

**AR SEPTIŅJŪDŽU ZĀBAKIEM**

# **PIRMĀ PIETURA – DĀNIJA**

Laikmetīgās mākslas izstāde





AR SEPTINJŪDŽU ZĀBAKIEM  
**PIRMĀ PIETURA – DĀNIJA**  
Laikmetīgās mākslas izstāde

---

WITH SEVEN-LEAGUE BOOTS  
**FIRST STATION – DENMARK**  
Contemporary Art Exhibition

**Ar septiņjūdžu zābakiem. Pirmā pietura – Dānija  
With Seven-league Boots. First Station – Denmark**

Laikmetīgās mākslas izstāde  
Contemporary art exhibition

Mākslas muzejs Rīgas Birža  
Art Museum Riga Bourse

2015. gada 11. septembris – 2015. gada 25. oktobris  
September 11, 2015 – October 25, 2015

Izstādes kurators:  
Norberts Vēbers

Curator of the exhibition:  
Norbert Weber

Izstādes projekta sadarbības partneri:  
Borisa un Ināras Teterevu fonds  
Tenderas Mākslas muzejs

Cooperation partners of the exhibition project:  
The Boris and Ināra Teterev Foundation  
The Art Museum in Tønder

Izstādes darba grupa / Working group of the exhibition:  
Ove Mogensens, Helēna Demakova, Elīna Vikmane, Vita Birzaka, Kristīne Jansone, Kristīne Milere, Ieva Andžāne

Izstāde radīta Borisa un Ināras Teterevu mākslas programmas TÊTE-À-TÊTE  
2015 ietvaros  
The exhibition is developed within Boris and Ināra Teterev arts programme  
TÊTE-À-TÊTE 2015



Uz vāka: Sigurdurs Gudmundsons. Sarkanā zāle. 2000. Ķīniešu lakas tehnika, 133x70x55 cm.  
Tenderas Mākslas muzeja kolekcija. Fragments

On the cover: Sigurdur Gudmundsson. Red Grass. 2000. Chinese lacquer work, 133x70x55 cm.  
The collection of Art Museum in Tønder. Detail

Foto / Photo: Bjørn Sørensen

Celā uz Latvijas Laikmetīgās mākslas muzeju izstāde "Ar septiņjūdžu zābakiem. Pirmā pietura – Dānija" ir pirmā, kurā Borisa un Ināras Teterevu fonds sadarbībā ar Latvijas Nacionālo mākslas muzeju iepazīstina ar Baltijas jūras reģiona labākajām laikmetīgās mākslas kolekcijām.

Mēs vēlamies, lai topošais Latvijas Laikmetīgās mākslas muzejs kļūtu par nozīmīgu Baltijas jūras reģiona mākslas centru. Tikpat svarīgs uzdevums ir atraisīt zinātkāri par laikmetīgo mākslu gan Latvijas sabiedrībā, gan reģionā. Tāpēc priecājamies par izstādi papildinošo izglītības programmu, kas pielāgota ikviemu apmeklētāja interesēm – no vismazākajiem skatītājiem līdz laikmetīgās mākslas ekspertiem.

Mēs ļoti vēlētos, lai Latvijas Laikmetīgās mākslas muzejs kļūtu par iecienītu tikšanās vietu visplašākajam cilvēku lokam un līdzās tradicionālajiem muzeja uzdevumiem veicinātu sabiedrībā savstarpējas uzticības un sadarbības gaisotni, rosinātu vēlmi vairāk uzzināt un domāt prieku.

Ceram, ka katrs septiņjūdžu zābaku solis celā uz muzeju strauji tuvinās mūs šim mērķim!

Ar cieņu,  
**Ināra un Boris Teterevi**

---

On the continuing journey towards a Contemporary Art Museum for Latvia – the *WITH SEVEN-LEAGUE BOOTS. FIRST STATION – DENMARK* is the first exhibition with which the Boris and Ināra Teterev Foundation, in collaboration with the Latvian National Museum of Art, is providing an opportunity to view examples from the finest collections of contemporary art in the Baltic Sea region.

We hope that in the future the nascent Latvian Museum of Contemporary Art will become an important art centre in the Baltic Sea region. An equally important challenge is the stimulation of curiosity within Latvian society about expressions of contemporary art, right here in Latvia, as well as elsewhere in the region. That's why we are delighted with the education programme which will enrich the exhibition, and which has been adapted to the interests of every viewer – from the youngest visitor to contemporary art experts.

Our great wish is that the Latvian Museum of Contemporary Art becomes a favoured meeting place for the widest range of people and that alongside its traditional function it will promote an atmosphere of mutual trust and cooperation within society, encouraging a thirst for knowledge and joy in intellectual discovery.

We hope that each step, with seven-league boots, on the journey to the museum will rapidly bring us closer to this goal!

With respect,  
**Ināra and Boris Teterev**

## Kas ir Ziemeļvalstu māksla? Tenderas mākslas muzejs cenšas rast atbildi



10

Dienvidu Jitlande ir pierobežas reģions, kura vēsturiskā identitāte ir veidojusies, gan pateicoties mainīgajai Dānijas un Vācijas valdīšanai, gan paša reģiona vēsturei. Pašreizējā robeža tika izveidota 1920. gadā, un turpmākos 95 gadus Dienvidu Jitlande ir bijusi reģions, kas atrodas vistālāk Dānijas dienvidos. Dažus gadus pēc Dienvidu Jitlandes atkalapvienošanās ar Dāniju, 1923. gadā robežpilsētā Tenderā tika izveidots muzejs. Muzeja sākotnējā funkcija bija dokumentēt un izrādīt reģiona daiļamatniecības bagātās tradīcijas, kā arī eksponēt ievērojamākos mākslas darbus. 1950. gadā muzeja mākslas kolekcija saņēma nacionālā muzeja akreditāciju. 1972. gadā muzejs kļuva par reģionālo mākslas muzeju – Dienvidu Jitlandes mākslas muzeju Tenderā. Šī mākslas muzeja sākotnējais mērķis bija “atspoguļot svarīgus Ziemeļeiropas mākslas aspektus, īpaši izceļot Ziemeļvalstu vizuālo mākslu gan muzeja pastāvīgajās kolekcijās, gan jaunieguvumos.” Muzeja mērķis ir rosināt interesi un dalīties ar informāciju par mākslu, šim nolūkam izmantojot tā pastāvīgās ekspozīcijas un izstādes. Muzeja kolekcijas galvenais akcents ir Dānijas sirreālisms 20. gadsimta 70., 80. un 90. gados, kas atšķir šo muzeju no citiem Dānijas muzejiem, kuros atrodamas dāņu mākslas kolekcijas. Lielākoties šis muzeja kolekcijas stratēģijas aspeks jau ir sasniegts.

1999. gadā muzeja darbībā iesākās jauna éra. Arhitektam Nilam Frithofam Truelsenam tika uzticēta jaunās muzeja ēkas projektēšana, lai optimāli izstādītu Ziemeļvalstu mākslas darbus. Muzeja ēka ir apmēram 2000 m<sup>2</sup> liela, tā sastāv no divām plašām izstāžu zālēm, sešām izstāžu galerijām, divām mazākām izstāžu telpām un liela vestibila. Muzejs ir veidots kā “izstāžu veidošanas mehānisms”, kura konstrukcija un telpiskais izkārtojums piedāvā optimālu izstāžu telpu Ziemeļeiropas laikmetīgās mākslas kolekciju izstādei. Izstāžu zāles ir plašas un skaidri definētas; tām piemīt gan estētiska tirība, gan funkcionāla kvalitāte. Tā ir vieta, kurā mākslu ir iespējams parādīt atbilstošā veidā – radot atmosfēru, kas veicina nopietnas pārdomas. Truelsens ir sacījis: “Mans mērķis ir radīt celtni mākslai, nevis mākslīgu celtni.” Muzeja rotonda ir unikāla konstrukcija, kuras funkcionālā loma ir savienot muzeja kolekcijas ar Kultūras vēstures muzeja ēku, kas celta 1923. gadā. Šī unikālā arhitektūras telpa ir veidota, iedvesmojoties no Romas Panteona.

## Dienvideiropa un Ziemeļeiropa

1972. gadā muzeja ambiciozie centieni sasniedza jaunu līmeni, un šī godkārīgā vēlme koncentrēties uz Ziemeļvalstu mākslu noteikti ir jāskata muzeja atrašanās vietas kontekstā. Muzeja ģeogrāfiskā atrašanās vieta ir tuvu Dānijas un Vācijas robežai, kas ļauj to uzskatīt par vārtiem uz Ziemeļvalstīm – respektīvi, Dāniju, Somiju, Īslandi, Norvēģiju un Zviedriju.

Tenderas mākslas muzeja primārais mērķis ir veikt šī Eiropas marginālā reģiona perifērijas jeb, ja jums tā labāk tīk, “vietas gara” izpēti. Šī teritorija rosinājusi vēsturnieku interesi no 1900. gada līdz pat mūsdienām. Lūkojoties šajā kontekstā, ir bijis iespējams izpētīt tādus starptautiskās mākslas virzienus kā, piemēram, kubismu, lai varētu noteikt, kā šie virzieni ir iedvesmojuši Ziemeļvalstu māksliniekus, un kā šie mākslinieki tos ir interpretējuši. Visinteresantākais muzeja darbinieku uzdevums ir izpētīt, vai eksistē mākslas darbi vai mākslinieki, kuri galvenokārt koncentrējas uz raksturīgām īpatnībām, kas varētu tikt dēvētas par ziemeļniecisko jutīgumu. Vai pastāv kāda īpaša izpausmes forma, kas definē vai raksturo to, kas ir ziemeļniecisks? Tenderas mākslas muzeja direktors Ove Mogensen raksta: “Acīmredzot tas, kas precīzi raksturo “ziemeļniecisko”, nav izsakāms vienotā un vienkāršā definīcijā. Māksla rodas dzīvē, kuru dzīvojam. Dzīve Ziemeļeiropā ir ietekmējusies no kultūras, klimata un ģeogrāfiskiem aspektiem, kas raksturīgi šim reģionam. Šie dažātie aspekti ir atstājuši savu ietekmi uz mākslas darbiem, kas tajā tiek radīti. Šeit rodams izskaidrojums, kādēļ ir nepieciešams izpētīt šīs unikālās un raksturīgās pazīmes, kā arī turpināt tās identificēt un atspoguļot.”<sup>1</sup>

Oficiāli Ziemeļvalstu reģiona kultūra vairs nav vienota, lai gan šāds uzskats pastāvēja līdz pat viduslaikiem.<sup>2</sup> Saskaņā ar Kirstenas Hastrupas rakstīto “Ziemeļu pasaules” (*The Nordic World*) ievadā, “vienmēr pastāv kas tāds, kas apvieno Ziemeļvalstis savā ziņā kopīgā

<sup>1</sup> Ove Mogensen and Anne Blond: *Kunstmuseet i Tønder og Hullernes mysterium in: Under Fælles Hat*. Årbog for Museum Sønderjylland 2008, p. 11-12

<sup>2</sup> A. D. Jørgensen: *30 Fortællinger af Nordens historie*. Sesam 1998, p. 405: “...the Nordic dioceses were one church province, Saxe, Snorre and the Holy Birgitte agreed on viewing the Nordic people as one unity.”

11

kultūrā. Tā ir kā Ziemeļvalstu iedzīvotāju identifikācijas zīme, kas tos atšķir no citiem.”<sup>3</sup> Romiešu vēsturnieks Tacits (ap 56–120) savā darbā “Gērmānija” (saraktīts 98. gadā) piemin kādu ziemeļu reģionu, kas neatradās gallu pakļautībā, un apraksta tā ainavu, klimatu, paražas un mentalitāti. Tā varētu būt bijusi teritorija, kas mūsdienās atrodas Ziemeļeiropas sastāvā. Līdzīgās domās ir arī Dānijas mākslas vēsturnieks Ēriks Fišers, kurš raksta: “Rietumeiropā, kuras sastāvā atradās ziemeļu reģions, atradās kāda teritorija, kas nekad nenonāca romiešu, Karolingu dinastijas, katoļu vai Austroungārijas impērijas pakļautībā. Ja aplūkojam karti, kurā attēlota protestantu reformācijas izplatība, ir redzams, ka tā galvenokārt norisinājās teritorijās, kas nekad nebija piederējušas Romas impērijai, ne arī vēlāk bijušas daļa no Kārla Lielā impērijas. Vienkārši runājot, reformāciju var interpretēt kā sacelšanos pret Romas impēriju.”<sup>4</sup> Viņaprāt, reliģijai bija izšķiroša loma, nosakot robežu starp Ziemeļeiropu, kur radās protestantisms, un Dienvideiropu, kur saglabājās katolicisms. Kristīgajā mākslā no agrās renesances laikiem pastāv atšķirība starp Dienvideiropas–Itālijas mākslas stilu un Niderlandes un Ziemeļvalstu stilu. Itālijas renesansē svarīgākais bija cilvēka klasiskais ideāls. Renesanse Niderlandē lika uzsvaru uz cilvēka reālistisku attēlojumu. Pēc reformācijas sākšanās Eiropā kļuva skaidrs, ka pastāv ārkārtīgi liela atšķirība starp protestantu un katoļu izpratni par estētiku. Reformācijas rezultātā ziemeļu daļā no baznīcām tika izņemta lielākā daļa mākslas darbu, cenšoties ticību aizvirzīt no ārējām formām un veidoliem, vairāk akcentējot iekšēju pielūgsmes veidu. Savukārt Dienvideiropā katoļu baznīca sāka būvēt Svētā Pētera baziliku Romā. Tika radīti ticību apliecināši simboli – reliģiskas skulptūras un grandiozas freskas, kas rotāja celtnes griestus. Tādējādi ticībai tika piedēvēti saskatāmāki izpausmes veidi.

12

18. gadsimta beigās Ziemeļeiropas māksla arvien vairāk atdalījās no Dienvideiropas mākslas. Dānijas mākslas zinātniece Alise Hellelande uzsvēr: “Eiropas ziemeļos, kur bija sastopams protestantisms, neoklasicisms ar tam piemītošo akcentu uz saprātu, sistemātiskumu un interesi par harmoniju nekad īsti neiesaknojās. Cilvēki ziemeļos jau gadsimtiem ilgi bija dzīvojuši kā indivīdi ārpus pilsētu centriem mazapdzīvotās teritorijās, kurās rodama cieša saikne ar dievišķo dabu. Viņi dzīvoja ārpus katoļu baznīcas aizsargājošās uzraudzības un bija pieraduši parūpēties paši par sevi.”

19. gadsimta sākumā radās jauns un veiksmīgs mākslas virziens – ainavu glezniecība, kurās epicentrs atradās Ziemeļeiropā. Izcilākie un ietekmīgākie jaunā žanra pārstāvji bija angļu gleznotājs Džozefs Melords Viljams Tērnars (1775–1851) un Ziemeļvācijas gleznotājs Kaspars Dāvids Fridrihs (1774–1840). Ainavu glezniecība bija tuvāka ziemeļos esošajiem protestantiem nekā katoliskajiem dienvidiem. Tai izdevās atmodināt viņu reliģiskās jūtas, kas nebija izdevies kristiešu humānistu ikonogrāfijai. Amerikānu mākslas zinātnieks Roberts Rozenblums to raksturo šādi: “Tomēr protestantu ziemeļos, vairāk nekā katoliskajos dienvidos, norisinājās pavisam citāda veida pāreja no sakrālā uz laicīgo, kurā varēja sajust dievības varu pametam kristīgās mākslas miesas un asins drāmas, tā vietā iemiesojoties ainavā.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Kirsten Hastrup (red.). *Den nordiske verden bind 1*. Gyldendal 1992, p. 12–21.

<sup>4</sup> Erik Fischer: *Hvor fjerene falder. Frimodige betragtninger omkring fænomenet nordisk in: Melankoli. Nordisk romantisk maleri*. Aarhus Kunstmuseums Forlag, 1991, p. 12–13.

<sup>5</sup> Robert Rosenblum. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Thames & Hudson, 1973, p. 17.

## Nacionālais romantisms un Kirkegora konцепcija par sevi

No 1885. līdz 1905. gadam Ziemeļvalstīs uzplauka īpašs ainavu glezniecības žanrs, pateicoties nacionāliem un romantiskiem priekšnosacījumiem. Raugoties caur vēsturisko prizmu, šo periodu var uzskatīt par gadījuma kulmināciju, kuras laikā radās vairākas Ziemeļvalstu reģiona valstis. Sākotnēji gan pastāvēja šķietama interese par vienotas Ziemeļvalstu un Skandināvijas savienības izveidi, taču šī konceptīvoja politisku neveiksmi. Radās vēlme stiprināt Ziemeļvalstu identitāti, galvenokārt kultūras jomā. Visuālā māksla koncentrējās uz Ziemeļvalstu aizvēstures mitoloģijas un vēstures notikumiem, kā arī uz tautas kultūras motīviem. Tomēr tieši pirmatnējās ziemeļu dabus atspoguļojums kļuva par populāru veidu, kā attēlot unikālo ziemeļniecisko jutīgumu. Zviedrijas mākslas zinātnieks Larss Olofs Laršons paskaidro, ka daba un ainava “sociālu vai politisku konfliktu rezultātā saglabājās neskarta; mūžīga un atpazīstama ikvienam. Tā noderēja par kopsaucēju paaudzēm, šķirām un grupām un apvienoja nāciju vienotā veselumā.”<sup>6</sup>

Nacionālā romantisma ainavas žanrs ir atradis izpausmi visās Ziemeļvalstīs, pateicoties gleznotājiem Kitijai Kīlandei (*Kitty Kielland*) un Eilifam Petersenam (*Eilif Peterssen*) no Norvēģijas, Prinsam Eiženam (*Prins Eugen*) no Zviedrijas, Vilhelmam Kūnam (*Vilhelm Kyhn*) un Haraldam Fosam (*Harald Foss*) no Dānijas un Torarinam B. Torlaksonam (*Thórarinn B. Thorláksson*) no Íslandes. Ievērojamākie Somijas gleznotāji ir Akseli Gallena-Kallela (*Akseli Gallen-Kallela*) un Alberts Ēdelfelts (*Albert Edelfelt*). Romantiskā ainavu glezniecība ir vienlaikus gan politiska, gan apolitiska, nacionāla un ziemeļnieciska, reliģiska un laicīga. Iespējams, ka to vislabāk aprakstījis zviedru gleznotājs Ola Bilgrēns (1940–2001): “Romantiskā ainavu glezniecība atklāja ainavu. Citiem vārdiem sakot, tajā tiek apvienotas tradicionālās mitoloģiskas un reliģiskas ainas, kas savījas ar tīro sajūtu, kas rodas, esot vienatnē ar dabu. Tā piešķir dabai universālu, fizisku veidolu vistirākajā izpausmē.”<sup>7</sup> Tā veido Ziemeļvalstu mākslas kodolu, jo tiek iedzīvinātas emocijas un jutīgums, un rodas iespaids, ka hronoloģiskais laiks ir apturējis savu plūdumu. Tā atmodina klusuma apziņu un bezgalības sajūtu. Tomēr pienāk brīdis, kad ziemeļnieciskais jutīgums atzīst, ka piepildījums ir sasniegts. Tad šī glezniecība kļūst par kopības izpausmes veidu.

Taču pastāv arī cits viedoklis, kas precīzāk raksturo ziemeļnieciskās ilgas kā procesu, kurā nekad netiks sasniegts piepildījums. Ir kāda Ziemeļvalstīm raksturiga ideja, kas ietver nebeidzamas šaubas parto, vai cilvēcei jebkādā izdosies panākt iekšējo harmoniju. Šo stāvokli, kurā novērojams pastāvīgs nemiers meklēt piepildījumu, dodoties pretim nezināmajam, savā darbā “Slimība uz nāvi” apraksta dānu filozofs Sērens Kirkegors (1813–1855), un viņš šo stāvokli ir nodēvējis par “kļūšanu par Sevi pašu”. Šis darbs ietver slaveno cilvēces eksistences aprakstu, apcerot sevis sintēzi pašam ar Sevi cilvēces eksistences neizbēgamā realitātē, kuru veido apzināšanās, ka pastāv bezgalība un mūsu pašu galīgā daba.<sup>8</sup> Lai kļūtu par sevi, ir jārod sasaiste ar šo dialektiku, vienlaicīgi saglabājot harmoniju, lai izvairītos no izmisuma.

<sup>6</sup> Lars Olof Larsson. *Landschaftsmalerei zwischen Nationalromantik und Symbolismus in: Sprache als Kosmos der Seele*. Mittelrhein-Museum Koblenz & Kunsthalle zu Kiel, p. 27.

<sup>7</sup> Facetter af nordeuropæisk kunst. Sønderjyllands Kunstmuseum, 1999, p. 73.

<sup>8</sup> Søren Kierkegaard. *Samlede værker bind 15*. Gyldendals Bogklubber, 1991, p. 73.

13

Cilvēce savā būtibā atrodas izmisuma stāvoklī (apzināti vai neapzināti), un kļūšana par sevi ir process, kas var tikt īstenots, vispirms sastopoties ar Dievišķo. Cilvēki nevar izvairīties no šī procesa, jo: "Kamēr iekšējais es nav kļuvis par sevi, tas nepastāv; un tādēļ, nekļūstot par sevi, cilvēks atrodas izmisuma stāvoklī"<sup>9</sup>. Kirkegors uzskata, ka cilvēce atrodas tapšanas procesā, cenšoties sasniegt vienotu veselumu. Šo cīņu katram individuam ir jāizcīna vienatnē, atbildes meklējot vienīgi sevī pašā. Bez dogmas, bez pašaprotamas patiesības. Tu savā dzīvē esi viens pats.

Pašizziņas procesā, meklējot ceļu pie sevis, bieži vien nākas saskarties ar nemieru, izmisumu, vientoļu un satraukumu. Daži no ievērojamākajiem Ziemeļvalstu gleznotājiem ir cietuši no apziņas trausluma un bieži arī no garīgām slimībām. Noteikti ir jāpiemin gleznotājs Lāss Hertervīgs (1830–1920) un zviedru mākslinieks Karls Frederiks Hills (1849–1911). Tomēr izcilākais psiholoģiskā trausluma piemērs noteikti ir Edvards Munks (1863–1944), kura izmisuma stāvokli savā eksistenciālisma filozofijā ir aprakstījis Sērens Kirkegors, un kurš visprecīzāk iemēlo ideju par ziemeļniecisko jutīgumu. Tas ir meistarīgi atainots šī mākslinieka gleznu sērijā "Dzīve" (1902), kurā ietilpst slavenie darbi "Madonna" (1894/1895) un "Kliedziens" (1893).

## Ekspresionisti

14

Atšķirībā no saviem Dienvideiropas mākslas līdzgaitniekiem 20. gadsimta sākumā, Edvards Munks ir piemērs tam, ka Ziemeļvalstu mākslinieki parasti nesāk savu darbību, balstoties uz iepriekš noteiktām mākslinieciskām iecerēm. Turklat, šie mākslinieki nepieder pie kādas noteiktas grupas, un tādēļ nav iespējams apspriest viņu ieceres, mākslinieciskos paņēmienus vai publicēt manifestus, kā tas ir izdarāms, runājot par dienvidu māksliniekiem – impresionisma, puantilisma, sintētisma, fovisma pārstāvjiem, kā arī vēlāk kubistiem, futūristiem un daudziem citiem. Tādēļ mākslas vēsturnieki ir spiesti klasificēt Munkam līdzīgos māksliniekus par "ekspresionistiem". Šī gan ir visai plaša definīcija, un, iespējams, vislabāko Ziemeļvalstu mākslinieku raksturojumu sniedz britu mākslas vēsturnieks Herberts Rīds: "Netieši šajā ziemeļnieciskajā attieksmē parādās (...) tendence uz individualizāciju un sadrumstalotību. "Personība" neattīsta savas sociālās vērtības; "individs" apzinās savu izolāciju, savu nošķirtību, un šī apziņa var izraisīt sevis noliešanas vai pašnicinājuma stāvokli (tas bija nepārprotami redzams van Goga traģiskajā mūžā). Bet normālāks šādas nošķirtības iznākums ir mākslinieka paša izvēlēta izolācija un paļaušanās tikai uz savu subjektivitāti vai pašanalīzi, lai rastu iedvesmu vai meklētu vadmotīvu. (...) Šī ziemeļnieciskā tradīcija savā būtībā ir sarežģita, bet ir kāds fakts, kam ir izšķiroša loma, – klasiskā interpretācija, kur pasaule noder par rāmu fonu cilvēku centieniem un māksla ir pielīdzināma harmoniskām pārdomām par šo pasauli (māksla kā labs atpūtas krēsls, atbilstoši Matisa uzskatam), tai nav pietiekami izteiksmīga. (...) Līdz ar to arī radusies tendence uz nemierīgo abstrakciju, kas vienmēr raksturojusi Ziemeļvalstu mākslas vēsturisko attīstību un kas atkārtoti

parādījusies ar divkāršotu intensitāti mūsu skarbojās laikos."<sup>10</sup> Šis diezgan apjomīgais citāts sniedz precīzu aprakstu par Ziemeļvalstu mākslas saturu no 20. gadsimta sākuma līdz periodam, kas Herberta Rīda laikā (40. un 50. gados) bija uzskatāms par laikmetīgu. Ne viss šeit ir jauns. Ziemeļvalstu mākslai vēl arvien sagādā grūtības aptvert objektīvo realitāti, kā rezultātā rodas darbi ar iekšupvērstu skatu. Tas ir skaidrojams ar to, ka mākslinieks paļaujas uz subjektīvu viedokli. Pieaug tendenze doties abstrakcijas virzienā.

Kulminācija tiek sasniegta 50. gados, kad abstrakcijas vilnis pāršalc visu mākslas pasauli. Dāniņa to vislabāk apliecinā gleznotājs Asgers Jorns (1914–1973). Jorns nebaidās pozicionēt savu darbu Ziemeļvalstu mākslas tradīciju kontekstā. Viņš raksta: "Ziemeļvalstu mākslas vērošana faktiski nozīmē, ka tā pastāvīgi ir nenovērtēta, un tas tikai ļauj tai augt neievērotai – pagrīdē. Bet kāpēc mēs tā darām? Tāpēc, ka Ziemeļvalstu māksla ir bīstams mākslas veids. Jā, varbūt tas ir vienīgais pastāvošais mākslas veids, kas var tikt uzskaitīts par bīstamu, jo tas koncentrē visu savu spēku mūsos pašos."<sup>11</sup> Asgers Jorns spēj izskaidrot, kā subjektīvs viedoklis, kura pirmsākumi meklējami protestanismā, romantismā un eksistenciālismā, veido Ziemeļvalstu mākslas neatņemamu sastāvdaļu. Viņš pat necenšas noslēpt faktu, ka viņš pats savu darbību uzskata par daļu no šīs tradīcijas.

## Vai mūsdienās pastāv Ziemeļvalstu māksla?

15

Šim aktīvā ekspresionisma periodam 60. gados sekoja kustība, kuru mākslas vēsturnieki dēvē par postmodernismu. Tas bija laiks, kad māksla galvenokārt sastāvēja no fragmentiem un atsaucēm uz iepriekšējiem periodiem mākslas vēsturē. Šāda situācija ir sastopama arī mūsdienās. Internacionālisma un globalizācijas ietekmē māksla ir kļuvusi netveramāka, un tā atrodas ārpus jebkādām robežām. Postmodernisms ļauj mākslai sasniegt arvien plašākus apvāršņus. Kādi gan ir bijuši priekšnosacījumi, kas veicinājuši Ziemeļvalstu mākslas attīstību kopš 60. gadiem? Vai globalizācija un no tās izrietošā jebkāda veida nacionālās, reģionālās un ģeogrāfiskās identitātes noliegšana ir apslāpējusi Ziemeļvalstu mākslas eksistences avotu? Te būs miljons dolāru vērts jautājums, kuru uzdevusi galerijas īpašniece Andžela Veteze: "Vai tā ir taisnība, ka vēl arvien pastāv ziemeļnieciskais jutīgums par spīti mūsdienu globālajam kausēšanas kātlam?" Uz šo jautājumu varam atbildēt īsi – Jā! Postmodernismam ir bijusi ietekme uz Ziemeļvalstu mākslu, bet tas patiesībā varētu būt iemesls, kādēļ tā globalizācijas ietekmē nav izzudusi. Tā ir spējusi par jaunu izmantot pagātni un radusi iedvesmu no dažādiem Ziemeļvalstu vizuālās mākslas izpausmes veidiem. Vēl viens iemesls, kas varētu apliecināt to, ka vēl arvien pastāv ziemeļnieciskais jutīgums, ir katra individuāla emocionālā dzīve. Ir grūti iedomāties, ka šis priekšnoteikums varētu beigt pastāvēt. Cits aspeks ir Ziemeļvalstu mākslinieka attiecības ar apkārtējo dabu, taču atšķirībā no iepriekš minētā, šeit gan pastāv nopietni izšķirības draudi. Daudzi

<sup>10</sup> Herbert Read. *A Concise History of Modern Painting*. Thames & Hudson, 1974, p. 56 and 53.

<sup>11</sup> Asger Jorn. *Alfa & Omega. Meddelelser nr. 5 fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalsme*. Borgens Forlag, 1963/64, p. 157.

no nozīmīgākajiem Tenderas mākslas muzeja ekspozīcijas darbiem ir radīti pēc 1960. gada ar postmodernismam raksturīgo formu un saturu. Šie darbi atkārtoti izmanto dažādus izteiksmes veidus, kas raksturīgi Ziemeļvalstu vizuālās mākslas attīstībai, vienlaikus gūstot no tiem iedvesmu.

Viens no ievērojamākajiem Ziemeļvalstu reģionā dzimušajiem māksliniekiem, kurš uzskatāms par vienu no vislabākajiem Ziemeļvalstu laikmetīgās mākslas paraugiem, ir Pērs Kirkebījs (dz. 1938). Mākslinieks ir pazīstams ar savu duālo attieksmi pret "Ziemeļvalstu" mākslas ideju. No vienas puses, viņš nievājoši izsakās par šo terminu, it īpaši, kad tas tiek lietots mārketinga terminoloģijas kontekstā.<sup>12</sup> Viņaprāt, tas skan kā kičs un ir uzskatāms vienīgi par klišēju. Turpretim, no otras puses, viņš atzīst, ka pastāv savdabīgs Ziemeļvalstu mākslas izpausmes veids, ar kuru viņš pats ir saskāries vairākas reizes. Reiz viņa glezna izstādē tika novietotas blakus vācu mākslinieku darbiem. Viņš raksta: "Es nevarētu teikt, ka man nepiemita vēlēšanās. Mani darbi bija zaudējuši vēlēšanos. Es nevaru apgalvot, ka manus darbos nebija atrodami figurāli elementi. Vienkārši radās tāds iespāids. Šķita, ka tie ir pazaudējuši savu funkcionalitāti. Kad mani darbi tika eksponēti blakus manu vācu draugu darbiem, izskatījās, ka manu gleznu kvalitāte ir sākusi paslītināties vai arī darbi ir tikuši eksponēti nepabeigti. Un tad es atskārtu, ko īsti nozīmē "Ziemeļvalstu" – tā ir literāra neērtības forma."<sup>13</sup> Tas ir mūsdienu viedoklis par to, kas veido ziemeļniecisko jutīgumu. Tas pierāda, ka Ziemeļvalstu gleznotājiem joprojām ir grūtības iekļauties sociālā kontekstā, jo šie mākslinieki savā būtībā vēl arvien ir atšķirīgi. Pērs Kirkebījs šo tendenci arī dēvē par manierismu.<sup>14</sup> Viņš atsaucas uz vēstures periodu 16. gad simta beigās, kas tika uzskatīts par renesances deformētu versiju. "Manā izpratnē ziemeļu manierisms ir koncentrēšanās uz materiālu un formu, kas vēlas iznīcināt normālu "formu". Tas arī ir iemesls, kāpēc tik daudziem Ziemeļvalstu gleznotājiem nācās saskarties ar grūtībām, kad viņi pirmo reizi iepazinās un tad vēlāk mēģināja pakļaut sevi civilizētajam veidam, kas raksturīgs dienvidu glezniecības tradīcijām. Dažiem no viņiem konflikts kļuva tik liels, ka nebija citas iespējas kā vien meklēt patvērumu garīgās slimībās. Vai arī viņi varēja kļūt par priekšsēdētājiem kādā vietējo amatnieku apvienībā".<sup>15</sup>

Saskaņā ar Pēra Kirkebīja teikto, Ziemeļvalstu māksla nav raksturojama ar stingriem harmonijas priekšrakstiem vai pakļaušanos priekšstatiem par skaisto. Tai nepiemīt forma, bet gan centieni tādu sasniegt. Acīmredzot tā nekad nav pilnīga, bet vienmēr atrodas procesā, jo tiekšanās ir kustība. Tā ir ilgošanās, tapšanas process... Tādēļ Ziemeļvalstu māksla pastāv vēl šodien.



Tender Art Museum in Tønder

Darbs Ziemeļvalstu mākslas kontekstā ir vissvarīgākais Tenderas mākslas muzeja darbības princips, kas veido pamatu muzeja kolekcijas un īpašu ekspozīciju attīstībai. Tas atspoguļo gan nacionālo, gan starptautisko perspektīvu, kas attaisno muzeja pastāvēšanu. Mēs ceram, ka Laikmetīgās mākslas muzejs Rīgā atradīs stabilu pamatu un spēs doties pretim daudzsološai nākotnei.

Vēlot veiksmi jaunajam mākslas muzejam Rīgā,

**Anne Blonda**, Tenderas Mākslas muzeja kuratore

**Ove Mogensen**, Tenderas Mākslas muzeja galvenais kurators

<sup>12</sup> *Facetter af nordeuropæisk kunst*. Sønderjylland Kunstmuseum 1999, p. 54.

<sup>13</sup> William Gelius m. fl.: *C. F. Hill*. Ribe Kunstmuseum 1997, p. 48

<sup>14</sup> Per Kirkeby: *Nordisk manierisme*. Article in Jyllands Posten the 17th of September 1996

<sup>15</sup> Turpat.

## What is Nordic Art?

### The Art Museum in Tønder attempts an answer



Tenderas Mākslas muzejs / The Art Museum in Tønder

18

Southern Jutland is a border region whose historic identity has been marked by alternating Danish and German rule as well as by its own regional history. The current border was established in 1920; and in the following 95 years Southern Jutland has been the most southern region of Denmark. Some years after Southern Jutland's re-unification with Denmark, a Museum was established in 1923 in the border town of Tønder. The primary function of the Museum was to document and exhibit the rich tradition of craftsmanship from the region as well as exhibit its most important works of art. The art collection of the Museum was accredited in 1950 as a national museum. In 1972 the Museum was designated to become a regional art museum: the Art Museum of Southern Jutland in Tønder. This art museum's main objective was going to be "...to illuminate important aspects of Northern European art with a special focus on Nordic visual art through the museum's permanent collection as well as through acquisitions." The goal of the Museum is to generate interest and share knowledge about art through its permanent collection and exhibitions. It was decided that Danish Surrealism should be the major focus area of the Museum collection from the 1970's, 80's and 90's in order to distinguish the Museum from other Danish museums with collections of Danish art. This aspect of the Museum's collection strategy is now largely completed.

In 1999 the Museum entered a new era. The architect Niels Frithiof Truelsen was selected to design a new Museum building that would provide an optimal exhibition space to present Nordic art. The Museum building that he designed is approximately 2,000 square meters. It contains two large exhibition halls, six exhibition galleries, two smaller exhibition rooms and a large lobby area. The Museum is designed as a sort of "exhibition machine" whose construction and spatial arrangement provides the optimal exhibition space for the presentation of contemporary Nordic art. The exhibition halls are characterized by high and clearly defined spaces that express aesthetic purity as well as functional quality. Here is a space where art is able to be shown as it should be shown in an atmosphere conducive to serious reflection. Truelsen said: "My aim is to design a house for art; not an artificial house".

The Museum's Rotunda is a unique building that functions as a space connecting the Museum collection with the old Museum Of Cultural History building from 1923. The inspiration for this unique architectural space is from the Pantheon in Rome.

## Southern And Northern Europe

In 1972 the ambition level of the Museum was raised to a new height. The ambitious premise of the Museum's focus on Nordic art must also be viewed in relation to its location. The Museum's geographic location is close to the Danish-German border. This location can be conceived as functioning as a portal to the Nordic countries. This has been the traditional term when referring to the countries of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden.

The goal of The Art Museum in Tønder is first and foremost to investigate the periphery, "the spirit of the place", if you will, of this marginal region of Europe. This is an area that first attracted the attention of art historians from 1900 up until the present day. Seen in this context it has been possible to study international art movements like Cubism for instance and see how they have inspired and been interpreted by artists from the Nordic countries. The most interesting area of research for the Museum consists of investigating if there are works of art or artists whose chief concern is based on characteristics that might be defined as a Nordic sensibility. Is there a particular form of expression that defines or characterizes that which is Nordic? The director of The Art Museum in Tønder, Ove Mogensen writes: "Obviously that what precisely characterizes the "Nordic" can not be reduced to a single simple definition. Art grows out of life that is lived. Life in Northern Europe has been influenced by singular aspects of culture, climate, and geography that are peculiar to this region. These various aspects leave their traces in the works of art created there. This justifies a study of these unique characteristics and an ongoing research to illustrate and identify them"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ove Mogensen and Anne Blond: Kunstmuseet i Tønder og Hullernes mysterium in: *Under Fælles Hat*. Årbog for Museum Sønderjylland 2008, p. 11-12

19

The Nordic region no longer officially consists of a single culture as was the general viewpoint right up until the Middle Ages.<sup>2</sup> Yet as Kirsten Hastrup has written in the introduction to *The Nordic World*: "... there is always something that seems to connect the Nordic countries together into some sort of common culture. It is something with which the Nordic people are able to identify themselves also in relation to others".<sup>3</sup> The Roman historian Tacitus (approx. 56-120 A.D.) describes in his work *Germania* (from 98 A.D.) the landscape, climate, customs and mentality of a Northern Region that was not under the control of the Gauls. This can be regarded as the area that constitutes Northern Europe today. This is a viewpoint also proposed by the Danish art historian Eric Fischer. He writes: "... within Western Europe what constituted a Nordic region was the area that never became Roman, Carolingian, Catholic or part of the Austro-Hungarian Empire. If you look at a map showing the spread of the Protestant Reformation it reveals that it occurred primarily in the areas that never belonged to the Roman Empire or later were part of Charlemagne's Empire. In the most simple terms then the Reformation can be viewed as a revolt against the Roman Empire."<sup>4</sup> In this way he sees religion as the decisive factor in determining the border between Northern Europe where Protestantism took root and Southern Europe that remained Catholic. In Christian art from the Early Renaissance there already exists a split between a Southern European-Italian style of art and a Netherlandic and Nordic style. The Italian Renaissance had its basis in a Classic Idealist vision of the human figure. The Netherlandic Renaissance placed its emphasis on a Realist rendering of the human figure. After the initiation of the Reformation in Europe it became obvious how great a difference there was between Protestant and Catholic aesthetics. The Reformed North removed most of the art from the churches in an attempt to channel faith away from external forms and focus on a more internal form of devotion. The Catholic Church in Southern Europe began construction of Saint Peter's Cathedral in Rome. The attributes of the faith were to be manifested in the form of religious sculpture and grandiose fresco decorations on the church ceilings. This was a much more external based demonstration of religious faith.

At the end of the 18th century Northern European art diverged even more from Southern Europe. The Danish art historian Allis Helleland wrote: "In the Northern Protestant part of Europe Neo- Classicism with its cultivation of reason, regularity and its interest in harmony never gained a serious foothold. People in the North had lived for centuries as individuals and lived outside urban centers in thinly populated areas in close contact with God's own nature. They lived outside the protective reach of the Catholic Church and were used to taking things upon themselves as individuals".<sup>5</sup>

At the beginning of the 19th century landscape painting emerged as a new and successful genre in art. The epi-center for the new landscape painting was Northern Europe. The

two most important painters of the new genre were the English painter J.M.W. Turner (1775-1851) and the Northern German painter C.D. Friedrich (1774-1840); both of whom proved to be influential artists. Landscape painting appealed much more to the Protestant North than to the Catholic South. It succeeded in awakening their religious feeling in contrast to Christian Humanist iconography. The American art historian Robert Rosenblum describes it as such: "Yet in the Protestant North, far more than in the Catholic South, another kind of translation from the sacred to the secular took place, one in which we feel that the powers of the deity have somehow left the flesh-and-blood dramas of Christian art and have penetrated, instead, the domain of landscape."<sup>6</sup>

## National Romanticism and Kierkegaard's Concept Of The Self

In the period from 1885- 1905 the Nordic countries witnessed the flowering of a special genre of landscape painting based on national and romantic precepts. Seen in a historical perspective the period can be viewed as the culmination of a century which saw the foundation of various national states in the Nordic region. Prior to this there was a flirtation with the idea of establishing a common Nordic/Scandinavian union. However this concept failed politically. However it resulted in a desire to strengthen Nordic identity primarily through culture. In the visual arts there was a focus on Nordic pre-history in the form of mythological and historical scenes as well as motives from folk culture. However it was the celebration of the pristine Nordic nature through landscape painting which quickly emerged as a popular means of expressing a unique Nordic sensibility. The Swedish art historian Lars Olof Larsson explains this by describing how nature and the landscape thus remained: "... untouched by any type of social or political conflict; timeless and identifiable for all. It was a common denominator for generations, classes and groups and bound the nation together as a whole".<sup>7</sup>

The National Romantic landscape genre finds its expression in all the Nordic countries with painters such as the Norwegians Kitty Kielland and Eilif Peterssen and the Swedish Prins Eugen, the Danes Vilhelm Kyhn and Harald Foss and the Icelander Thórarinn B. Thorláksson. Amongst Finnish painters Akseli Gallen-Kallela and Albert Edelfelt are the most important. National Romantic landscape painting is at one and the same time political and apolitical, national and Nordic, religious and secular. It is perhaps best described by the Swedish painter Ola Billgren (1940-2001): "Romantic Landscape painting discovered the landscape. Or put another way it combines the traditional great themes such as mythological and religious scenes and combines them with a pure sense of being one with nature. It ascribes to the panorama of nature an universal psychic space in its purest manifestation".<sup>8</sup>

<sup>2</sup>A. D. Jørgensen: *30 Fortællinger af Nordens historie*. Sesam 1998, p. 405: "...the Nordic dioceses were one church province, Saxe, Snorre and the Holy Birgitte agreed on viewing the Nordic people as one unity."

<sup>3</sup>Kirsten Hastrup (red.): *Den nordiske verden* bind 1. Gyldendal 1992, p. 12-1

<sup>4</sup>Erik Fischer: *Hvor fjerene falder. Frimodige betragtninger omkring fænomenet nordisk* in: *Melankoli. Nordisk romantisk maleri*. Aarhus Kunstmuseums Forlag, 1991, p. 12-13

<sup>5</sup>Allis Helleland: *Sindbilleder* in: *Melankoli. Nordisk romantisk maleri*. Aarhus Kunstmuseums Forlag 1991, p. 15

<sup>6</sup>Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Thames & Hudson, 1973, p. 17

<sup>7</sup>Lars Olof Larsson: *Landschaftsmalerei zwischen Nationalromantik und Symbolismus* in: *Sprache als Kosmos der Seele. Mittelrhein-Museum Koblenz & Kunsthalle zu Kiel*, p. 27

<sup>8</sup>Facetter af nordeuropæisk kunst. Sønderjyllands Kunstmuseum 1999, p. 73

It lays the foundations of a Nordic based art since it activates emotion and sensitivity and the feeling of a cessation of chronological time. It awakens the consciousness of stillness and a sense of infinite space. Yet on one point it is atypical for Nordic sensibility in its acknowledgement of longing as a phenomenon in which fulfillment is actually attained. It thus becomes an expression of experiencing a sense of wholeness.

In decided contrast to this is the much more characteristic notion of Nordic longing as a process that is never able to attain fulfillment. This is reflected in the more typical Nordic idea of constant doubt as to whether humanity is ever able to achieve a sense of harmony within itself. This state of constant unease and to always journey on an uncertain path towards fulfillment is something the Danish philosopher Søren Kierkegaard (1813-1855) described in his work entitled "The Sickness Unto Death" and which he called the state of "becoming the Self". This text contains the famous existential description of humanity as consisting of the Self- and the self as a synthesis between the inevitable reality of human existence which consists of the awareness of infinity and our own finite nature.<sup>9</sup> To become one self is to relate to this dialectic while maintaining harmony in order to avoid despair. Thus humanity is fundamentally in a state of despair (consciously or unconsciously) so that becoming one self is in its very substance a form of process that can first be realized through a meeting with the Divine. Humans can not refrain from becoming the self since: "So far as the Self does not become itself it does not exist; and therefore in not becoming one self one is in despair".<sup>10</sup>

Kierkegaard maintains that humanity is in a state of becoming in its striving after wholeness. In this struggle the individual is alone and can only look within. There is no dogma, no self evident truth. You are alone in your life.

Unease, despair, loneliness and anxiety often follow in the wake of the process of becoming one self. This has meant that some of the most important Nordic painters suffered from fragile psychological states of mind and often from mental illness. Painters like Lars Hertervig (1830-1920) and the Swedish artist C.F. Hill (1849-1911) are prominent examples of this. However the most famous fragile psychological state of mind belonged to the artist Edvard Munch (1863-1944). He is undoubtedly the best example when describing the state of despair as outlined by Søren Kierkegaard in his existential philosophy. He is one of the most important painters seen as exemplifying a Nordic sensibility. He demonstrates this masterfully in a series of pictures that entitled "The Frieze Of Life" which contains such well known paintings as "Madonna" 1894/1895 and "The Scream" 1893.

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard: *Samlede værker* bind 15. Gyldendals Bogklubber 1991, p. 73

<sup>10</sup> Ibid. p. 88

## The Expressionist Artists

In contrast to his Southern European artist colleagues at the beginning of the 20th century, Edvard Munch is an example of how Nordic artists normally do not start out with any pre-conceived artistic intentions. Nor does he or she belong to a group of artists in order to discuss intentions, techniques or publish manifestos as was the case with Southern artists like the Impressionists, Pointillists, Synthesists, Fauvists as well as the later Cubists and Futurists and many others as well. Art historians have thus been forced to classify artists similar to Munch and generally employ the term Expressionists to describe them. This is quite a broad definition and is perhaps best described by the British art historian Herbert Read who discusses Nordic artists in the following manner: "Implicit in this Northern attitude is (...) a tendency to individualization and fragmentation. The 'personality' is not cultivated for its social values; instead the 'individual' becomes conscious of his isolation, his separateness, and he may intensify this consciousness to a state of self-denial or self-contempt (we see this clearly in the tragic life of van Gogh). But the more normal outcome of such individuation is the willing isolation of the artist, and his reliance for motive and inspiration on his own subjectivity or introspection. (...) This Northern tradition is in itself complex but one fact is decisive - the classical acceptance of the organic world as a serene setting for human efforts, and art as an harmonious reflection of this world (the gay and soothing arm-chair ideal of art which Matisse was to adopt) is not sufficiently expressive for it; (...) Hence that tendency to restless abstraction which has always characterized the historical development of art in the North, and which has reappeared with redoubled intensity in our own harsh times...".<sup>11</sup> This rather long quotation gives a precise description of the content of Nordic art from the beginning of the 20th century up until the period that was contemporary with Herbert Read during the 1940's and 1950's. Not everything is new here. Nordic art still has difficulty in dealing with objective reality and results in pictures where the view is turned inwards. This is due to the fact that the artist chooses a subjective point of view. The new development here is an increased tendency towards abstraction.

This occurs and reaches its climax during the 1950's when a wave of abstraction washed over the art scene in general - and in Denmark it was best exemplified by the painter Asger Jorn (1914-1973). Jorn was not afraid to place his work within the context of a Nordic art tradition. He writes: "Standing watch over Nordic art means in effect to constantly hold it down and only allow it to grow unnoticed and underground. But why should we do this? It is because Nordic art is a dangerous form of art. Yes, maybe it is the only form of art that exists that can be considered dangerous since it concentrates all its power within our own selves".<sup>12</sup> Asger Jorn is able to clarify here how a subjective point of view which has its roots in Protestantism, Romanticism and Existentialism is a completely integral aspect of Nordic art. He makes no attempt to disguise the fact that he regards his own creativity as being a part of this tradition.

<sup>11</sup> Herbert Read. A Concise History of Modern Painting. Thames & Hudson 1974, p. 56 and 53

<sup>12</sup> Asger Jorn: Alfa & Omega. Meddelelser nr. 5 fra Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme. Borgens Forlag 1963/64, p. 157

## Does Nordic Art Exist Today?



Ove Mogensens / Ove Mogensen

24

After this highly Expressionistic period there followed a movement in the 1960's that art historians have called Post Modernism. This is an era where art mainly consists of fragments and references borrowed from earlier periods of art history. This is pretty much the situation in which art finds itself today. Internationalism and globalization have made art more spacious and borderless. Post Modernist sampling allows art to expand by granting it an even greater latitude. What have been the conditions of growth for Nordic art since the 1960's? Has globalization and the consequent denial of any form of national, regional or geographic identity devoured Nordic art's source of existence? Then there is the million dollar question posed by the gallery owner Angela Vetteses: ... is it true that there still exists some form of Nordic sensibility despite the contemporary global melting pot?" One quick response at answering this would be: Yes! Post Modernism did have an effect on Nordic art. But this might actually be the reason why it was not devoured by globalization. It has been able to re-cycle the past and take its inspiration from different forms of expression within the development of Nordic visual art. Another possible reason that a particular form of "Nordic" sensibility still exists is due to its basis in the emotional life of the individual. It is difficult to imagine that this premise will not exist forever. Another aspect is the Nordic artist's relationship to the surrounding nature. This, by contrast, is seriously in danger of disappearing.

Many of the major works in the collection of The Art Museum in Tønder have been created after 1960. These works of art can be regarded as Post Modernist in their form and content. They either recycle or are inspired by different forms of expression that are characteristic of the development of Nordic visual art.

One of the most important artists born in the Nordic region and one of the best examples of contemporary Nordic art is the Danish painter Per Kirkeby (born 1938). He is known for his ambivalent relationship to the idea of "Nordic" art. On the one hand he despises the term especially when it is used in the context of marketing terminology.<sup>13</sup> He feels that it sounds like kitsch and is nothing more than a cliché. Yet on the other hand he acknowledges the existence of a particular means of Nordic form of expression which he himself has experienced on several occasions. This has been the case when his paintings were exhibited together with the work of German artist colleagues. He writes: "It wasn't the fact that I didn't have the will. It was just that my paintings themselves didn't have the will. It wasn't that they didn't contain figurative elements. It just looked as if they didn't. It just seemed as if they didn't function as figures. Figurative delineation with the application of color: this is what constitutes the great classic style of Southern European painting. When my paintings were hung together with the works of my German friends they looked as if they were in the process of deterioration or else had never been taken to completion. So then I realized that this was what the "Nordic" was all about; a literal form of uneasiness".<sup>14</sup> This is a contemporary view of what constitutes Nordic sensibility. It proves that Nordic painters still have difficulties when it comes to fitting into an objective or social context. He or she is still fundamentally different. Per Kirkeby also calls this tendency "Mannerist".<sup>15</sup> He refers to the historical period that evolved at the end of the 16th century. It was considered to be a deformed version of the "Renaissance". "That which I call Nordic Mannerism is a drive towards the material in painting itself. It is a drive towards a type of form that wishes to destroy normal "form". That is why so many Nordic painters experienced difficulties when they first met and then later attempted to subordinate themselves to the civilized form that is characteristic of the great Southern tradition of painting. For some of them the conflict became so great that there was no other possibility than to seek shelter within the shadow of mental illness. Or else they could become the chairman for the local craftsmen association".<sup>16</sup>

According to Per Kirkeby Nordic art does not distinguish itself through a stringent sense of harmony or a submission to a concept of beauty. It doesn't possess a form in itself but a drive towards form. This is apparently never complete but in a state of process; since a drive in itself is a movement towards something. It is a longing; a process of becoming... So Nordic art still exists to this day.

<sup>13</sup> Facetter af nordeuropæisk kunst. Sønderjylland Kunstmuseum 1999, p. 54

<sup>14</sup> William Gelius m. fl.: C. F. Hill. Ribe Kunstmuseum 1997, p. 48

<sup>15</sup> Per Kirkeby: *Nordisk manierisme*. Article in Jyllands Posten the 17th of September 1996

<sup>16</sup> Ibid.

25

Working within this Nordic frame of reference is the most important means of profiling The Art Museum in Tønder. It forms the basis for the development of the Museum collection as well as the basis for arranging its special exhibitions. It reflects both a national and international outlook that justifies the Museum's existence. It is our hope that the coming Museum Of Modern Art in Riga finds its "own legs to stand on" and will be able to walk forward to a promising future.

Best of luck with the new art museum in Riga.

**Anne Blond**, Curator The Art Museum in Tønder

**Ove Mogensen**, Chief Curator The Art Museum in Tønder

## **Atbrīvot nedzīvo dabu: Tenderas Mākslas muzeja Dānijā laikmetīgās mākslas kolekcija**

Dānijas dienvidos, netālu no Tenderas, atrodas Augustenborgas pils. 1793. gadā Frīdrihs Šillers nosūtīja hercogam Frīdriham Kristiānam II uz pili vairākas vēstules, kurās ieskicēja fascinējošu utopiju – armākslas palīdzību padarīt cilvēku brīvu. Kad 1794. gadā Kopenhāgenā Šillera vēstules sadega ugunsgrēkā, Šillers nolēma tās atjaunot. Traktāts vēstulēs “Par cilvēka estētisko audzināšanu” ir Kanta estētikas kritiska revīzija, kurā skaistais vairs netiek atstāts subjektīva vērtējuma ziņā, bet gan, drosmīgi tiecoties uz pretnostatījumu objektīvajā, sasaistīts ar jēdzienu “brīvība”: “Māksla ir brīvības meita.” (Šillers, 2. vēstule).

Šillera stingrā pārliecība, ka māksla spēj cilvēku atbrīvot no “destrukcijas”, “veikalnieciskuma” un “sadrumstalotības” drīzāk tika noraidīta nekā atbalstīta. Rakstos par estētiku, sākot no Hēgeļa un Šopenhauera līdz pat Adorno un Liotāram, nav tālāk attīstītas idejas par audzināšanu, kuru pamatā būtu Šillera estētika. Filozofi pretrunīgi vērtēja Šillera mēģinājumus, kā viņš rakstīja kādā vēstulē Kristiānam Gotfrīdam Kerneram, no sistēmiskas piejas, loģiskas domāšanas un racionāliem argumentiem, pārmest “tādu kā tiltu uz poētisko izteiksmi”. Filozofi apšaubīja viņa traktātus dzejnieka poētiskās dziņas dēļ, pārmetot lielo daudznozīmību, lai gan Šillers tādējādi uzsvēra nozīmju daudzveidību.

Šillera estētikas šeit netiek cildināta tādēļ, lai Tenderas Mākslas muzeja darbu izstāde Rīgā pildītu kādus pedagoģiskus uzdevumus, lai gan šāds blakusefekts, domājot par Laikmetīgās mākslas muzeja izveidi Latvijā, būtu tūri vietā. Un faktam, ka Augustenborgas vēstulē adresātam, hercogam Frīdriham Kristiānam II, šāgada septembrī tiek atzīmēta 250 gadu jubileja, drīzāk ir otršķirīga loma. Svarīgi ir mūsdienu mākslinieku izteikumi un priekšstatī. Laikā, kad postmodernisma filozofija konstatējusi utopiju galu, plastiskā ķirurgīja apsola skaistumu ikvienam, šī izstāde apliecinā, ka mākslinieki joprojām strādā pie “ielām” tēmām, lai neatstātu mākslu nejaušības, dizaina un izklaides ziņā.

Izstādes centrā ir dižā dāņu gleznotāja Pēra Kirkebijs desmit gleznas. Turklat dekalogā ar nosaukumu “Desmit plaknes” mākslinieks dod “brīvību nedzīvajam”. Kirkebijs gleznošanai izmanto planšetes no sapresētas “nedzīvas” kokšķiedras. Salīdzinājumā ar audeklu, mezonīts ir lēts materiāls, ko mākslinieki labprāt izmantojuši krizes laikos. Piemēram, Žans Miro gleznoja uz mezonīta Spānijas Pilsoņu kara sākumā. Lai gan Pērs Kirkebijs uz šī materiāla sāka gleznot jau *Eks-Skolen* jeb Eksperimentālās mākslas skolas laikā, kad 1961. gadā to izveidoja kā alternatīvu Kopenhāgenas Mākslas akadēmijai, viņš uz tā gleznojis arī pavisam nesen.

Uz desmit mezonīta planšetēm atainotajiem koka gabaliem nav nekādas “augstākas” vērtības. Vēl lielāku pārsteigumu sagādā tas, kā Kirkebijam izdodas tos izvīlināt no tumšā fona – tādējādi gleznošanas māksla “vissīkāko priekšmetu transformē bezgalīgajā” (Šillers, 23. vēstule).

Tāpat kā Kirkebijs, arī Bāzelīcs savas glezns sižetu – jātnieku – izceļ no tumsas. Apgriežot ar galvu uz leju tradicionālo valdnieska tēlu, šī figūra veido fenomenu, kas līdzinās epifānijai (dievišķajam starp cilvēkiem), tādējādi, saskaņā ar Šillera estētiku, kļūstot par “parādību”.

Kirkebija un Bāzelica māksla, lai arī konceptuāli atšķirīga, ir Tenderas Mākslas muzeja laikmetīgas mākslas kolekcijas nozīmīgākā sastāvdaļa. Abi mākslinieki ir piedalījušies daudzās izstādēs pasaules slavenākajos muzejos, un viņu darbi atrodas šo muzeju krājumos. Kirkebījs piedalījies septītajā un devītajā, bet Bāzelīcs – piektajā, sestagā un septītajā *documenta* izstādē. Abu mākslinieku darbi reprezentē muzeja starptautiskās ambīcijas un nosaka līmeni, pēc kura vērtēt jaunieguvumus.

Tā nav nejaušība, ka izstādē pārstāvēti divu tik neiedomājami atšķirīgu mākslinieku – Tuomo Manninena un Tomasa Banga – darbi. To apvienojuma un kvalitātes garants ir neapšaubāms lietpratējs – starptautisku izstāžu organizators un *documenta 5* kurators Haralds Scēmans. Viņš savulaik aicinājis abus māksliniekus piedalīties divās avangardiskās izstādēs – Tomass Bangs piedalījās leģendārajā 1969. gada „When Attitudes become Form” un Tuomo Manninens 2001. gadā piedalījās Scēmana kūrētajā 49. Venēcijas mākslas biennāles centrālajā izstādē „Plateau of Humankind”.

Tenderas Mākslas muzeja ekspozīcijā ir arī citi mākslinieki, kas savu darbu izteiksmes spēku rod materialitātē: Kains Tapers, Pērs Inge Bjerlo, Rafaels Reinsbergs un Sigurdurs Guðmundson. Zīmīgi, ka kolekcijas redzeslokā ir ne vien Dānija, bet arī centieni rast salīdzinājumu starptautiskā mērogā. Dienviddānijas muzejam ir izdevies izveidot auglīgu dialogu ar vācu kaimiņiem – ar Emīla Noldes muzeju, kas atrodas nepilnu 10 kilometru attālumā, un Mākslas muzeju Flensburgā. Pārrobežu sadarbība neapšaubāmi ietekmējusi Tenderas kolekciju. No kādas Vācijas apkaimes, kas agrāk bija Dānijas Karalistes daļa, kolekcijā nonākušas izcilas gleznas, proti, Valtera Štērera un Renē J. Gofina nozīmīgākie darbi.

30  
Tenderas kolekcijā īpaša uzmanība veltīta glezniecībai – zviedra Olas Bilgrēna, dāņa Troelsa Versela, norvēģa Olava Kristofera Jensaņa un brita Iana Makkivera gleznas veido izsmalcinātu tēlotājmākslas izlasi. Viņi visi kopā akcentē mākslas karaliskās disciplīnas – glezniecības – īpašo kvalitāti, proti, tās spēju, neatkarīgi no materiāla un tehnikas, nevis „ar stingrām važām plesaistīt pie realitātes”, bet gan būt atvērtam „iztēles nereālajai valstībai” (Šillers, 26. vēstule). Vērts piebilst, ka tieši Marks Rotko labāk nekā jebkurš cits iedzīvināja šo Šillera domu. Lieliski, ka pirms diviem gadiem atklātajā Marka Rotko Mākslas centrā dzīmtajā Daugavpilī ir skatāmi viņa meistardarbi.

Izciliem mākslas darbiem ir daudz lielāka ietekme nekā tūkstošiem apcerējumu par estētiku. Muzejs, kas šādus darbus krāj un izstāda, ir īsta skatīšanās skola. Lai estētiskā audzināšana veiktos, apmeklētāji jau pie ieejas jāmudina savu personisko gaumi „nodot garderobē”. Tad var gadīties, ka pēkšni pamostas līdz šim nepamanīta mākslas izpratne. Muzeja uzdevums ir atklāt mākslu plašākai publikai. Vislabāk tas izdodas, ja apmeklētāji netiek pamācīti, bet gan neuzkrītoši atbalstīti, rosinot mākslas darbu uztvert no cita skatpunkta. Mākslas muzejam Tenderā, kur dzīvo 38 000 iedzīvotāju, tas veicies pārsteidzoši labi. Rūpīgā darbā tas izveidojis ap 1300 cilvēku lielu mākslas draugu pulku. Iecerētajam Latvijas Laikmetīgās mākslas muzejam, kas atradīsies starptautiskā metropolē, jāvēl doties līdzīgā veiksmes celā – ar septiņjūdužu zābakiem.

**Norberts Vēbers**, izstādes kurators

## Setting the Lifeless Free: The Collection of Contemporary Art of the Museum in Tønder, Denmark

In southern Denmark, not far from Tønder, lies Augustenborg Castle. In 1793 its resident, Duke Friedrich Christian II, received a series of letters from Friedrich Schiller in which he outlined a fascinating utopia – the liberation of man through art. After these letters were destroyed by fire in Copenhagen in 1794, Schiller began a new version. The result, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, was a critical revision of Kant's aesthetics. Rather than leaving beauty up to a subjective judgement of taste, Schiller daringly linked it with the concept of freedom: “Art is the daughter of freedom,” he declared (Schiller, Letter 2).

In subsequent years, Schiller's stringent ideas concerning art as a possibility of liberating mankind from “disorder”, “the commercial spirit” and “dismemberment” attracted more criticism than approval. The writings on aesthetics by Hegel through Schopenhauer to Adorno and Lyotard did not adopt the educational idea at the basis of Schiller's aesthetics. Philosophers thought the way Schiller systematically attempted, by way of logical thinking and rational argumentation, to “build a bridge to poetic production” – as he put it in a letter to Christian Gottfried Körner – was ambivalent. The author's poetological thrust made his discussion dubious in philosophers' eyes, and they accused him of a lack of clarity, despite the fact that Schiller was out to suggest a richness of meaning.

31  
The praise of Schiller's aesthetics outlined here is not intended to suggest an educational purpose for the exhibition of works from the Tønder Museum in Riga, although a side effect of this type would not seem irrelevant for the planning of a new museum of contemporary art in Latvia. The fact that this year marks the 250th anniversary of the birth of the recipient of the Augustenborg letters, Friedrich Christian II, would seem more like a marginal note as well. Basically, the point here is statements and ideas advanced by artists of the present day. While the philosophy of post-modernism declares the end of utopias and plastic surgery promises beauty for all, the present exhibition shows that artists are still addressing “great” subjects and themes, rather than abandoning art to arbitrariness, design or entertainment.

Consequently, ten paintings by the major Danish artist Per Kirkeby form a focus of the exhibition. As if it were a decalogue, Kirkeby “sets the lifeless free” in Ten Panels. The painting grounds consist of dead wood, shredded, mixed with adhesive, and compressed into panels under high pressure. By comparison to canvas, masonite is a cheap product which artists have often used when money was short. Joan Miró painted on masonite at the start of the Spanish Civil War. Kirkeby began using it at the Eks-Skolen, an experimental art school founded in 1961 to counter the Copenhagen Academy, and continued to paint on it until just recently.

Kirkeby's ten masonite panels depict pieces of wood, objects that do not represent any “higher” value or meaning. It is all the more surprising the way the artist manages to make

them emerge from the deep-space darkness of the background and, thanks to his painting skill, transforms “the pettiest object into an infinite one” (Schiller, Letter 23). Like Kirkeby, Georg Baselitz pulls his subject, a horseman, out of darkness. He turns the traditional image of the equestrian statue upside down, changing the figure into something that, like an epiphany, becomes an “appearance” in the sense of Schiller’s aesthetics.

For all their differences in approach, the art of Kirkeby and Baselitz holds key meaning for the collection of contemporary art in Tønder. Both painters have participated in prestigious exhibitions in the great museums of the world and are represented in their collections. Kirkeby exhibited at Documenta 7 and IX, and Baselitz at Documenta 5, 6 and 7. The works of the two artists represent the high international ambitions of the museum and set standards against which new acquisitions must measure themselves.

It is no coincidence that two further artists are represented in the present show whose work is so different that it is hard to imagine any common trait – the photographs of Tuomo Manninen and the installation by Thomas Bang. The link and guarantor of quality in this case is someone of great competence: Harald Szeemann, international exhibition curator and head of Documenta 5. He has invited the two artists to two pathbreaking exhibitions: Bang in 1969 to his legendary “When Attitudes Become Form,” and Manninen in 2001 to the central show at the 49th Venice Biennale, “Plateau of Humankind.”

Further correspondences can be found in the selection from the Tønder Museum of Art, such as in the works of artists that derive their expressiveness from their material character: Kain Tapper, Per Inge Bjørlo, Raffael Rheinsberg, and Sigurdur Guðmundsson. It becomes obvious that the collection not only focusses on Denmark but stages international comparisons. This museum in southern Denmark has succeeded in instituting a fruitful dialogue with its German neighbours, whether in the area of Classical Modernism with the just over 10 km distant Emil Nolde Museum, or in that of exhibitions jointly conceived with the Museumsberg Flensburg. This cross-border cooperation has had its effect on the Tønder collection. This region in Germany, formerly part of Danish territory, has enriched it with outstanding paintings, such as key works by Walter Stöhrer and René J Goffin.

The selection from Tønder accords a great deal of space to paintings, and provides an exquisite range of works in this genre, by Ola Bilgren (Sweden), Troels Wörsel (Denmark), Olav Christopher Jenssen (Norway), and Ian McKeever (England). All of these underscore the special quality of a key discipline of art, namely the ability, regardless of material and technique, to avoid being “strictly chained down to the real” but to remain open to “an unsubstantial realm of imagination” (Schiller, Letter 26). At this point it is worth mentioning that it was Mark Rothko who, like hardly another artist, breathed life into this idea of Schiller’s. Latvia is extremely fortunate in being able, since the opening of the Mark Rothko Art Centre two years ago, to show masterpieces by this artist in his birthplace, Daugavpils.

Outstanding works of art have a greater effect than a thousand aesthetic explanations. A museum that collects and displays such works is a true school of seeing. In order for an “aesthetic education” to succeed, viewers should be encouraged from the start to leave their personal taste “in the cloakroom”. Then it can happen that an understanding for art

that was “not on their radar” can be awakened. It is a museum’s task to communicate art of this kind to the public. This is best achieved not by lecturing viewers but by encouraging them, without pressure, to try out different points of view. The museum in Tønder, a community of 38,000, has succeeded surprisingly well in doing this. With its very ambitious work it has been able to build a supporters group with almost 1,300 members. It is to be hoped that the Latvian Museum of Contemporary Art, located in an international metropolis, will be able to tread the same path – in seven-league boots.

**Norbert Weber**, curator of the exhibition

**Georg Baselitz**  
**Thomas Bang**  
**Ola Bilgren**  
**Per Inge Bjørlo**  
**René J Goffin**  
**Sigurdur Gudmundsson**  
**Olav Christopher Jenssen**  
**Per Kirkeby**  
**Tuomo Manninen**  
**Ian McKeever**  
**Raffael Rheinsberg**  
**Walter Stöhrer**  
**Kain Tapper**  
**Troels Wörsel**

## Georgs Bāzelics

Georgs Bāzelics ir viens no veiksmīgākajiem mūsdienu māksliniekiem. Viņa darbi atrodas daudzās slavenās kolekcijās visā pasaulē. Bāzelics dzimis 1938. gadā bijušajā VDR. 1956. gadā viņš uzsāka glezniecības studijas Berlīnes Mākslas augstskolā, taču "sociālā brieduma" trūkuma dēļ tika izslēgts no tās. 1958. gadā Bāzelics pārcēlās uz Rietumberlīni, kur viņš noliedza tolaik tur valdošo *informālo mākslu* (*informal art*) tieši tāpat kā viņš Austrumvācijā bija noliedzis sociālistisko reālismu. Viņa figurālā glezniecība ir raupja, un tai raksturīgi, ka mākslinieks kopš 1969. gada savus gleznu motīvus apgriež otrādi, "ar kājām gaisā". Gleznas netiek apgrieztas otrādi izstādē, bet tiek jau gleznotas ačgārni. Tādā veidā Bāzelics uzsver glezniecības neatkarību attiecībā pret attēlojamo objektu. Mākslinieks bieži pievēršas "tipiskā vācieša" tēmai. Viņš glezno varoņu figūras, mežu, vācu ģerboņu ērgli, kā arī romantiskus dzimtenes varonus, piemēram, Rihardu Vāgneru. Arī "vientulā bruņinieka" tēls ir saistīts ar šo tēmu. Aiz gleznas itālkā nosaukuma "*Carlo Maggio*" slēpjelas viņa Saksijas tautieša un slavenā indiāņu romānu autora Karla Maja (Karl May, 1842–1912) vārds.

## Georg Baselitz

Georg Baselitz (\*1938) is one of the most successful artists of the present age. His works can be found across the world in a large number of renowned collections. Baselitz was born in the former GDR, and began his studies in fine art at the Berlin Weissensee School of Art in 1956, but was later excluded from the course on the grounds of 'social immaturity'. In 1958 he moved to West Berlin, where he rejected the then prevalent 'Art Informel' just as he had turned his back on Social Realism in East Germany. His rough style of figurative painting has been characterised since 1969 by his habit of turning his subjects upside down. Rather than revolve the canvas, his technique is to actually paint upside down, often lying on the studio floor, through which he seeks to emphasise the painting's autonomy in relation to its subject matter. His preferred subjects are often 'typically' German themes, such as heroic characters, the forest, the eagle (the German heraldic animal) and romantic figures from his homeland, such as Richard Wagner. The 'lone horseman' of this work is one such reference. Behind the Italian title of '*Carlo Maggio*' lies the writer Karl May (1842–1912), his compatriot from Saxony who famously wrote Western novels featuring American Indians.



**Carlo Maggio.** 2002. Audeklis, eļļa, 180 x 140 cm  
**Carlo Maggio.** 2002. Oil on canvas, 180 x 140 cm

## Tomass Bangs

Tomass Bangs (dzimis 1938. gadā Dānijā) ilgu laiku dzīvojis ASV un 60. gadu sākumā iekļāvies minimālistu un konceptuālistu lokā. Viņš izstādīja savus darbus kopā ar Karlu Andrei, Ričardu Serru, Džasperu Džonsu, Franku Stellu, Solu Le Vitu un Brūsu Naumanu. 1969. gadā Tomass Bangs piedalījās Haralda Scēmana leģendārajā izstādē "When Attitudes become Form" Bernes Mākslas hallē. Savukārt 2013. gadā – izstādes atjaunotajā versijā modernās mākslas centrā Fondazione Prada Venēcijā. Šo izstādi veidoja Džermāno Čelants, Tomass Demands un Rems Kolhāss. Funkcionālo likumsakarību apšaubāmais raksturs un trauslums, kā arī psiholoģiskie stāvokļi ir temati, pie kuriem Bangs atgriežas ik pa laikam. 2002. gadā ir veidots darbs "Septiņi mēģinājumi izveidot piemērotu perspektīvu". Darbs "Mēģinājums Nr. 5", kas ir skatāms šajā izstādē, ataino aizkaru kā priekšmetu, kas attala privāto telpu no ārējās. Atdalošās auduma strēmeles, kas kā domuzīmes tiecas uz skatītāju, notur izvirpots stienis, kas atrodas uz dīvaini izrobotas alumīnija pamatnes. Tas ir līdzīgi kā absurdā kamerizrādē –neizdodas rast īsto perspektīvu, jo aiz melnā priekškara, kurā izzūd auduma strēmeles, skatu aizsedz nākamais priekškars.

## Thomas Bang

38

Thomas Bang (\*1938) has lived in the United States for many years and in the early 1960s formed part of the artistic group working in the fields of Minimalism and Conceptualism. He exhibited with many of the protagonists of these movements: Carl André, Richard Serra, Jasper Johns, Frank Stella, Sol LeWitt and Bruce Nauman. In 1969 he was involved in Harald Szeemann's legendary exhibition "When Attitudes become Form" in the Kunsthalle Bern, as well as in its restaging in 2013 by a team under Germano Celant, Thomas Demand and Rem Koolhaas at the Fondazione Prada in Venice. The uncertainty and fragility of functional associations and psychological states are recurring themes in Bang's work. The work "Seven attempts to create a suitable view" was produced in 2002. "Attempt No. 5", shown in this exhibition, is concerned as are the other 'attempts' with the idea of a curtain separating the sphere of the private space from the external. Torn strips of fabric seem ready to move towards the observer like punctuation dashes, but are symbolically held in place by a turned wooden pillar standing on a strange jagged aluminium base. Like an absurdist chamber play, any attempt to gain perspective is unsuccessful, as behind the black curtain from which the strips have been torn another (red) curtain obstructs the view.

**Mēģinājums nr. 5.** 2002. Instalācija, jaukta tehnika, 215 x 310 x 614 cm  
**Attempt No 5.** 2012. Installation, mixed media, 215 x 310 x 614 cm



39

## Ola Bilgrēns

Ola Bilgrēns (1940–2001) darbojies stājmākslā, scenogrāfijā, mākslas teorijā un kritikā. Viņa darbi atrodas Pompidū Mākslas centrā Parīzē un Stokholmas Modernās mākslas muzejā. Olas Bilgrēna savā mākslā ir norobežojies no modernajiem strāvojumiem. 60. gados viņam raksturiga fotoreālisma maniere, viņa gleznās jūtama spēcīga tālaika filmu estētikas ietekme. Viņš risina sabiedriski politiskas tēmas, kuras papildina ar abstraktiem elementiem, aktualizējot jautājumu par attiecībām starp mākslu un realitāti. 80. gados Bilgrēns glezno lielas impresionistiskas panorāmas, atdzīvinot atmiņas par romantiskām ainavām, ari lielpilsētas skatus, kuros bagātīgas noskaņas aizstāj masu mediju estētiku. 90. gados viņa darbos priekšmetiskie motīvi izzūd un parādās metafiziska krāsu glezniecība. 1987. gadā gleznotās pilsētas ainavas, kuru aizskalojusi abstrakta struktūra, nosaukums ir *"Terrain Vague"*. Šīs izstādes gleznu *"Hotelroom, Barcelona"* Ola Bilgrēns uzgleznoja īsi pirms nāves 2001. gadā. Pie klavierēm salīkušais pianists, it kā pats mākslinieks, izzūd līdz kvēlei nokaitētā sarkanā krāsā.

## Ola Bilgren

Ola Bilgren (1940-2001) worked as an artist, stage designer, theorist and critic. His works can be admired in many galleries, including the Musée National d'Art Moderne in the Centre Pompidou in Paris and in the Moderna Museet in Stockholm. Ola Bilgren's art stands largely apart from the main artistic movements of his time. In the 1960s, Bilgren's approach to painting was photorealist, using pictorial strategies strongly influenced by contemporary film aesthetics. His work deals with sociopolitical topics, which he expands on by incorporating abstract elements, raising questions about the relationship between art and reality. In the 1980s he painted large panoramas evoking romantic landscapes in an impressionist style, including cityscapes whose atmosphere is fractured by the aesthetics of mass media. Finally, in the 1990s, figural motifs gradually gave way to a metaphysical approach to the use of colour. A cityscape from 1987 that appears to be in the process of being swept away by an abstract structure is entitled "*Terrain Vague*". The picture in this exhibition, "*Hotel room, Barcelona*", was painted in 2001 shortly before Bilgren's death. The pianist, slumped over the keyboard, also represents the artist as he fades away into the glowing redness.



**Viesnīcas numurs, Barselona.** 2012. Audeklis, eļļa, 110 x 140 cm  
**Hotelroom, Barcelona.** 2012. Oil on canvas, 110 x 140 cm

## Pērs Inge Bjerlo

Pērs Inge Bjerlo (dzimis 1952. gadā) veido zīmējumus, grafikas, skulptūras un instalācijas. Viņš ir nozīmīgs Norvēģijas mākslas pārstāvis. Instalācija "Inner Space", kuru viņš izstādīja 1984. gadā Henie Ostad mākslas centrā Oslo, pirmo reizi iepazīstināja norvēģu publiku ar šo telpisko mākslas formu. Savukārt pēc gada darbs "Inner Space I" bija prezentēts 18. Sanpaulu biennālē, bet "Inner Space III" 1988. gadā pārstāvēja Norvēģiju Venēcijas mākslas biennālē. Bjerlo instalācijas nav noslēgti vai pabeigti darbi. Laika gaitā mākslinieks tos pārveido, attīsta un līdz ar to ļauj arī turpmāk sekot līdzi iekšējai telpai. Pārsvarā Bjerlo darbi ir attiecīni uz pašu autoru. Viņa telpiskajiem inscenējumiem – pašportretiem raksturīga trauksmes pilna, smaga un drūma noskaņa. Mākslinieks bieži vien strādā ar rūpnieciskiem materiāliem – tēraudu, kabeliem, stiklu, gaismekļiem, gumiju. Mākslinieks atgriežas pie vieniem un tiem pašiem biomorfu konstrukciju motīviem, veidojot, piemēram, biedējošu, galvaskausam līdzīgu metāla ieeju Lillehammers Olimpisko spēļu pazemes ledus hallē. Tikpat baisi iedarbojas arī abas šīs izstādes skulptūras – neierasti pārmēru izliekti ķermenī, kas veidoti no rozā un melna rūpnieciskā kaučuka.



^1

## Per Inge Bjørlo

42

Per Inge Bjørlo (\*1952) produces drawings, graphic art, sculptures and installations, and is a major figure of Norwegian art. The installation "Inner Space", first displayed in 1984 at the Henie Onstad Art Centre in Oslo, introduced the Norwegian public to this space-orientated art form for the first time. "Inner Space I" was shown one year later at the 18th São Paulo Biennale. In 1988, he represented Norway at the Venice Biennale with his "Inner Space III". Bjørlo's installations are in no way self-contained or finished works. Over the years he has altered and extended them, thereby allowing new inner spaces to emerge. Bjørlo's work is crassly and oppressively self-referential. His self-portraits, like his spatially-invasive installations, have an unsettling, heavy, dark mood to them. He often works with industrial materials, such as steel, cable, glass, lighting elements and rubber. Biomorphic constructions are a recurring motif in his art, such as the somewhat ominously seeming steel entrance to the underground winter sports stadium designed for the Lillehammer Winter Olympics, resembling an open skull. The two sculptures in this exhibition, with their strangely bombastic, bulging bodies, made out of pink and black industrial rubber, are equally weird.

43



^2

**Galvaskauss – rozā kaučuks.** 2012. Kaučuks, 100 x 97 x 96 cm ^1

**The Skull – Pink Rubber.** 2012. Rubber, 100 x 97 x 96 cm

**Galvaskauss – kaučuks.** 2012. Gumija, 100 x 97 x 96 cm ^2

**The Skull – Rubber.** 2012. Rubber, 100 x 97 x 96 cm

## René J. Gofins

1951. gadā Diseldorfā dzimušais mākslinieks kopš 80. gadu sākuma piedalās daudzās izstādēs, galvenokārt Dānijā un Vācijā. Viņa darbu retrospektīvā skate "Dirt and Imagination" notika 2012. gadā vienlaikus Flensburgas un Tenderas Mākslas muzejos. Gofins interesējas par kultūrām ārpus Eiropas, it īpaši par Āzijas valstīm. Viņš daudz ceļo un studē etnoloģiju, īpaši Dienvidaustrumāzijas kultūru un valodas. Gofina spilgtajos, daudzslāņainajos abstraktajos gleznojumos izmantotas dažādas iespējas strādāt ar krāsu – pilinātas, uzugāztas, uzvilktais, uztriuptas, izplūdušas, fragmentāras, plūstošas, izstieptas krāsas parādās uz audekla traipa, palts vai svēdras veidā. Sarežģītais krāsu tīklojums iegūst savu spīdīgo, gludo virsmu, klājot pāri vairākas akrila krāsu kārtas, nevis pārklājot virsmu ar laku.

## René J Goffin

René J Goffin (\*1951) has exhibited his work on numerous occasions since the early 1980s, primarily in Denmark and Germany. A retrospective of his work entitled "Dirt and Imagination" was shown simultaneously in the museums of Flensburg and Tønder in 2012. René J Goffin's work is characterised by an extensive confrontation with cultures outside Europe, particularly Asian culture, which he has sought in the course of many travels and further study of ethnology and the Austronesian languages. A key feature of Goffin's art is the way in which the artist tests the boundaries of paint itself, making use of its fluidity or density to communicate through his art. Whether dripped, dropped, drawn, raked, flowing, halting, floating, buoyant or sunken, the colours appear on the canvas as spots, pools and streaks. René Goffin describes his use of strong colours and literally multi-layered, non-representational art, as 'dense' painting. This complex paint texture owes its glossy appearance not to a final coat of varnish but the superposition of many layers of acrylic paint. Underneath the reflective surface the painting reigns sovereign, subject only to its own rules.

44

Darbs 1123. 2014. Audekls, akrils, 150 x 180 cm <sup>1</sup>  
Work 1123. 2014. Acrylic on canvas, 150 x 180 cm  
  
Darbs 1029. 2010. Audekls, akrils, 200 x 180 cm <sup>2</sup>  
Work 1029. 2010. Acrylic on canvas, 200 x 180 cm



<sup>1</sup>



<sup>2</sup>

45

## Sigurdurs Gudmundsons

Sigurdurs Gudmundsons dzimis 1942. gadā Reikjavīkā. ledvesmojies no *Fluxus* mākslinieka Dītera Rota, kurš 60. gados bija pārcēlies uz Islandi. Toreiz Gudmundsons izmēģināja visas iespējamās mākslas jomas: fotogrāfiju, performanci, glezniecību, tēlniecību. Viņš arī sarakstījis un izdevis trīs romānus. Plašāk pazīstams Gudmundsons kļuva ar saviem foto darbiem "Situācijas", kuri 1980. gadā bija izstādīti *Stedelijk* muzejā Amsterdamā un pēc tam prezentēti un kolekcionēti visā pasaulē. Mākslinieks dzīvojis un strādājis vairākās vietās – Amsterdamā, Dienvidzviedrijā, ar Vācijas Akadēmiskās apmaiņas dienesta (*DAAD*) stipendiju viņš uzturējies Berlinē, rakstot pirmo romānu, tad devies uz Lisabonu. Tagad viņš pārsvārā dzīvo ostas pilsētā Sjamenā Ķīnas dienvidos. Gudmundsona mākslas darbiem ir neparasti skaidra forma. Tomēr tie saglabā noslēpumu un iedarbības spēku. Skulptūra "Sarkanā zāle" ir izgatavota ķīniešu lakas mākslas tradīcijā. Šajā procesā mākslinieks izmantojis lakas koka sveķaino sekrētu. Veidojuma "galva" ir noliekusies kā stiebrs vējā. Kā šis sarkanbrūnais objekts būtu jāuztver? Gudmundsons sniedz šādu norādi: "Sajūtas ir precīzākas nekā prāts."



1

## Sigurdur Gudmundsson

46

Sigurdur Gudmundsson (\*1942) began as a conceptual artist. In the 1960s, inspired by the Fluxus artist Dieter Roth who had emigrated to Iceland, he started working in every possible artistic mode of expression: photography, performance art, sculpture and painting. He is also active as a writer and has published three novels. Gudmundsson became famous for his photographic works called "Situations", which were collated and displayed in the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1980, and subsequently in museums across the world. He himself has worked and lived in many places: initially based in Amsterdam, he has had a studio in south Sweden and a DAAD residency in Berlin, after which he moved to Lisbon to write his first novel. He now lives primarily in the Southern Chinese port of Xiamen. Gudmundsson's works of art are unusually clear in form. Nevertheless, they possess a mysterious quality and have the power to assert themselves visually and imprint themselves on the observer's consciousness. The sculpture "Red Grass" is made using Chinese lacquer art, a process for which the raw material is a resin secreted by the lacquer tree. The figure bends its "head" to the side like a blade of grass in the wind. What exactly is this reddish-brown object intended to represent? Gudmundsson has provided the following advice; he claims: "Feeling is more precise than understanding".

47



2

**Gaismas stāsts.** 2012. Audeklis, eļļa, metāls, stikls, 145 x 280 cm

**The Story of Light.** 2012. Oil on canvas, iron, glass, 145 x 280 cm

**Sarkanā zāle.** 2012. ķīniešu lakas tehnika, 133 x 70 x 55 cm

**Red Grass.** 2012. Chinese lacquer work, 133 x 70 x 55 cm

## Olavs Kristofers Jensens

Olavs Kristofers Jensens (dzimis 1954. gadā) kopš 1977. gada piedalās daudzās muzeju izstādēs. 1992. gadā bijis *documenta 9* dalībnieks. Jensenam raksturīga biomorfa formas izteiksme, kas skaidri asociējas ar dabu. Viņa gleznām piemīt plūstošs un improvizēts vieglums, kas šķietami izriet no nekontrolēta, automātiska darba stila. Turklat Jنسens attīsta formas, kas atgādina šūnas, digstus un šķiedras, viņš atklāj pasauli, kas atrodas ārpus cilvēka redzes lauka. Jنسena darbs ir līdzīgs pētnieka darbam, kas cenšas atklāt likumsakarības, kas citādi paliku neizpētītas – tīklojumi, kamoli, režģi un formas, kas līdzinās otas triepienam, aiz kurām šķietami slēpjās šifrečs vēstījums. Šis izstādes abas gleznas ir raksturīgi viņa mākslas piemēri. Jنسens savus darbus sauc par rezonances plakni tam, ko meklē tālēs, nojauš nākotnē vai saklausa pagātnes vārgajās skaņās. Norvēģu mednieki senos laikos lapsām un vilkiem domātai ēsmai pievienoja augu indi, kas nāvējoši iedarbojas uz dzīvnieku centrālo nervu sistēmu. Indi ieguva no stipri sazarota kērpja, kura nosaukums ir *Letharia*.

## Olav Christopher Jنسsen

Olav Christopher Jنسsen (\*1954) has been represented in numerous museum exhibitions since 1977, including the 1992 *documenta IX*. Jنسsen's work makes use of biomorphic forms, establishing clear associations with nature. His images have a flowing, improvised lightness to them, which seems to indicate an underlying uncontrolled, automatic way of working. This allows Jنسsen to develop shapes suggestive of cells, microorganisms and fibres, revealing a world beyond the capabilities of the human eye. Jنسsen's approach is like that of an explorer whose inquisitive eye constantly seeks connections that are otherwise hidden, such as webs, balls of knots, lattices and shapes that are suggestive of brushwork and thus appear to contain an encoded message. Both paintings in this exhibition are typical examples of his artwork, which he once described as "a sounding board for that which man seeks in the distance, presages in the future or hears faintly from the past". In former times, Norwegian hunters set out bait for foxes and wolves containing a plant-derived poison that killed by paralyzing the central nervous system. The substance was obtained from a multi-branched lichen called "Letharia".

*Letharia. Glezna nr. 24.* 2012. Audekls, akrils, 265 x 245 cm <sup>1</sup>  
The Letharia Painting No 24. 2012. Acrylic on canvas, 265 x 245 cm

*Satikt / saglabāt.* 2012. Audekls, akrils, 245 x 245 cm <sup>2</sup>  
Appointment / Maintain. 2012. Acrylic on canvas, 245 x 245 cm



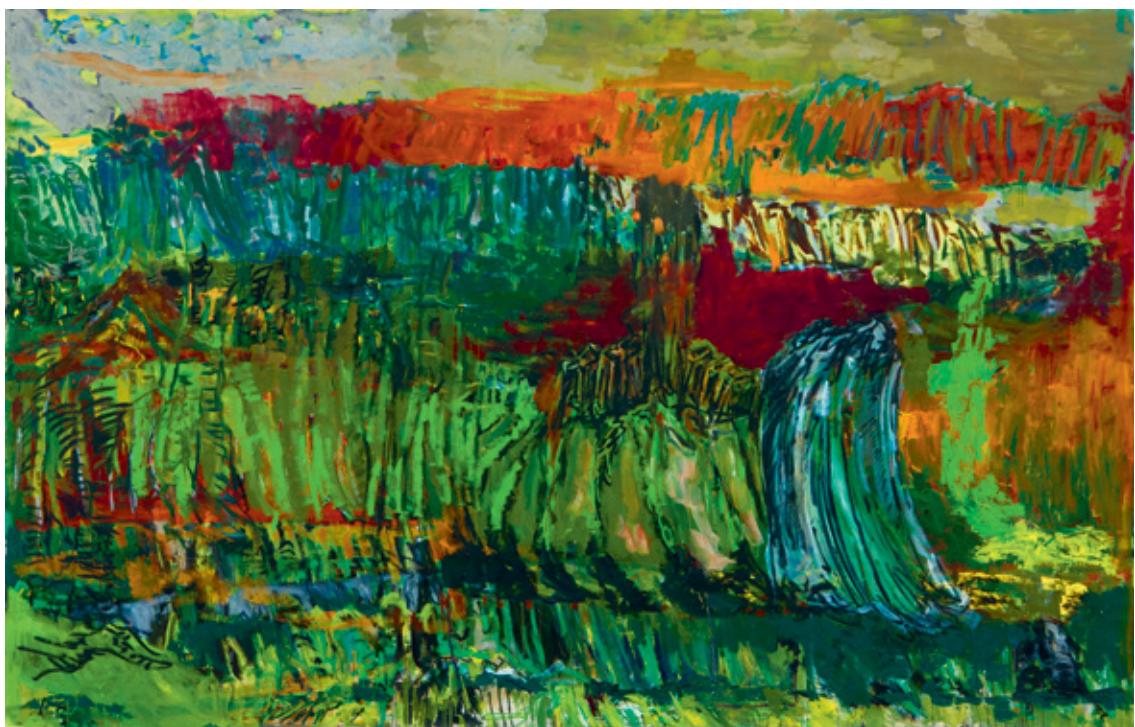
## Pērs Kirkebijs

Pērs Kirkebijs (dzimis 1938. gadā) ieguvis doktora grādu ģeoloģijā un tikai pēc tam sācis nodarboties ar mākslu Kopenhāgenas Eksperimentālajā mākslas skolā. Sākumā Kirkebijs veidoja grafikas darbus, 8 mm filmas un instalācijas, piedalījās hepeningos kopā ar Jozefu Boisu, Henningu Kristiansenu un Bjernu Nergārdu. Kopš 70. gadiem Kirkebijs nodarbojas ar kieģeļu skulptūrām un glezniecību. Viņš vairākkārt piedalījies Venēcijas mākslas biennālēs, kā arī izstādēs *documenta*. Ar izteiksmīgiem žestiem bagātais Kirkebijs gleznošanas stils šķiet emocionāli spontāns, tomēr tam nav nekāda sakara ar sentimentalitāti. Mākslinieks apzināti ir attīstījis savu glezniecību, pamatojoties uz racionālu dialogu ar dabu, turklāt nevēloties to kopēt, bet gan nemot to par paraugu. Savukārt krāsa viņam ir līdzeklis, lai no dabā gūtajiem iespaidiem veidotu kompozīcijas. Lielformāta gleznā "Ludvigsbakke" ir daudz atsauču, piemēram, uz ainavām raksturīgajiem horizontāliem krāsu klājumiem, kuri augšējā malā veido horizonta liniju. Gleznas nosaukums sasaucas ar tāda paša nosaukuma impresionistisko Hermaņa Banga romānu "Ludvigsbakke", kura darbība risinās idilliskā mužīnā Jitlandē, vietā, kur viens pēc otra ilgojas divi mīlētāji.

50

## Per Kirkeby

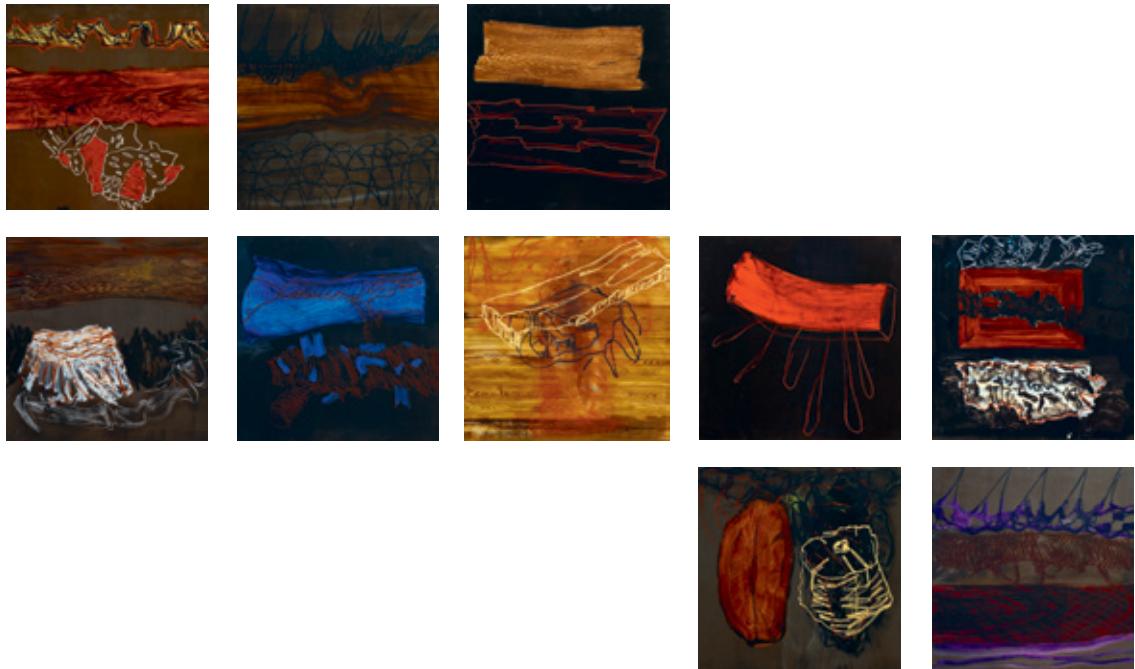
Per Kirkeby (\*1938) graduated in geology before starting work as an artist at the Eksperimenterende Kunstscole in Copenhagen in 1962. Initially, he produced graphic art, 8 mm films and installations, and participated in happenings with Joseph Beuys, Henning Christiansen and Bjørn Nørgaard, amongst others. Since the 1970s, he has primarily worked in the oeuvres of brick sculpture and painting. He has taken part on several occasions at the Venice Biennale and was represented at documental 7 and documental IX. Kirkeby's gesturally expressive style appears to exude spontaneous emotion, but is in no way sentimental. His painting emerges from a carefully judged dialogue with nature, using it as an ideal, rather than attempting to represent it. Colour is his main medium, through which he conveys his impressions of nature. The large scale painting "Ludvigsbakke" is rich in references, for example in the horizontal layering of "landscape cuttings", which form a horizon at the upper edge. The title refers to the impressionist novel by Herman Bang published as "Ida Brandt" in English, set in Jutland in the idyllic manor house Ludvig's Hill, a place of yearning for two lovers for whom old certainties no longer hold true.



51

**Ludvigsbakke.** 2010. Audeklis, eļļa, 355 x 400 cm <sup>1</sup>  
**Ludvigsbakke.** 2010. Oil on canvas, 355 x 400 cm

**Desmit plaknes.** 2002. Mezonīts, eļļa, krīts, 122 x 122 cm <sup>2</sup>  
**Ten Plates.** 2002. Chalk and oil on masonite, 122 x 122 cm

<sup>2</sup>

## Tuomo Manninens

Tuomo Manninens dzimis 1962. gadā Jiveskilē, Somijā. 2001. gadā Venēcijas biennālē viņš pirmoreiz piedalījās starptautiskā mākslas skatē. Haralds Scēmans viņa grupu fotogrāfijas iekļāva izstādē "Plateau of Mankind". Manninens ir uzņēmis grupu fotogrāfijas daudzās pasaules pilsētās – Katmandu, Lisabonā, Parīzē, Havannā, Soveto, Sanktpēterburgā u. c., aizvien paplašinot tēmu. Laika gaitā izveidojusies iespaidīga grupu fotogrāfiju klekcija, kas pēc apjoma un ambīcijām varētu līdzināties Augusta Zandera ciklam "20. gadsimta cilvēki". Aplūkojot fotogrāfiju, kuru Manninens 1997. gadā uzņēmis Rīgā, klūst skaidrs, kā viņš strādā. Vispirms viņš loti rūpīgi izvēlas fonu (piemēram, svaigi nokrāsotu mājas fasādi), atrod pareizo apgaismojumu un izvieto savas fotogrāfijas personāžus (remontstrādnieku grupu) uz priekšu vērstas bultas formā. Šī cilvēku grupa nav uzņemta ikdienas darbā, bet gan kā jauncelsmes avangards. Dokumentalitāte it kā atkāpjas, un sākas izrāde, kuras aktieru meistarība ir loti atkarīga no Manninena izcilā režījas darba. Sergejs Eizensteins kādreiz sacījis, ka viņam ir vienalga, vai filma balstīta uz dokumentu vai fikciju; laba filma esot par patiesību un nevis par realitāti.



↖<sup>1</sup>



↖<sup>2</sup>



↖<sup>3</sup>

52

Tuomo Manninen (\*1962) made his first international appearance at the Venice Biennale in 2001; he was invited by Harald Szeemann to show his group photos as part of the "Plateau of Mankind" exhibition. The artist has taken pictures of groups in numerous cities across the world including Kathmandu, Lisbon, Paris, Havana, Soweto and St Petersburg, continually developing the theme further. An oeuvre of group photos has gradually emerged resembling August Sander's cycle "People of the Twentieth Century" in nature and scope. The shoot carried out in Riga in 1997 typifies his working approach. First, he selects the backdrop with extreme care (in this case, the newly painted facade), sets up the lighting and positions his actors (here the band of decorators) in front in an arrow formation. The group is not shown at work but rather as the vanguard of a renewal movement. The documentary element fades into the background initiating a performance with a playful quality which owes much to Manninen's outstanding directing abilities. Sergei Eisenstein once said that he did not care whether a film was fictional or a documentary: a good film is about truth and not about reality.

53



↖<sup>1</sup>



↖<sup>2</sup>



↖<sup>3</sup>



↖<sup>4</sup>



↖<sup>5</sup>

**Skursteņslauķi (Tendera).** 2012. Fotogrāfija, 120 x 120 cm ↖<sup>1</sup>

**Chimney Sweepers (Tønder).** 2012. Photo, fine art print, 120 x 120 cm

**Šaknenborgas pils personāls (Tendera).** 2012. Fotogrāfija, 120 x 120 cm ↖<sup>2</sup>

**Staff of Schackenborg Castle (Tønder).** 2012. Photo, fine art print, 120 x 120 cm

**Ugunsdzēsēju brigāde (Tendera).** 2012. Fotogrāfija, 120 x 120 cm ↖<sup>3</sup>

**Fire Brigade (Tønder).** 2012. Photo, fine art print, 120 x 120 cm

**Apbedišanas birojs (Tendera).** 2012. Fotogrāfija, 120 x 120 cm ↖<sup>4</sup>

**Funeral Home (Tønder).** 2012. Photo, fine art print, 120 x 120 cm

**Latvijas Modeļu asociācija (Rīga).** 1997. Fotogrāfija, 120 x 120 cm ↖<sup>5</sup>

**Latvian Model Association (Riga).** 1997. Photo, fine art print, 120 x 120 cm

## Ians Makkivers

Ians Makkivers (dzimis 1946. gadā) sāka gleznot 1969. gadā, kad bija pabeidzis angļu literatūras studijas. Būdams autodidakts, viņš tomēr ir viens no svarīgākajiem Lielbritānijas abstraktās mākslas pārstāvjiem, kā arī viens no nozīmīgākajiem savas paaudzes māksliniekiem. Viņa darbi atrodami daudzās publiskās mākslas kolekcijās, tostarp Teita galerijā un Britu muzejā Londonā, Modernās mākslas muzejā Vīnē, Metropolitēna muzejā Njujorkā un Luiziānas Modernās mākslas muzejā Humlebekā, Dānijā. Makkivera darbi ir abstrakti, to neregulārajām un vienkāršajām formām piemīt organiska savdabība. Tie atgādina aizplīvurotas atmiņas par dabas parādībām. Krāsu paleti pārsvarā veido plānā slāni uzklāts melnais, baltais un pelēkais tonis. Krāsas pārkāj cita citu, veidojot plankumus, līnijas un svēdras, starp kurām it kā izlaužas gaisma. Pie gleznu cikliem un atsevišķiem darbiem Makkivers bieži vien strādā vairākus gadus. 1998.–1999. gadā viņš uzgleznoja darbu ciklu ar nosaukumu „Assumption“. „Hipotēzes“ attiecas uz tādiem grūti aptveramiem fenomeniem kā elpošana, parādīšanās vai paša ēna, kas ir arī šai izstādē redzamās gleznas nosaukums. Ķermenis rada ēnu un met to pats uz sevi. Mākslinieka roka tikai seko šai ēnai, kas ir daļa no viņa apziņas, no viņa „es“.

## Ian McKeever

56

Ian McKeever (\*1946) started painting in 1969 after graduating with a degree in English Literature. In the UK, the self-taught artist is considered one of the most significant representatives of abstract painting and a leading painter of his generation. His works can be found in numerous public collections, including the Tate Gallery and the British Museum in London, the MuMoK in Vienna, the Metropolitan Museum in New York and the Louisiana Museum in Humlebæk. McKeever's works are abstract and employ simple, irregular, organic shapes which act as veiled reminders of natural phenomena. Paint is applied primarily in thin layers of black, white and grey, which are superimposed to form lines, specks and streaks, through which shimmers of light can be glimpsed. McKeever often works in series and on individual works over the course of several years. From 1998–99 he created a group of paintings called “Assumptio”. His ‘hypotheses’ concern elusive phenomena such as breathing, appearance and self shadow, the last being the subtitle of the work in this exhibition. A self shadow is created by a body out of and through itself, while the painter's hand follows the shadow, forming part of consciousness and the own Self.

57



**Assumptio VIII (paša ēna).** 2012. Audeklis, eļļa, akrils, 245 x 330 cm

**Assumptio VIII (self shadow).** 2012. Oil and acrylic on canvas, 245 x 330 cm

## Rafaels Reinsbergs

Rafaels Reinsbergs (dzimis 1943. gadā) ir daudzkārt godalgots mākslinieks, 1984. gadā saņēmis vācu kritiku balvu. Viņš specializējies nevis uz rezultātu, bet gan uz uztveri. Kopš pārceļšanās no Ķīles uz Berlīni (1977) viņa nenogurstošās pastaigas vienmēr vainagojās ar jauniem atradumiem, ko kāds ir izmetis, atstājis vai vienkārši nav pamanijis. Radot savu mākslu, Reinsbergs sakārto atradumus izstādēmuzejos vai brīvā dabā. 1979. gadā viņš nolēma katru izstādi veidot uz vietas, lai beigās būtu darbi par katru lielpilsētu – Berlīni, Parīzi, Romu, Londonu, Amsterdamu, Tokiju, Pekinu, Nujorku. Arī par Rīgu, kur viņš 1995. gadā piedalījās Helēnas Demakovas kūrētajā izstādē "Piemineklis". Darbs "Potsdamas telpa" no Tenderas Mākslas muzeja krājuma veidots no tukšām granātu čaulām un dekoratīva karoga, uz kura sākotnēji bija uzlīmētas Sarkanās armijas varoņu fotogrāfijas. Pēc Vācijas atkalapvienošanās karogs tika uziets kādās armijas kazarmās. Reinsbergs sarindoja tukšās kasetnes klasisko kolonnu formā un kā atbilstošu fonu pielika pie sienas tukšo kartona karogu. Tā viņš atbrīvo priekšmetus no to sākotnējā nozīmi zaudējušā militārā mērķa un veic simbolisku atbruņošanas aktu.

## Raffael Rheinsberg

58

Raffael Rheinsberg (\*1943) has won many awards including the 1984 German "Kritikerpreis", a prestigious national award in the field of the arts. He is an artist who specialises in perception rather than production. Since leaving Kiel for Berlin in 1977, he has continually been collecting the discarded, abandoned or simply overlooked objects found in the course of his endless wanderings. Rheinsberg then arranges his findings for museum exhibitions or public spaces. In 1979 he set out to create every exhibition actually in loco in order to have works in every major city, including Berlin, Paris, Rome, London, Amsterdam, Tokyo, Beijing, New York and also Riga, where he participated in the "Monument" exhibition curated by Helena Demakova in 1995. "Potsdamer Raum" from the Tønder Museum is made from the empty cartridges and a decorative banner that, together with mounted images of Red Army heroes, were left behind in a military barracks after the reunification of Germany. Rheinsberg has arranged the shells in a classical column formation and added the empty cardboard flag on the wall as a fitting background. He has freed these obsolete objects from their military past and, in an act of disarmament, transformed them into an aesthetic museum piece.



59

**Potsdamas telpa.** 2012. Instalācija, 700 x 700 cm  
**Potsdam Room.** 2012. Installation, 700 x 700 cm

## Valters Štēlers

Valters Štēlers (1937–2000) 60. gadu sākumā ar saviem izteikti figurālajiem darbiem nostājās pretī tai laikā valdošajam abstrakcionismam. Viņš piedalījies daudzās nacionālās un starptautiskās izstādēs un saņēmis nozīmīgākos mākslas apbalvojumus. 1962. gadā Štutgartē viņš ieguva Jaunatnes mākslas balvu. Štēlers kaislīgi aizraujas ar mākslu, kurai raksturīga asa spriedze stārp izplānoto un spontāno. Viņa gleznu iedvesmas avots bieži vien ir teksti. Viņš iespaidojies no Antonēna Arto, André Bretona, Adonīsa un Unikas Cirniem. Rakstu fragmentu lineārais potenciāls un figūru nojaušamie simboli veido kontrastu ar krāsu plūsmām, kas uzslānojas un izspraucas citai cauri. Unikālie Štērera mākslas darbi neapšaubāmi ir ietekmējuši 20. gadsimta mākslas attīstību. 1986. gadā viņš kļuva par profesoru Berlīnes Mākslas augstskolā un tajā pašā gadā pārcēlās uz bijušo lauku viesu māju Šolderupā netālu no Dānijas robežas. Šī vieta minēta Štērera darba nosaukumā – vieta tālu no Berlīnes steigas, kur mākslinieks atrod visu nepieciešamo darbam – plašu apvārsni un mieru.

## Walter Stöhrer

Walter Stöhrer (1937 – 2000) produced emphatically figurative works in the early 1960s that set themselves apart from the prevailing abstract art of the period. He exhibited in numerous national and international exhibitions and collected major art awards. As early as 1962 he received the German Young Artist's Prize for his painting in Stuttgart. Stöhrer's passionate style is marked by a complex tension between calculation and spontaneity. The starting points for many of his works are often texts by writers with whom Stöhrer feels a particular connection, such as Antonin Artaud, André Breton, Adonis and Unica Zürn. The contrast between the linear potential of fragments of writing and character outlines, and the overlapping pervasive streams of colour, gives Stöhrer a unique position in the history of twentieth century art and was not without its influence on it. In 1986, Stöhrer was appointed to a professorship at the Berlin University of the Arts and in the same year acquired a former country hotel in Scholderup, not far from the Danish border. "Scholderup" gives the title to Stöhrer's work, a place far away from the hectic pace of Berlin, where he finds everything (all das) all he needs: a distant horizon and peace and quiet in which to work.



**Šolderupa un tas viss.** 1993. Audeklis, jaukta tehnika, 200 x 265 cm  
**Scholderup and all that.** 1993. Mixed media on canvas, 200 x 265cm

## Kains Tapers

Kains Tapers (dzimis 1930. gadā) ir Somijas pēdējo 50 gadu nozīmīgākais tēlnieks. Divreiz (1962, 1984) viņš pārstāvējis savu valsti Venēcijas mākslas biennālē. Mākslinieks ir saņēmis daudzus apbalvojumus gan savā zemē, gan ārzemēs. Viņa darbi, līdzās čehu tēlnieces Magdalēnas Jetelovas devumam, ir mūsdienu koktēlniecības dižākais sniegums. Tapera darbu pamattēma ir daba, viņa iemīlotais tēlniecības materiāls ir koks. Viņa koka konstrukcijas ir veidotas no sistēmā sakārtotiem, salīmētiem dēļiem. Šajās nepabeigtajās būvēs skaidri nolasāma doma par to, ka cilvēks ir pakļāvis dabu. Tālākas apstrādes gaitā mākslinieks pietuvina savu darbu dabiskam izskatam. Skulptūra "Mēnessgaisma" ir tipisks Tapera darba stila piemērs. Sarkanīgais pilārs nav ģeometrisko aprēķinu rezultāts. Mākslinieks izcirtis to no koka bluķa, tiecoties atklāt noteiktu formu. Visbeidzot ar dabiskām vielām – rūsu, krītu vai krāsu – Tapers izceļ skulptūru saturu, akcentējot virsmas faktūru. Tapera darbu īpašo spēku apliecina viņa spēja ar formas palīdzību sakāpinātās emocijas reducēt uz būtisko.

## Kain Tapper

62 Kain Tapper (\*1930) is the foremost Finnish sculptor of the past fifty years. He has twice represented his country at the Venice Biennale (1962 and 1984). He has won numerous awards at home and abroad for his work which, together with those produced by Magdalena Jetelová, represent the most significant wood sculptures of the contemporary era. Nature is the leitmotiv which runs through Tapper's work and wood his preferred medium. It is apparent that his wood constructions are assembled from carefully arranged planks of wood bonded together. In these roughly formed structures, man's subjugation of nature is made explicit; however, further treatment by the artist returns the piece of work to a more natural appearance. The sculpture "Moonlight" is a characteristic example of Tapper's artistic concept. The reddish column is not the product of geometric calculation, but rather of the artist's striving for a certain shape, carved from the woodblock with an axe. Finally, Tapper finishes his sculptures using natural materials such as soot and chalk or even paint, but without concealing the original traces of his working approach. Tapper's pre-eminent significance lies in his ability to reduce shapes to the essentials while still evoking real depth of feeling.

**Mēnessgaisma.** 2012. Koka skulptūra, 255 x 45 x 45 cm <sup>1</sup>  
**Moonlight.** 2012. Wood sculpture, 255 x 45 x 45 cm

**Melnais vējš.** 2012. Koka skulptūra, 280 x 60 x 65 cm <sup>2</sup>  
**Black Wind.** 2012. Wood sculpture, 280 x 60 x 65 cm

**Trissstūris.** 2012. Koka cīlnis, 135 x 150 cm <sup>3</sup>  
**Triangle.** 2012. Wooden relief, 135 x 150 cm



## Troelss Versels

Troelss Versels (dzimis 1950. gadā) ir starptautiski pazīstams mākslinieks. 2007. gadā viņš pārstāvēja Dāniju Venēcijas mākslas biennālē. Viņa darbi ir Stokholmas Modernās mākslas muzeja, Njujorkas Modernās mākslas muzeja un Vašingtonas Mākslas muzeja kolekcijās. Versels savos darbos konceptuāli konfrontējas ar glezniecību – ar tās vēsturi, tēmām, koncepcijām un metodēm. Jau izstādēs gleznu nosaukumi "Divas gleznas I" un "Divas gleznas II" norāda uz viņa mākslinieciskās pieejas dubultnozīmi. Gleznošana ar raupjiem otas triepieniem nenozīmē atsauci uz ekspresionismam raksturīgo žestu. Verselu interesē otas triepiens kā pašvērtība. Līdzīgā veidā abi mākslas darbi ar nosaukumu "Divas gleznas" apspēlē gaismas fenomenu. Tajos ir saskatāmi ar gaismu saistīti motīvi, piemēram, reklāmas izkārtne vai kroplukturis. Māksliniekam nav svarīgi attēlot gaisma ķermenēus vai apgaismojumu. Versels vēlas panākt, lai gaisma nāktu no gleznas, – ēnu saspēle pretgaismā vai žilbinošs gaismas stars spogulī.

## Troels Wörsel

Troels Wörsel (\*1950) is an internationally eminent painter. In 2007 he represented Denmark at the Venice Biennale. His works can be found in many museums, including the Moderna Museet Stockholm, the MoMA in New York and the Washington Museum of Art. As a painter, Wörsel takes a conceptual approach to painting and deals with its history, themes, ideas and methods. Even the titles of his pictures in this exhibition, "Two Pictures I" and "Two Pictures II", allude to the ambiguity of his artistic concept. His use of broad brushstrokes is not derived from a gestural rhetoric familiar from Expressionism; here he is not attempting to make a personal statement – it is actually much more about the brushstrokes themselves. The two works entitled "Two Pictures" deal with the phenomenon of light in a similar way. We see motifs connected with light, such as the advertising sign or the chandelier. However, the artist is not interested in representing light sources or light conditions: Wörsel is concerned with the luminescence emerging from the picture itself, in the creation of shadow against a backlight or the glare produced by a mirroring glass.

64

65

**Divas gleznas I.** 2007. Audeklis, eļļa, 200 x 200 cm <sup>1</sup>

**Two Paintings I.** 2007. Oil on canvas, 200 x 200 cm

**Divas gleznas II.** 2007. Audeklis, eļļa, 200 x 200 cm <sup>2</sup>

**Two paintings II.** 2007. Oil on canvas, 200 x 200 cm



<sup>1</sup>



<sup>2</sup>

## Katalogs / Catalogue

Sastādītājs / Compiler: Norberts Vēbers

© Teksti / Texts: Anne Blond, Ove Mogensen, Norbert Weber

Kataloga dizains / Design: Andrejs Lavrinovičs

Tulkotāji angļu valodā / Translation into English: John Gabriel, Rick Towle, Uldis Brūns

Tulkotāja no vācu valodas / Translation from German: Inta Tiļļa

Tulkotāja no angļu valodas / Translation from English: Gunta Liepiņa

Literārā redaktore un korektore / Editor and proof-reader: Guna Kalniņa

Foto / Photos: Sönke Ehlert, René J Goffin, Simon Lautrop, Markus Li,

Tuomo Manninen, Bent Ryberg, Bjørn Sørensen, Troels Wörsel

© Reproducēšanas tiesības pieder / Reproduction rights belong to:

Tenderas Mākslas muzejam/ The Art Museum in Tønder

Izdevējs / Publisher:

© Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2015

© Latvian National Museum of Art, 2015

Papīrs / Paper:

Munken Lynx 400g/m<sup>2</sup>, Munken Lynx 170g/m<sup>2</sup>

Iespiests / Printed: *Jelgavas tipogrāfija*

ISBN 978-9934-538-02-5

