (Art in General, NY)

Courtenay Finn (Art in General, NY)

Alise Tifentale

Execution / Projekta īstenotāji:

kim? Contemporary Art Centre (LV) in collaboration with Art in General (USA)/

kim? Laikmetīgās mākslas centrs (LV) sadarbībā ar Art in General (ASV)

Commissioners / Projekta komisāres:

Zane Čulkstēna

Zane Onckule

Co-commissioner / Projekta vadītāja:

Laura Adamoviča

Coordinator in Italy / Projekta koordinators Itālijā:

Andris Brinkmanis

Communications Manager / Projekta komunikācijas vadītāja:

Renāte Prancāne

Development Manager / Projekta attīstības vadītāja:

Līga Svempe

Nordic-Baltic Art School Project Manager / Baltijas Ziemeļu mākslas skolas projekta vadītāja:

Laima Ruduša

Architect of the Exposition / Ekspozīcijas arhitekts:

Austris Mailītis (A.I.I.M.)

Technical Assistants / Tehniskie asistenti:

Andris Landaus, Simone Ricconi

Visual identity and design / Vizuālā identitāte un dizains:

TwentyFingers

Catalogue / Katalogs

Texts by / Tekstu autori:

Anne Barlow, Courtenay Finn, Solvita Krese,

Sigurds Rusmanis, Nils Sakss, Alise Tifentale

Translators / Tulkotāji:

Anna Celmiņa, Anda Baklāne

Latvian proofreaders / Latviešu valodas korektori:

Ita Marija Ankoriņa, Anda Baklāne

English proofreaders / Angļu valodas korektori:

Anna Celmiņa, Marc Gaber, Laima Ruduša

Design / Dizains:

TwentyFingers

Photos / Foto:

Kaspars Podnieks, Krišs Salmanis, Raimonds Zalcmanis

the National Library of Latvia / Latvijas Nacionālā bibliotēka

the Latvian National Museum of Art / Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

Publisher / Izdevējs:

kim? Laikmetīgās mākslas centrs / *kim?* Contemporary Art Centre

www.kim.lv

Printed at / Iespiests:

Studio RBB (www.studiorbb.lv)

Paper / Papīrs:

Munken Lynx 300 g/m², Munken Lynx 100 g/m²,

Gallerie Art Gloss New 150 g/m²

ISBN 978-9934-8200-7-6

Paldies / Acknowledgments:

Contemporary Art Centre in Riga, Latvian National Museum of Art, Ojārs Pētersons, Līga Marcinkēviča, Rolands Antoņevičs, Jānis Apsītis, Vents Āboltiņš, Juris Berže, Astra Bīriņa, Aija Bley, Agris Bukovskis, Kristaps Didže, Armands Grundulis, Ēriks Indriksons, Guntis Liepkalns, Kristaps Klauss, Tomass Kotovičs, Krūžu ģimene, Egita Kurpniece, Kurpnieku ģimene, Lapiņu ģimene, Leonards Līpiņš (LLU MF), Antra Roze, Iveta Rozentāle, Anna Salmāne, Juris Salmanis, Jānis Straumēns (LU CFI), Juris Veinbergs, Ģirts Viksne (*Trend For*), Art in General's *Venice Committee*: Ilze Jurkāne, Regina Deicmane, Martin Weinstein and Teresa Liszka, Keith Recker and James Mohn, Katharine Kuharic and Bonnie Edwards, Robin Sapanski, Caroline and Scott Muller.

Supported by / Atbalstītāji:



LATVIJAS REPUBLIKAS
KULTŪRAS MINISTRIJA



VALSTS
KULTŪRKAPITĀLA FONDS



— NOVOMATIC GRUPAS UZŅĒMUMS —



FREEPORT OF RIGA
AUTHORITY



ABĀVAS
ģimenes vīna darītava



Valmiermaīza
ALDĒ DARĪTAVA PĒR VALMIERAS



RIGAS
SINCE 1752
MELNAIS
BALZAMS



VKN

fineartprint.lv



An Art Academy Without Walls

Media support / Informatīvais atbalsts:



LATVIJAS TELEVIZIJA



KULTŪRAS DIENA UN IZKLĀDE

