

## Sociālpolitiski kritiska mākslas prakse vai sociālpolitiskais aktīvisms. Jēdzieni.

Lai identificētu, kādā veidā Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā parādās sociālpolitiski kritiska mākslas prakse, ir būtiski nošķirt vairākus jēdzienus, kas Latvijas laikmetīgās mākslas terminoloģijā vēl nav aprobēti. Ir iespējams nodalīt divas galvenās mākslinieciskās stratēģijas: (1) sociālpolitiski kritiska mākslas prakse un (2) sociālpolitiskais aktīvisms.

Tā kā Latvijas historiogrāfijā šai tēmai mākslas vēsturnieki nav pievērsušies, ierosme terminoloģijas analīzē meklējama Rietumu mākslas diskursā. Kas attiecas uz sociālpolitisko aktīvismu, amerikāņu mākslas kritiķe, rakstniece un aktīviste Lūsija Roulenda Liparda (*Lucy Rowland Lippard*) 1984. gada esejā “Trojas zirgi: aktīvisma māksla un vara”<sup>1</sup> nošķir māksliniekus, kuru mākslas praksi varētu dēvēt kā “politisku” vai “aktīvismā balstītu”. Politisku mākslas praksi viņa saista ar reprezentācijā ietvertās tēmas vai reizēm arī konteksta refleksijām par sociālu problēmu, bieži vien paužot ironiski kritisku viedokli. Turpretī “aktīvisms” ir galvenokārt orientēts uz mākslas darba potenciālu tikt iesaistītam sociālpolitiskos procesos, nevis funkcionēt tikai kā reprezentācijas nesējam. Turklāt aktīvisms pagēr, ka mākslinieks kā darba autors demonstrē aktīvu rīcībspēju. Sociālpolitiskā aktīvisma kontekstā jāskata arī tādi jēdzieni kā “sociāli iesaistoša prakse” (*socially engaged practice*). Mākslinieki, kas strādā ar šo instrumentu, veido mākslas darbus, kas ir vērsti uz sadarbību ar skatītāju. Šī mākslas prakse ir saistīta ar sociālpolitiskiem jautājumiem un to risināšana konkrētā sabiedrības grupā. Nereti mākslinieku mērķis ir palīdzēt konkrētai sabiedrības grupai, uzlabot to fizisko vai psihoemocionālo labbūtnību. Rietumu mākslas pētnieki izšķir arī terminu “protesta māksla” (*protest art*), kas ir aktīvistu vai sociālo kustību radīta māksla, ko bieži izmanto protesta akcijās<sup>2</sup>. Tādējādi jāsecina, ka atšķirībā no sociālpolitiski kritiskas mākslas prakses, sociālpolitiskajam aktīvismam būtiski ne tikai mākslas darba formālie un tematiskie parametri, bet arī auditorijas sasniegšana, konteksts un iespēja ar savu mākslas praksi ietekmēt sabiedrībai nozīmīgu, tostarp politisko, notikumu gaitu.

Argentīniešu mākslas vēsturniece Andrea Džunta (*Andrea Giunta*), reflektējot par sociālpolitiskām iezīmēm mākslā, izmanto “kultūras aktīvisma” jēdzienu, apgalvojot, ka “kultūras aktīvisms” jau kopš 19. gadsimta vidus tiek manifestēts divos virzienos: (1) kā

---

<sup>1</sup>Lippard, Lucy Rowland. Trojan-Horses: Activist Art and Power // Art After Modernism: Rethinking Representation / Ed. by Wallis, Brian. – NY: New Museum of Contemporary Art ; Boston : D.R. Godine, 1984. – pp.341-343

<sup>2</sup> Paplašinātai terminoloģijas izpētei rakstā uzstādītās tēmas kontekstā vēl nepieciešami tālāki pētījumi.

mākslinieku vienotas nostājas apliecinājums, ar to domājot mākslinieku vai kultūrvides pārstāvju kopīgus centienus, kas īstenoti ar mērķi paust neapmierinātību ar konkrētu situāciju; piemērojot šo stratēģiju, mākslas darbi tiek apkopoti izstādēs vai publiskajā telpā, vienojoties kopīgā manifestā, pavadošais teksts tiek publicēts drukātajos medijos vai izplatīts sociālajos tīklos, kā arī var tikt organizēta demonstrācija kā viena no stratēģijas formām; (2) kā mākslas darbi, kuru nozīme ir saistīta ar kādu konkrētu sociālu vai politisku notikumu; šo virzienu Džunta dēvē par “attēla aktīvismu”, jo attēls var tikt izmantots un interpretēts arī plašākā kontekstā, ne tikai saistībā ar konkrēto reprezentēto notikumu.<sup>3</sup> Tādējādi var secināt, ka sociālpolitiski kritiska mākslas prakse raksturojama kā tāda, kas tiek īstenota, lai reaģētu un kritiski izvērtētu kādu konkrētu sociālu vai politisku jautājumu, mākslai pildot instrumentālu lomu, bet sociālpolitiska aktīvisma kontekstā būtisks ir process un aktīva darbība, tieši vērsoties pie varas struktūrām vai plašākas sabiedrības, nevis tikai reprezentējot vai aprakstot kādu problēmu. Tātad sociālpolitiski kritiska mākslas prakse neiekļauj aktīvismu kā vienu no izpausmes formām; tā pēta sociālpolitiskās tēmas vai komentē tās, neietverot konkrētas sociālpolitiskas darbības. Turpretī sociālpolitiskais aktīvisms pievēršas sociālpolitisko tēmu pētniecībai, uzņemoties sociālpolitisko atbildību, paužot aktīvu pilsonisko nostāju un organizējot kompleksu procesu, dažbrīd protesta formā. Abas minētās mākslas prakses tomēr ir arī savstarpēji saistītas, jo attiecas uz tādu mākslinieciskās darbības veidu, kas integrē kādu sociālpolitiskā protesta vai pretošanās formu vai reaģē uz tām.

Savukārt mākslas vēsturnieks Grants Kesters (*Grant Kester*) uzsver, ka šādas mākslas prakses ietver zināmu saistību ar kādu sociālu vai politisku kustību, kopienu vai grupu, kas cenšas apstrīdēt autoritāru režīmu vai cīnīties pret hegemoniskām dominēšanas formām, kas bieži saistītas ar šķiru, rases, etniskās piederības vai seksualitātes atšķirībām.<sup>4</sup> Rietumu mākslas kontekstā zīmīgs sociālpolitiskā aktīvisma piemērs ir anonīmā mākslinieču grupa *Guerilla Girls* (1985), kas kopš 20. gadsimta 80. gadu vidus, izmantojot pilsētvidi (plakātus, lielās afišas) un plašsaziņas medijus, aktualizē seksismu un rasismu mākslas pasaulē, tostarp pievēršot uzmanību sieviešu mākslinieču mazskaitlīgai reprezentācijai Metropolitēna muzejā

---

<sup>3</sup>Giunta, Andrea. *Activism // Contemporary Art 1989 to the Present* / Ed. by Dumbadze, Alexander, Hudson, Suzanne. – Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2013. – 235.p.

<sup>4</sup> Kester, Grant. *Activist and Socially Engaged Art* // *Oxford Bibliographies*– 2021. – 12.jan. Publ: <https://www.oxfordbibliographies.com>

Ņujorkā. Uzskatāms sociālpolitiski kritiskas mākslas piemērs ir arī portugāļu izcelsmes britu mākslinieces Paulas Rego (*Paula Rego*, 1935) pastelgleznu sērija, kas veltīta nelikumīgi veiktiem abortiem un to radītajām sekām, kas tapa, reaģējot uz Portugāles valdības nespēju 1988. gadā pieņemt likumu par aborta legalizāciju.

Latvijas laikmetīgās mākslas vidē sociālpolitiskā aktīvisma piemēru ir salīdzinoši nedaudz; tas skaidrojams ar pusgadsimtu ilgu okupācijas režīmu, kura laikā sociālpolitiskais aktīvisms varēja tikt manifestēts tikai apoloģētiskā formā, t.i., iekļaujoties pastāvošajā totalitārajā politiskajā sistēmā. Krasi atšķirīgs viedoklis tika uzskatīts par politisku disidentismu un attiecīgais indivīds – sodīts. Pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas 1991. gadā bija nepieciešams pārejas periods, lai pārorientētos no vienas politiski-ekonomiskās sistēmas uz otru. Tādējādi tikai pēc paaudžu maiņas ir konstatējama sociālpolitiskā aktīvisma mākslas prakse Latvijā, kā tas, piemēram, spilgti izpaužas multidisciplinārās mākslinieces Mētras Saberovas (1991) darbībā. Viņa ir viena no pamanāmākajām feminisma māksliniecēm Latvijas laikmetīgajā mākslā, kas strādā ar performatīviem instrumentiem un izmanto savu ķermeni kā mediju, lai runātu par dažādiem ar sievietes identitāti saistītiem jautājumiem. Līdzīgi kā franču māksliniece Orlāna (*Orlan*, 1947), arī Saberova mākslas radīšanā koncentrējas uz savu ķermeni ne tikai kā anatomisku konstrukciju, bet sociālpolitisku nozīmju nesēju. Viena no Saberovas performatīvajām akcijām bija olvadu nosiešanas operācija, kam sekoja jaunavības plēves atjaunošana, tādējādi apstrīdot sabiedrībā izplatīto stereotipu par sievietes reproduktīvajām tiesībām un pienākumiem. Saberovas darbi aktualizē sievietes sociālās un personiskās dzīves mijiedarbības aspektus, pievērš uzmanību dzimumu nevienlīdzībai un kritizē “status quo” sievietes lomu ierobežošanā (kā darbos *Pimpin' yo mama crib*, 2015 un *Hymenoplasty: A Quick Guide*, 2017<sup>5</sup>). Arī sociālpolitiskā darbība ir svarīga Saberovas radošās prakses sastāvdaļa; viņa aktīvi darbojas Baltijas LGBTQ+ kopienā, piedalās publiskās diskusijās<sup>6</sup> un protesta akcijās, rīko izglītojošus pasākumus un feminismam veltītas izstādes, kā arī organizē “Baltijas Drag King” festivālu. Tādējādi Saberovas aktīva sociālpolitiskā nostāja ir integrēta mākslinieces individuālajā mākslas praksē, kur vienlīdz būtiska ir pārstāvētās konkrētās kopienas vērtību publiska aizstāvība.

Tāpat aktīvisma izpausme sociāli iesaistošas mākslas prakses veidā ir vērojama arī multidisciplinārās mākslinieces Andas Lāces (1982) organizētajā “Sansusī” labklājības

---

<sup>5</sup> Pieejami: <https://www.metrasaberova.com>

<sup>6</sup> Piemēram, nesenā LTV diskusija raidījuma “Būris” ietvaros “Kas pasniegs ūdens glāzi jeb dzīve bez bērniem”. Pieejams: <https://ltv.lsm.lv/lv/raksts/27.11.2021-projekts-buris-kas-pasniegs-udens-glazi-jeb-dzive-bez-berniem.id245335>

rezidencē. Tā jau vairākus gadus uzrunā māksliniekus, kuru interešu lokā ir sadarbība ar sociāli mazāk pasargātām sabiedrības grupām, kam iespēju tuvoties kultūrai un mākslai ierobežo dzīve izolētās sociālās un veselības aprūpes iestādēs. Lāce organizē ilglaicīgu darbu ar konkrēto kopienu, no vienas puses, izmantojot mākslu kā terapijas un socializācijas līdzekli, bet, no otras puses, vēršot uzmanību uz lokālām sociālām problēmām, kas saistītas ar institucionālās aprūpes robiem un ģeogrāfisko izolētību lauku rajonos. Abos iepriekš minētajos piemēros mākslas prakse un mākslinieka statuss kļūst par aktīvu instrumentu, lai mēģinātu mainīt pastāvošo sociālpolitisko realitāti.

Sociālpolitiski kritiska mākslas prakse, kas neiekļauj kādas konkrētas sociālpolitiskas darbības, bet piedāvā refleksiju vizuālās mākslas un reprezentācijas kontekstā, ir daudz izplatītāka parādība Latvijas laikmetīgajā mākslā. Piemēram, mākslinieka Miķeļa Mūrnieka (1995) darbību kopumā raksturo tiešu sociālpolitiski kritisku simbolu klātbūtne. Viens no šādiem darbiem ir “Māksla laimēt” (2019), kas bija apskatāms Latvijas Mākslas akadēmijas absolventu diplomdarbu ekspozīcijā “Svaiga gaļa kritikai”. Darbā mākslas centra “Zuzeum” nosaukums bija izveidots no spēļu zāļu tīkla “Fenikss” oranžā burtveidola, kas kļuvis tik klātesošs Rīgas pilsētvidē. Atsauce uz mākslas mecenāta Jāņa Zuzāna biznesu, kas saistīts ar azartspēlēm, globālākā kontekstā norāda uz pasaulē aktuālo jautājumu par mākslas institūciju finansējuma avotiem, kas ir pretrunā ar sabiedrības veselības interesēm.<sup>7</sup> Lai gan šis mākslas darbs ieguva salīdzinoši lielu publicitāti Latvijas mākslas un kultūrvidē, tas neizvērsa diskusiju sociālpolitiskā aktīvisma formātā. Mūrnieka darbos “Mēsļa gabals” (2020), kas attēlo Josifu Staļinu, un personalizstādes “Laikmetīgais vandalisms” (2019) mākslas darbos arī ir īstenota sociālpolitiski kritiska mākslas stratēģija, kas pauž kritisku mākslinieka nostāju, tomēr aktīvas rīcībspējas ziņā ir inerta.

## **Vēsturiskais konteksts un izpausmes Latvijas laikmetīgajā mākslā**

Sociālpolitiski kritiskas mākslas izpausmju vēsture Rietumu mākslā un kultūrā nebūt nav saistāma tikai ar laikmetīgās mākslas trajektorijām<sup>8</sup>. Kā apgalvo amerikāņu mākslas

---

<sup>7</sup> Paralēles velkamas ar Rietumu mākslas pārstāves, fotogrāfes un aktīvistes Nanas Goldinas (*Nan Goldin*, 1953) 2019. gadā organizēto protestu pie Luvras muzeja (Musée du Louvre). Protests bija vērsts pret Sakleru (*Sackler*) dinastijas vadīto farmācijas uzņēmumu, kas ražo atkarību raisošu pretsāpju medikamentu *OxyContin*.

<sup>8</sup> Viena no skaidrāk definētajām laikmetīgās mākslas periodizācijām pieder filozofam Pīteram Osbornam (Peter Osborne), kurš uzskata, ka nošķirums starp modernismu un laikmetīgo mākslu stabilizējas pēc 1945. gada,

zinātniece Klaudija Meša (*Claudia Mesch*), rakstot par politisko mākslu: “Politiskā māksla pavisam noteikti nav unikāla parādība mūsdienās, to var atrast arī antīkajā pasaulē. Vajag tikai ieraudzīt kādu no triumfa arkām, lai sev atgādinātu par varas attiecībām antīkajā politikā.”<sup>9</sup> Viņa uzsver ka vizuālās mākslas politiskais saturs modernajā pasaulē kļūst arvien specifiskāks, globalizācijas laikmetā aizvien izplatītāks.<sup>10</sup> Tieši 19. gadsimta kultūras, politiskie un ekonomiski apstākļi Eiropā piedāvāja māksliniekiem jaunu darbības un izpausmes brīvības veidu. Mākslas emancipācija no valsts un reliģiskām institūcijām līdz ar attālināšanos no ikdienas ražošanas sfēras radīja iespēju mākslai ieņemt jaunu lomu – *l’art pour l’art*. Gleznotāji vai tēlnieki vairs nebija tikai noteiktas reliģijas vai aristokrātijas apkalpotāji. Viņi vairāk varēja izvērst radošo praksi atbilstoši savām vēlmēm.<sup>11</sup> Klaudija Meša uzsver, ka laikmetīgās mākslas kontekstā saknes jaunām sociālpolitiski kritiskām un sociālpolitiski aktīvām mākslas formām meklējamas postkoloniālisma diskursā un studentu protestu atmosfērā 20. gadsimta 60. gados, kuras pamatā ir individuālās identitātes jautājumi<sup>12</sup>. Virkne pēckara protesta kustību – pilsoņu tiesību kustība, studentu nemieri, feminisms un homoseksuālu cilvēku tiesības – aicināja sabiedrības locekļus iesaistīties un solidarizēties. Šīs grupas veidojās, izmantojot kopīgus personiskās identitātes aspektus, radot slaveno frāzi “personiskais ir politisks”, kas tika izmantots kā otrā viļņa feminisma sauklis.

Identitātes pašnoteikšanās daļa ir saistīta ar piederību kādai konkrētai sociālai grupai. Mākslas kritiķe Lūsija Liparda (*Lucy Lippard*) uzsver, ka identitātes jēdziens nevar ietvert tikai vienu cilvēku: “individuāla identitāte” bez saistības ar kādu vai ko citu gandrīz nav pelnījusi

---

laikmetīgajai mākslai pakāpeniski nostiprinot savas pozīcijas, lielākoties par laikmetīgās mākslas sākuma punktu tiek minēti 1960. gadi, kā modernisma beigas un laikmetīgā sākums. Oksfordas modernās un laikmetīgās mākslas vārdnīcā definēts jēdziens “laikmetīgā māksla”. Lielāko daļu 20. gadsimta termins ir bijis elastīgs. Tā vietā, lai definētu specifisku periodu mākslas vēsturē, terminam bija tendence virzīties laikā uz priekšu, lai atspoguļotu to, kas to definē. Mūsdienās šķir divus terminus – modernisms un laikmetīgā māksla, pieņemot, ka modernisma laiks ir beidzies, lai arī nav vienotas teorētiskas izpratnes, kad tas tieši ir noticis. Būtisks šeit ir arī ģeopolitiskais konteksts. Latvijas laikmetīgās mākslas attīstība fragmentāri aizsākas 50. gadu otrajā pusē, tomēr tieši 1984. gadā norisinājās izstāde “Daba. Vide. Cilvēks” Sv. Pētera baznīcā Rīgā, kas bija pirmais plašais konceptuālas izstādes pieteikums ar jaunu, interaktīvu mākslas veidu iesaistīšanu, kļūstot par būtisku Latvijas laikmetīgās mākslas attīstības punktu.

<sup>9</sup> *Mesch, Claudia*. Art and politics. A Small History of Art for Social Change Since 1945. – London: I.B. Tauris, 2013, - 2.p.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Bradley, Will*. Introduction // Art and Social Change. A Critical Reader / Ed. by Bradley, Will, Esche, Charles. – London: Tate Publishing, 2007, - 9.p.

<sup>12</sup> Sākot ar 20. gs. 60. gadiem poststrukturālisti apgalvo, ka nepastāv vienota un fiksēta, stabila identitātes sistēma – tā drīzāk ir decentralizēta un nestabila, pieļaujot dažādus identitātes reprezentācijas modeļus. Poststrukturālisti uzskata, ka “patība” kā atsevišķa un saistīta vienība ir izdomāta konstrukcija, jo indivīds sevī drīzāk ietver pretinājus saspīlējumus un prasmes (piemēram, dzimums, dzimte, profesija, vecums utt.).

tikt tā nosaukta.”<sup>13</sup> Pretstatā pēckara eksistenciālajam fokusam un individuālai identitātei, mūsdienās tā tiek visbiežāk aprakstīta kā sociālā vai kultūras identitāte. Tāad saistībā ar indivīdiem piemītošajām kopīgajām, nevis individuālajām īpašībām, neskatot to izolēti no konkrētas grupas vai kultūras. Mākslas teorētiķi Kregs Makdaniels (*Craig McDaniel*) un Džona Robertsons (*Jean Robertson*) uzsver, ka laikmetīgajā mākslā autori uzdod ne tikai jautājumu “kas es esmu kā indivīds”, bet arī “kas esam mēs kā indivīdu kopums?”<sup>14</sup> Taču identitāte var būt atkarīga arī no attiecībām, kas savstarpēji saista dažādas sabiedrības grupas, tādējādi varētu teikt, ka galveno identitātes jēdziena maiņu, par ko mākslinieki reflektē arī laikmetīgajā mākslā, raksturo vienotība ar visai sabiedrībai svarīgiem jautājumiem un problēmām, kas rezultējas arī sociālpolitiski kritiskas un sociālpolitiski aktīvas mākslas izpausmēs. Lai arī identitāte var būt saistīta ar ļoti dažādiem faktoriem, visbiežāk kopš 20. gadsimta 60. gadiem to saista ar dzimtes, rases, etniskās piederības un seksualitātes jautājumiem.<sup>15</sup> Piemēram, mākslinieki, kuru radošā darbība tiek saistīta ar feminismu un kādai konkrētai rasei piederīgu mākslu, identificē sevi kā “sieviešu māksliniekus / -ces” vai arī “afroamerikāņu māksliniekus / -ces”, asociējot sevi kā piederīgu kādai konkrētai kopienai.

Lai aprakstītu sociālpolitiski kritiskas mākslas prakses iezīmes Latvijas laikmetīgajā mākslā, jāņem vērā, ka tās attīstības gaitu nav iespējams ievietot Rietumu laikmetīgās mākslas attīstības scenārijos. Sociālpolitiski kritiski virzītas mākslas tendences aprakstīšanai nepieciešams ņemt vērā ģeopolitisko, vēsturisko un izglītības kontekstu. 20. gadsimta 60. gados, kad pasaulē attīstās sociālpolitiski kritiskas mākslas prakses un sociālpolitiskā aktīvisma diskurss, Latvija bija okupēta un iekļauta Padomju Savienības sastāvā. Totalitārā režīma apstākļos mākslinieciskās brīvības izpausmes bija ierobežotas un kontrolētas. Māksla tika politizēta un pakļauta striktam cenzūras mehānismam, savukārt vienīgais “pareizais” stils bija sociālistiskais reālisms. Tomēr, kā atzīmē mākslas zinātniece Laine Kristberga: “...intrīģējošā kārtā alternatīvas mākslas izpausmes un eksperimenti attīstījās paralēli šim oficiālajam diskursam. 20. gadsimta 70. un 80. gados bija vērojama performances māksla, instalāciju māksla, kinētiskā māksla un kopumā aizraušānās ar dažādām tehnikām, stiliem un disciplīnām.

---

<sup>13</sup>Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. – New York: Pantheon Books, 1990, p. 21

<sup>14</sup>McDaniel, Craig. *Robertson, Jean. Themes of Contemporary Art. Visual Art Since 1980*. – New York: Oxford University Press, 2005, p. 107.

<sup>15</sup>Turpat, 107. lpp.

Protams, sociālpolitisko apstākļu dēļ mākslas diskursā trūka kritisku un filosofiski orientētu domāšanas principu, lai reflektētu par sabiedrību, kultūru un politiku līdzīgi postmodernisma māksliniekiem Rietumos.”<sup>16</sup> Totalitārā režīmā sociālpolitiski kritiska nostāja mākslā nevarēja tikt pausta, atklāti un konfrontējoši vēršoties pret pastāvošo politisko sistēmu un varu, jo šādam solim sekotu represijas un soda sankcijas, tomēr, kā uzsver Kristberga, politiski mikrožesti ir vērojami mākslinieku izvēlētajās stratēģijās – veidot nelielus grupējumus jeb kopienas, radīt no oficiālā diskursa attālinātus mākslas darbus, apzinoties, ka tie nekad netiks izstādīti cenzūrai pakļautās izstādēs, un samierināties ar šādu marginālu, bet tomēr autonomu eksistenci mākslas un kultūrvides perifērijā.<sup>17</sup> Lai arī mākslinieku vidē padomju periodā pastāvēja dažādi centieni ieviest “izdzīvošanas stratēģijas” mākslas praksē, jāsecina, ka tieši teorētiskā diskursa pieejamības trūkums padomju periodā un neesamība mākslas izglītības sistēmā pēc neatkarības atgūšanas<sup>18</sup>, kā arī padomju laikā piemērotā “Ēzopa valoda” jeb maskēts domu izteiksmes veids, noved pie tā, ka sociālpolitiskā aktīvisma izpausmes mākslā Latvijā nav izplatītas. Arī mākslas zinātniece Ieva Astahovska uzver, ka paralēlais dialogs starp Latvijas un Rietumu mākslas diskursivitāti aktualizējas 20. gadsimta 90. gados, ja to salīdzina ar Rietumiem pēc 20. gadsimta 60.gadiem, kad aktuālas bija, piemēram, postrukturālisma un feminisma idejas.<sup>19</sup> Jāatzīst, ka pastāv arī viedoklis, ka mākslai vajadzētu distancēties no politikas<sup>20</sup>. Piemēram, Kristaps Ģelzis intervijā ar mākslas kritiķi Ievu Lejasmeijeri saistība ar savu darbu sociālpolitisko fonu uzsver: “Jāteic, kā ir, es nekad neesmu cīnījies pret padomju varu. Neesmu bijis sociālpolitiski aktīvs. Varbūt tādā konformistiskā veidā kaut kur kaut ko var nolasīt, bet tas ir interpretācijas jautājums.”<sup>21</sup>

Latvijas laikmetīgās mākslas pētniecībā dominē uzskats, ka arī sociālpolitiski kritiski vērsta mākslas prakse nav bieži sastopama parādība, tomēr jāatzīst, ka šī tendence un tās izpausmes formas ir maz pētītas. Mākslas zinātniece un kuratore Ieva Astahovska, raksturojot 20. gadsimta 90. gadu laikmetīgās mākslas tendences, uzver, ka: “...pēc 80. gadu tēlainā un

---

<sup>16</sup> *Kristberga, Laine*. Rituāla transformējošais spēks: starp šķietamību un katarsi // Hermaņa Niča izstādes katalogs / Sast. Bīrzaka- Priekule, Līna. – Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2021., - 5.lpp.

<sup>17</sup> *Kristberga, Laine*. Performance Art in Latvia as Intermedial Appropriation // Performance Art in the Second Public Sphere / Katalin Cseh-Varga, Czirak Adam (eds.) – Routledge, 2018, - pp. 138-151

<sup>18</sup> Latvijas Mākslas akadēmijā par laikmetīgo mākslu un tās attīstības tendencēm sāk lasīt lekcijas Ieva Astahovska tikai ap 2007.gadā.

<sup>19</sup> *Astahovska, Ieva*. “Globālie lielceļi” jaunās lokalitātēs // Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā / Sast. Astahovska, Ieva. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010, – 35.-36 lpp.

<sup>20</sup> Mākslas teorētiķe Jana Kukaine izvērš padziļināti šo problēmu, aprakstot cēloņus “bailēm no feminisma” Latvijā. **Vēl npublicēta eseja.**

<sup>21</sup> *Lejasmeijere Ieva*. Instalācijas. Saruna ar Oļegu Tilbergu, Sarmīti Māliņu un Kristapu Ģelzi // Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā / Sast. Astahovska, Ieva. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010, – 244. lpp.

simbolu valodā paustā sociālā un politiskā vēstījuma<sup>22</sup>, Latvijas 90. gadu mākslinieku darbi puda asociatīvas, “sociāli iekrāsotas” metaforas, kuru nozīme it kā ļāvās aktuālu tēmu interpretācijām, taču vienlaikus no tā visa izvairījās. Tipiskākā šī laika mākslas raksturojuma leksika bija – poētisms, enerģija, orientācija uz sajūtām, pārdzīvojumiem, daudznozīmība, noslēpuma vērtība.”<sup>23</sup> Arī mākslas kuratore Helēna Demakova uzsver, ka “bailes no pārmērīgas politizācijas vai sociālo problēmu tiešas pieminēšanas saglabājas visus 90. gadus. Manuprāt, interesantākie mūsdienu Latvijas mākslinieki nav asociāli, tieši otrādi. Viņu laime vai nelaime (lai to izvērtē vēsture) ir mākslas darba vai mākslas projekta – lai cik tas skanētu paradoksāli – estetizācija un “gaumīga noformēšana” pie visradikālākajām saturiskajām izpausmēm”<sup>24</sup>. Lai arī Latvijas laikmetīgajā mākslā nav daudz mākslinieku aktīvistu, kas būtu kādas politiskas kustības vai organizācijas biedri, iestātos un iniciētu kādas kopienas intereses vai rosinātu sociālpolitiskas pārmaiņas, tomēr nevarētu teikt, ka Latvijas laikmetīgie mākslinieki nereflektētu par sociālpolitiskiem jautājumiem. Ģeopolitiskie, vēsturiskie un izglītības aspekti ir ietekmējuši arī sociālpolitiski kritiskas mākslas prakses izpausmes, kurām drīzāk raksturīgi konceptuāli poētiski, metaforiski un daudznozīmīgi mājieni, dažādu sociālpolitisku notikumu vispārinājumi, kas dekonstruēti līdz simbolu līmenim, drīzāk humoristisks un ironisks, nevis tiešs un manifestējošs izteiksmes veids. Arī izmantotie darba materiāli vai mediji kļūst par šo ideju nesējiem. Jāsecina, ka dažādu sociālpolitisku, vēsturisku iemeslu dēļ sociālpolitiski kritiskas mākslas prakses iezīmes Latvijas laikmetīgās mākslas scēnā novērojamas daudz biežāk nekā “aktīvisms”. Taču uz Latvijas mākslas vidi varētu attiecināt arī mākslas zinātnieces Sirjes Helmes (*Sirje Helme*) teikto par igauņu māksliniekiem, raksturojot Baltijas mākslas izpausmes padomju laikā: “Tas, ka tādai nelielai nacionālai grupai kāda ir Igaunija, ir raksturīgs kolektīvs zemapziņas izdzīvošanas instinkts, kas neveicina galējības kultūrā, nenozīmē, ka tās kultūrā trūkst radikālu mākslinieku.”<sup>25</sup> Arī Latvijas laikmetīgajā mākslā netrūkst mākslinieku, kuri uzskata par būtisku kritiski reflektēt un izvērtēt dažādus sociālpolitiskus procesus. Varētu minēt tādu autorus kā Andris Breže (1958), Oļegs Tilbergs (1956), Juris Utāns (1959), Ivars

---

<sup>22</sup> Šeit domājot tā dēvēto “Robežpārkāpēju” paudzi.

<sup>23</sup> *Astahovska, Ieva*. “Globālie lielceļi” jaunās lokalitātēs // *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā* / Sast. Astahovska, Ieva. – Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010, – 37. lpp.

<sup>24</sup> *Demakova, Helēna*. Mākslas jēdziena paplašināšanās Latvijā 90. gados sociālo un politisko pārmaiņu kontekstā // *Citas sarunas* / Sast. Demakova, Helēna. – Rīga: Vizualās komunikācijas nodaļa, 2002, – 398. lpp.

<sup>25</sup> *Helme, Sirje*. Nationalism and dissent. Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under Soviets // *Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945- 1991* / Ed.by Rosenfeld, Alla, Dodge, Norton T. – New Jersey: Rutgers University Press, 2002, – p.8.



Poikāns (1952), Frančeska Kirke (1953), Leonards Laganovskis (1955), Miķelis Fišers (1970), Rasa Jansone (1973), Ivars Drulle (1975), Eļīna Brasliņa (1988) un citi.