

Dace Lamberga

KLASISKAIS MODERNISMS

LATVIJAS GLEZniecība 20. GADSIMTA SĀKUMĀ





Kopš sevi atceros, mani vienmēr ir saistījusi māksla, muzeji, izstādes un grāmatas. Pusaudža gados, mācoties Rīgas lietišķās mākslas vidusskolā, par elkiem kļuva padomju laikam neierasti avangardiskie gleznotāji Jēkabs Kazaks un Jāzeps Grosvalds, kuru formu sintēzes meklējumi norisa Pirmā pasaules kara gados. Valsts Mākslas akadēmijā 1975. gadā tapa diplomdarbs par 1920. gadā dibināto Rīgas mākslinieku grupu, kuras laikmetīgi radošā darbība, manuprāt, ir viena no izcilākajām parādībām latviešu 20. gadsimta mākslā. Savukārt izstāžu kuratora pienākumi Valsts Mākslas muzejā ir devuši iespēju padziļināti pietuvoties Rīgas grupas daiļradei, veidot Jēkaba Kazaka, Jāņa Liepiņa, Ugas Skulmes un Valdemāra Tones simtgades izstādes, pētīt latviešu klasiskā modernisma spilgtākos virzienus – kubismu un jauno lietišķību. Darbs pie igauņu un latviešu mākslas izstādes "Negaidīta tikšanās" 1993. gadā Stokholmā pamudināja rakstīt monogrāfiju par 20. gadsimta sākuma klasiskā modernisma glezniecību. Arī ikdienā sastopoties ar ārzemju mākslas zinātnieku neviltoto atklājuma prieku par līdz šim nezināmām vērtībām, radās tāda kā misijas apziņa, ka ar vienu no mūsu mākslas vēstures izcilākajām lappusēm būtu jāiepazīstina arī pārējā pasaule.

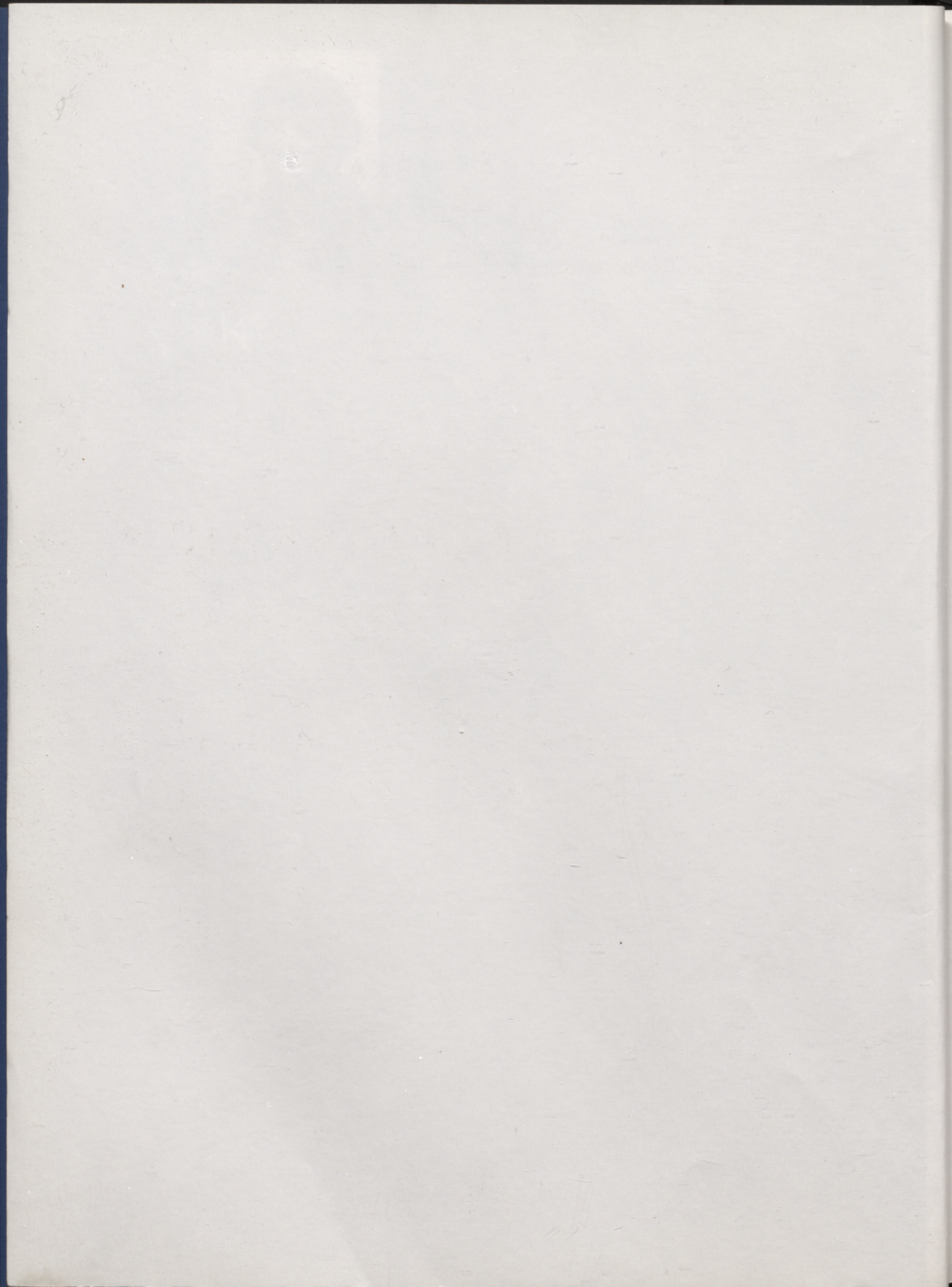
Dace Janule



Dace Lamberga

KLASISKAIS
MODERNISMS

Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā



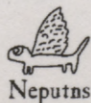
2004-6
210

7

Dace Lamberga

KLASISKAIS
MODERNISMS

Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā



Neputns

LATVIJAS NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

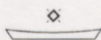
0304039151

Pateicamies par atbalstu / *Thanks for support*



KULTŪRKAPITĀLA FONDS

VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDAM / STATE CULTURE CAPITAL FOUNDATION



LATVIJAS KULTŪRAS FONDS

LATVIJAS KULTŪRAS FONDAM / LATVIAN CULTURE FOUNDATION

un AINĀRAM GULBIM personīgi / *and AINĀRS GULBIS personally*

Īpaša pateicība VALSTS MĀKSLAS MUZEJAM un privātpersonām, kuru īpašumā esošie darbi ir reproducēti šajā izdevumā

Our warmest thanks to the STATE MUSEUM OF ART and private owners of the artworks that are reproduced in this publication

Saturs:

IEVADS	8
SINTĒZES MEKLĒJUMOS	13
RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA	49
KUBISMA SĀKUMI	73
OTRAIS KUBISMA POSMS	109
KONSTRUKTĪVISMA VĒSMAS	153
"MĒRENAIS" MODERNISMS	171
JAUNĀ LIETIŠĶĪBA	193
IZSKAŅA	222
<hr/>	
PASAULE UN LATVIJA 1905–1930	225
MĀKSLINIEKU BIOGRĀFIJAS	241
IZSTĀDES	244
ATTĒLU SARAKSTS	246
NOZĪMĪGĀKĀ BIBLIOGRĀFIJA	250
PERSONU RĀDĪTĀJS	254
<i>CLASSICAL MODERNISM. EARLY 20TH CENTURY LATVIAN PAINTING</i>	260
<i>LIST OF REPRODUCTIONS</i>	268





KONTORA НОТАРИУСА

COLONIAL & WEIN HANDLUNG

НОТАРИУСЪ
А БОЖАНОВЪ

“L atviešu mākslas 60 gadi” (“60 Jahre lettischer Kunst”¹) saucās 1923. gadā izdotā Romana Sutas grāmata, kas iepazīstināja ar tolaik vēl pavisam īso latviešu profesionālās

mākslas vēsturi. Tomēr plānās grāmatiņas sīkās un pelēkās reprodukcijas liecina, ka mūsu glezniecību attīstības gaitā skāruši dažādu virzienu iespaidi un tā vienmēr bijusi atkarīga no Eiropas mākslā valdošajām vēsmām. Pēc politiski un vēsturiski nozīmīgā notikuma – Latvijas Republikas dibināšanas 1918. gadā tika radītas jaunas kultūras iestādes un fondi, bet šis pārmaiņas neizraisīja nekādus krasākus pavērsienus mākslas iekšējās, stilistiskās norisēs – jaunās valsts glezniecības kopainu veidoja gan visdažādākās akadēmiskā impresionisma un postimpresionisma variācijas, gan reālisma un formu vienkāršošanas tendences. Modernisma strāvu pirmās pazīmes parādījās Pirmā pasaules kara gados, bet 20. gadi iezīmējās ar Latvijas videi neierasti drosmīgiem soļiem izteiksmes līdzekļu meklējumos, ar formu risinājuma daudzveidību un strauji sasniegto profesionālo briedumu.

Pasaules mākslas vēsturē arvien lielāka pētnieku un sabiedrības interese izraisās par 20. gadsimta sākuma modernās mākslas parādībām. Mūsdienu vācu mākslas zinātnē periodu, kurš aptver laikposmu no šā gadsimta pirmajiem gadu desmitiem līdz 50. gadiem un kurā dzima un attīstījās dažkārt stilistiski pat pilnīgi atšķirīgi modernās glezniecības virzieni, apzīmē ar nosaukumu “klasiskais modernisms”. Tas tiek skaidrots kā “mākslas zinātnes jēdziens, kas Sezana aizsāktu abstrakto mākslu aplūko kā modernismu, kurš kļuvis jau klasisks”.² Tā kā Latvijā šis mākslas vēstures periods ir pētīts salīdzinoši maz, tam īpašs – vietējai situācijai atbilstošs – nosaukums nav dots un nākas akceptēt vācu mākslas zinātnē esošo klasiskā modernisma³ terminu. Jāpiebilst, ka arī savulaik no vācu valodas pārņemtie nosaukumi – “jūgendstils”, “ekspresionisms” un “jaunā lietišķība” jau pilnībā iekļāvušies mūsu mākslas vēstures terminoloģijā.

Monogrāfijā analizējamo stilistisko parādību izvēli noteica kolekcija, kas tika eksponēta 1990. gadā Rietumberlīnē un 1991. gadā Rīgā un Kopenhāgenā izstādē “Negaidīta tikšanās. Latviešu avangards: 1910–1935”, kā arī 1993. gadā Stokholmā notikušajā izstādē “Negaidīta tikšanās. Igaunju un latviešu māksla starpkaru posmā”. Pētījums tomēr ietver hronoloģiski šaurāku periodu – no agrīnajiem formu vienkāršošanas meklējumiem Pirmā pasaules kara laikā līdz jaunās lietišķības parādībām 20. gadu beigās. Salīdzinājumā ar Rietumeiropu Latvijā laikmetīgo ideju un izteiksmes līdzekļu apguve sākās apmēram ar desmit gadu novēlošanos. Atšķirībā no Francijas un Spānijas, kur 30. gados uzplauka abstrakcionisms un sirreālisms, latviešu mākslinieki jaunībā izieto eksperimentu ceļu pakāpeniski nomainīja ar vairāk vai mazāk mērenu reālismu. Savukārt 40.–50. gados – sociālistiskā reālisma ideoloģijas nospiedošajā gaisotnē – modernisma uzplaisnījumi atklāti neizpaudās. 1990. gadā

¹ Suta R. 60 Jahre lettischer Kunst. – Leipzig, 1923. Pirmais latviešu mākslas vēsturi ārzemju izdevumā apkopojis Jāzeps Grosvalds:

J. G. [Grosvalds J.] L'Art Letton (Les Jeunes) // Revue Baltique. – 1919. – 15. sept.–1. okt. – P. 25.

² Krause A. C. Geschichte der Malerei von der Renaissance bis heute. – Köln, 1995. – S. 121.

³ Vācu val. – *der klassische Modernismus, die klassische Moderne*.

⁴ Franču valodā vārda *moderne* nozīme – "laikmetīgs", "mūsdienīgs", angļu un krievu valodā 19. gadsimta beigās termins "modernais stils" bija identisks jūgendstilam. Poļu mākslas vēsturē par modernismu dēvē visu simbolisma un jūgendstila laiku, un šādā izpratnē tas uzskatāms par lokālas nozīmes terminu. Katrā ziņā vācu *der klassische Modernismus* vai *die klassische Moderne* atbilst latviešu mākslas vēstures reālajai situācijai formu sintēzes un dažu virzienu meklējumos. Kubistu, ekspresionistu un jaunās lietišķības pārstāvju darbi Ņujorkas "Owen Gallery" izstādē "American Modern" (no 2001. gada 12. aprīļa līdz 12. jūnijam) liecina, ka arī viņpus okeāna ar terminu "modernisms" apzīmē stilistiski līdzīgas parādības kā Rietumeiropā (sk.: <http://www.owengallery.com>).

Rietumberlīnes izstādē tika lietots termins "latviešu avangards", taču 20. gadsimta sākuma zviedru mākslas pētnieks Folke Lalanders 1992. gadā izstādes "Negaidīta tikšanās. Igaunu un latviešu modernisms starpkaru posmā" sagatavošanas periodā izteica viedokli, ka latviešu mākslā tomēr par avangardu nevajadzētu runāt, jo tajā nav radīts nekas tik oriģināls kā, piemēram, krievu supremātisms vai konstruktīvisms. Toties viņš ieteica lietot tolaik jau starptautiski pazīstamo terminu "klasiskais modernisms", kurā ietverts gan vēsturiskais atskats, gan laikmetīgums.⁴

Klasiskajā modernismā iekļaujas tādas 20. gadsimta pirmās puses avangarda parādības kā fovisms, ekspresionisms, kubisms, futūrisms, dadaisms, supremātisms, konstruktīvisms, neoplasticisms, pūrisms, sirreālisms, jaunā lietišķība un dažādi abstrakcionisma paveidi. Nozīmīgi, ka katrā tautā dzima un pastāvēja tikai tās mentalitātei raksturīgie strāvājumi. Franču mākslā "tīrā" veidā neatspoguļojās ne futūrisms, ne jaunā lietišķība. Savukārt vācu glezniecībā netika īpaši izcelts kubisms, kura ģeometrizācija gan neapšaubāmi ietekmēja ekspresionismu un visai būtiski skāra arī itāliešu futūrismu. Latviešu glezniecībā izveidojās savs vietējais klasiskā modernisma variants, ko noteica gan vēsturiskie apstākļi, gan tautas raksturs un gara dzīles. Tajā reāli izpaudās tikai daži modernisma virzieni – kubisms, fovisms un jaunā lietišķība. Mākslinieki pazina arī ekspresionismu, futūrismu, pūrismu un konstruktīvismu, lietoja tādus jēdzienus kā bezpriekšmetiskā glezniecība un supremātisms, bet, piemēram, par abstrakcionismu, dadaismu vai sirreālismu neizrādīja nekādu interesi.

Topošajiem latviešu māksliniekiem, izņemot Jāzepu Grosvaldu, kurš mācījās Parīzē, aktuālās formu vienkāršojuma un kubisma parādības vispirms izdevās iepazīt Maskavas galerijās un izstādēs. Tikai 1922. gadā, kad viņiem beidzot radās iespējas aizbraukt uz Parīzi un Berlīni, sākās padziļinātāka moderno virzienu un tiem raksturīgo izteiksmes līdzekļu apguve. No mūsdienu viedokļa raugoties, 20. gadu meklējumu rezultāti vērtējami kā profesionāli pārliecinošs un stilistiski savdabīgs sniegums. Kopumā klasiskā modernisma laiks latviešu glezniecībā turpinājās mazliet ilgāk nekā desmit gadu un saistījās ar Rīgas mākslinieku grupas biedru – Jēkaba Kazaka, Ģederta Eliasa, Romana Sutas, Oto Skulmes, Ugas Skulmes, Jāņa Liepiņa, Valdemāra Tones, Konrāda Ubāna un Niklāva Strunkes drosmīgajiem formas sintēzes eksperimentiem. Radoši aktīvajā un avangardiskām formas risinājuma idejām piesātinātajā pēckara laikā jaunie mākslinieki vienlaicīgi mācījās, meklēja laikmetīgu izteiksmes veidu un profesionāli pilnveidojās, iegūstot savdabīgu rokraksta briedumu. Interese par formu vienkāršojumu, kubismu un citiem aktuāliem virzieniem bija arī gleznotājam Ludolfam Libertam, grafiķim Sigismundam Vidbergam, tēlniekiem Teodoram Zaļkalnam un Kārlim Zālem, bet pārējo laikabiedru vidū tā izpaudās samērā maz. Tomēr, kaut arī latviešu avangardistu loks nebija plašs, viņu daiļradei piemita radoša patstāvība un profesionalitāte, un tās māksliniecisko vērtību un vēsturisko nozīmību kritiķi sen vairs neapstrīd.

Valsts Mākslas muzeja 20. gadsimta nogalē rīkotajās izstādēs Rietumberlīnē (1990), Deventerā (1991), Kopenhāgenā (1991), Stokholmā (1993) un Tallinā (1993) klasiskā modernisma glezniecība guva atzinīgu ārzemju kritikas novērtējumu. Tomēr ne 30. gados, ne

pēckara laikā klasiskais modernisms gandrīz nemaz nav aplūkots kā oriģinālu profesionālo un stilistisko eksperimentu kopums, vienreizējs laikmeta fenomens, tas nav analizēts Eiropas mākslas vēstures kontekstā. Šādai situācijai ir vairāki objektīvi iemesli. Pirmkārt, 20. gadsimta 30. gados, kad par valdošo kļuva reālisma tendence, kādreizējie modernisma meklējumi pilnībā zaudēja aktualitāti. Gleznotājiem pašiem tie nozīmēja vairs tikai īslaicīgu jaunības aizraušanos ar savulaik vilinošajiem rietumu mākslas formas jauninājumiem, un gleznas, kas nebija nonākušas muzejos vai privātkolekcijās, uz ilgiem gadu desmitiem iegūla darbnīcu plauktos. Otrkārt, pēc Otrā pasaules kara padomju sociālistiskā reālisma ideoloģijai 20. gadu eksperimenti bija idejiski absolūti nepieņemami, tādēļ mākslas vēsturē šī kaitīgā "formālistiskā" parādība tika konsekventi noliegta un noklusēta. Ilgus gadus valdīja oficiālais viedoklis, ka nekāda modernisma Latvijas mākslā nav bijis, un tikai nedaudziem zinātājiem par to bija reāls priekšstats.

Kaut arī par šo periodu var apkopot plašu bibliogrāfiju, tomēr tā rada visai nepilnīgu un fragmentāru iespaidu. Romana Sutas grāmatā "*60 Jahre lettischer Kunst*" reproducēti daudzi klasiskā modernisma glezniecības paraugi, taču tekstā autors konspektīvi raksturojis tikai dažu mākslinieku daiļrades būtību, pilnīgi neanalizējot daudzās stilistiskās ietekmes un analogijas. Līdzīgi veidota bagātīgāk un kvalitatīvāk ilustrētā 1925. gadā izdotā Jāņa Dombrovska grāmata "Latvju māksla",⁵ kuras visai konspektīvajā teksta daļā tāpat trūkst vispārīgāku secinājumu, plašāku modernisma parādību vērtējumu. Taču ne Sutam, ne Dombrovskim nevar neko pārmest, jo abu autoru mērķis bija apkopot nozīmīgāko informāciju un parādīt pasaulei, ka tāda latviešu māksla vispār pastāv. Turklāt sarežģīti ir vispārināti un objektīvi analizēt mākslas procesus, kuri acu priekšā tikai dzimst un veidojas. Ne velti Boriss Vipera kritizēja Dombrovski, jo, kaut arī "tagadnes māksla vispār pētniekam uzstāda ārkārtīgi grūtus uzdevumus, nevar runāt par latvju mākslas pēdējiem ceļiem, nenosaucot nevienu no mākslas virzieniem, kas nosaka Eiropas mākslas dzīvi"⁶. Tomēr arī paša Vipera divus gadus vēlāk izdoto brošūru "Latvju māksla"⁷ nevar uzskatīt par objektīvu mūsu mākslas atspoguļojumu. Pēckara posmā visplašāk 20. gadsimta sākuma klasiskā modernisma strāvojumus apcerējis (gan analizējot vairāku mākslinieku daiļradi, gan veidojot vispārīgākus ievadrakstus) Jānis Siliņš grāmatā "Latvijas māksla 1915–1940"⁸. Jāatzīst gan, ka arī šajā darbā tālaika stilistisko virzienu būtība un raksturs traktēts tik subjektīvi un brīvi, ka autora teorētiskajiem uzskatiem un terminoloģijai, it īpaši jaunradītajai, ne vienmēr var piekrist – kaut arī Jānis Siliņš bija viens no retajiem pētniekiem, kuram klasiskā modernisma gleznotāji bija laikabiedri un kurš pats jaunībā radīja dažas kubistiskas kompozīcijas.

Pirmais mūsdienu izdevums ārzemēs par latviešu klasisko modernismu ir 1990. gadā Rietumberlīnē notikušās izstādes katalogs "*Unerwartete Begegnung. Lettische Avantgarde: 1910–1935*"⁹ ("Negaidīta tikšanās. Latviešu avangards: 1910–1935"). Tajā publicētie materiāli par Latvijas mākslu un vēsturi savukārt izmantoti 1998. gadā Kembridžā izdotajā amerikāņu mākslas zinātnieka Stīvena Mansbaha monogrāfijā par Austrumeiropas moderno mākslu.¹⁰ Mansbaha pētījums Latvijas vēstures nezinātājam dod ieskatu arī 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākuma politiskajā situācijā, tas ir pirmais nozīmīgais ārzemēs angļu valodā izdots

⁵ Dombrovskis J.

Latvju māksla. – Leipzig, 1925.

⁶ Vipera B. J. Dombrovskis.

Latvju māksla // Ritums. – 1925. – Nr. 4. – 315. lpp.

⁷ Vipera B. Latvju māksla. –

Rīga, 1927.

⁸ Siliņš J. Latvijas māksla:

1915–1940. – Stokholma, 1988.

⁹ Unerwartete Begegnung:

Lettische Avantgarde:

1910–1935. – Köln, 1990.

¹⁰ Mansbach S. A. Modern Art in

Eastern Europe: From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. – Cambridge, 1998. – P. 141–178.

darbs, kurā plašāk analizētas mūsu modernisma parādības. Autors akcentējis galveno avangardistu – Jēkaba Kazaka, Jāzepa Grosvalda, Romana Sutas, Oto Skulmes, Ugas Skulmes un Niklāva Strunkes daiļrades būtiskākās iezīmes, īpaši izceļot saistību ar kubisma principiem, kā arī Aleksandras Beļcovas un Ugas Skulmes jaunās lietišķības meklējumus.

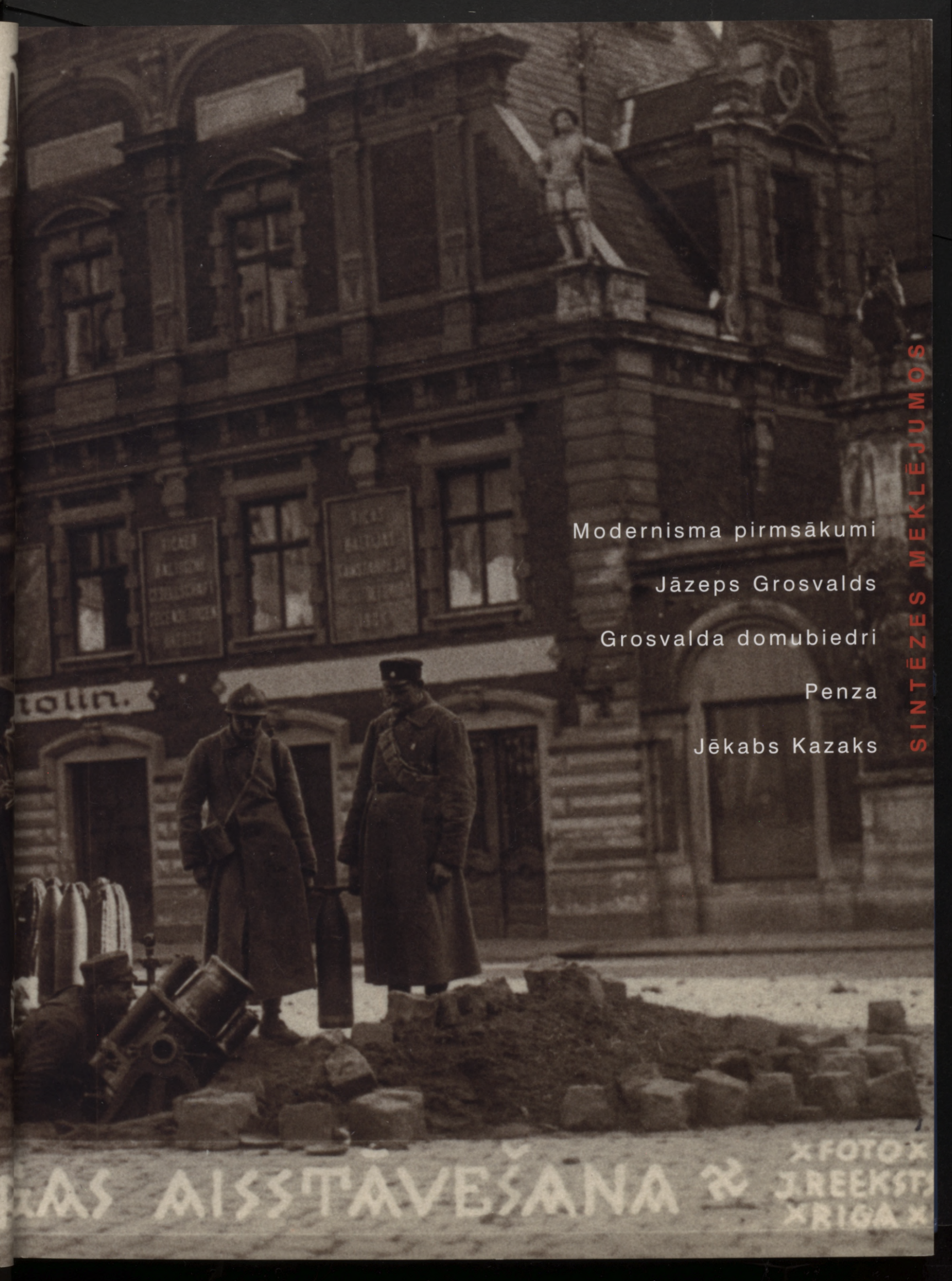
Sākot ar 20. gadsimta 50. gadu beigām, pēc daudziem gadu desmitiem kā negaidīts jaunatklājums izstādēs Valsts Mākslas muzejā parādījās pazīstamo vecmeistaru – Jāņa Liepiņa, Valdemāra Tones, Romana Sutas, Aleksandras Beļcovas, Ugas Skulmes, Oto Skulmes, Leo Svempa, Jēkaba Kazaka un Konrāda Ubāna agrīnie modernisma paraugi. Tomēr Jāzepa Grosvalda, Ludolfa Liberta, Niklāva Strunkes un Erasta Šveica daiļrade plašākai sabiedrībai palika "noslēpumaini sveša" līdz pat 20. gadsimta 80. gadiem, kad stagnācijas gadu beigās drikstēja sākt pieminēt arī trimdas mākslinieku vārdus.

20. gadsimta 20. gados Vilhelma Purviša vadītajā Rīgas pilsētas mākslas muzejā, kā arī Latvijas Valsts mākslas muzejā, kura direktors bija tēlnieks Burkards Dzenis, nonāca vairāk nekā četrdesmit klasiskā modernisma darbu. Savukārt laikposmā no 30. gadiem līdz 50. gadu beigām dažādu iemeslu – gan zudušās aktualitātes, gan ideoloģisko aizspriedumu dēļ kolekciju papildinājums bija pavisam skops. Bet kopš 60. gadiem jaunieguvumu daudzums Valsts Mākslas muzejā strauji palielinājās, un pašlaik to skaits tuvojas diviem simtiem. Citos Latvijas muzejos 20. gadu glezniecība ir pārstāvēta maz, vienīgi Ģederta Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejam pieder meistarā Ģederta Eliasa plaša darbu kolekcija.

Pirmā pasaules kara laikā, kad Latvijā modernisma parādības vēl tikai dzima, Rietumu sabiedrības apziņā spilgtie avangarda virzieni jau bija pilnībā nostabilizējušies. Tomēr, kaut arī latviešu klasiskā modernisma variants šajā kontekstā bija hronoloģiski novēlots, profesionāli tas uzskatāms par līdzvērtīgu citu zemju sniegumam, un mūsu māksla kā paralēla un reizē lokāla parādība likumsakarīgi iekļaujas Eiropas kultūras kopējā vēsturiskajā procesā. Turklāt neliels mierinājums mums varētu būt atziņa, ka arī varenā Amerika Eiropas avangardu iepazīna tikai 1913. gadā vēsturiskajā modernās mākslas izstādē "Armory Show" Ņujorkā.¹¹

¹¹ Mayer R. The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques. – New York, 1991. – P. 22.





SINTĒZES MEKLĒJUMOS

Modernisma pirmsākumi

Jāzeps Grosvalds

Grosvalda domubiedri

Penza

Jēkabs Kazaks

tolin.

AS AĪSSTĀVEŠANA



X FOTOK
J. REEKST
X RĪGA X

Sintēzes meklējumos



Vilhelms Purvītis. Bērzi. Ap 1900



Voldemārs Zeltiņš. Jumti. Studija. 20. gs. sākums

Modernisma pirmsākumi

Latviešu mākslas vēsture liecina, ka 20. gadsimta sākumā tās celmlauži ar nerimtīgu zinātkāri centās uztvert un izziņāt laikmetīgās tendences, tomēr savā daiļradē spēja aiziet tikai līdz noteiktai robežai. Ziemeļnieciskā rakstura nosvērtība, zemnieciskā mentalitāte, kā arī situācija, kad nebija dziļāku tēlotājas mākslas tradīciju, latviešus atturēja no neapdomīgas aizraušanās ar formas eksperimentiem. Varbūt tā bija instinktīva vēlme jauno, topošo mākslu pasargāt no neprognozējamām un ārišķīgām izpausmēm. Mūsu nacionālo glezniecību radīja drosmīgas, vērienīgas personības, kas, apzinoties tradīciju trūkumu, izvirzīja mērķi apjaust un daiļradē īstenot aktuālākās laikmetīgās atziņas. Sabiedrības priekšstatos akadēmiķa Vilhelma Purviša ainavas asociējās ar klasiski apbērtām vērtībām, nevis modernisma izpausmēm. Tomēr 1898. gadā, kad viņš savus darbus pirmoreiz parādīja dzimtenē – vācu mākslas biedrības "Kunstverein" Basteja bulvāra salonā, publikas viedoklis to vērtējumā krasi sašķēlās, jo šie meklējumi tika uztverti arī kā pārāk ekstravaganti un nesaprotami. Skatītājam, pieradušam pie Diseldorfas Mākslas akadēmijas ainavas skolas romantizētā reālisma, Purviša ārēji necilie motīvi un atraisītā gleznojuma maniere likās pārdoša un pat barbariska. Šo fenomenu lieliski raksturoja Jānis Jaunsudrabiņš: "Pēkšņi, kā no zemes izaudzis, viņš nostājās mūsu priekšā. Toreiz pie mums vēl tik svešais plenērisms te parādījās gandrīz jau pārspīlētā veidā."¹ Bet Janis Rozentāls jūsmīgi rakstīja, ka Purvītis "atzīts par lielāko starp modernajiem krievu ainavistiem, kura vārdu labākie Eiropas gleznotāji piemin ar visdziļāko cieņu un kurš turklāt vēl ir latvietis".²

¹ Jaunsudrabiņš J.

Mūsu māksla // Druva. – 1914. – Nr. 4. – 392. lpp.

² Dzīves paletes: Jaņa Rozentāla sarakste / Sakārt. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra. – Rīga, 1997. – 154. lpp.

³ J. G. [Grosvalds J.]
L'Art Letton (Les Jeunes) //
Revue Baltique. – 1919. – 15.
sept.–1. okt. – P. 25.



Voldemārs Matvejs.
Ceļā uz rožaino pasaku pili.
Ap 1911–1912

⁴ Strunke N. Voldemārs Matvejs //
Grāmata. – 1990. – Nr. 5. –
8. lpp.

⁵ Kurcijs A. Aktivā māksla //
Kurcijs A. Kopoti raksti piecos
sējumos. – Rīga, 1985. –
5. sēj. – 510. lpp.

⁶ Grosvalds O. 4. Latviešu
mākslas izstāde // Druva. –
1914. – Nr. 9. – 12. lpp.

⁷ Voldemārs Matvejs //
Laikmets. – 1923. – Nr. 3. –
51., 52. lpp.

Savukārt Voldemāra Zeltiņa dinamiski pastozo izteiksmes veidu peredvižņiku tradīciju garā noskaņotā Venjamina Blūma vadītā mākslas skola nevarēja pieņemt tikai tāpēc, ka Zeltiņu esot pārāk ietekmējis Purviša spilgtais rokkraksts. Būtībā Zeltiņš izteiksmes līdzekļu meklējumos atļāvās vēl lielāku formas brīvību nekā dižais ainavists. Drosmīgais gleznošanas paņēmieni – veidot pastozus, leknus triepienus, uzziņot krāsu tieši no tūbiņas ar paletes nazi uz audekla virsmas, turklāt vietām atstājot spīdam cauri grunts toni, – vizuāli liekas tuvāks Vinsenta van Goga ekspresīvajai manierei. Kaut gan tā varēja būt tikai gara radniecība, jo Zeltiņam, cik zināms, nebija iespēju redzēt holandiešu postimpresionista gleznu oriģinālus, un saistība ar van Goga ekspresīvi dinamisko glezniecības veidu var būt tikai kā teorētisks pieņēmums.

Toties citam latviešu modernistam – Voldemāram Matvejam ilgstošos ceļojumos pa Rietumeiropu bija plašas iespējas vispusīgi iepazīt lielo muzeju kolekcijas, senos kultūras pieminekļus, bagātās bibliotēkas un aktuālākās mākslas parādības. Jāzeps Grosvalds uzskatīja, ka Matvejs bija viens no pirmajiem latviešiem, kas atklāja latīņu kultūras tautu mākslas seno un jaunāko avotu radošo nozīmību: “Viņš bija nemiera gars, meklētājs un kritiķis, un, ja arī nepaspēja radīt spēcīgus un oriģinālus darbus, viņš tomēr parādīja mikrokosma vietu tiem, kuri meklē jaunu pasauli. Viņa darbi, gotiskās skulptūras, Sjēnas primitivistu, Gogēna, dzimstošā kubisma impresijas, ir kā akmeņi jucekļīgā mozaikā, taču pilnā ar augļīgiem asniem.”³ Pēterburgas Ķeizariņskās Mākslas akadēmijas konservatīvā mācību programma nespēja ierobežot Matveja tieksmi meklēt laikmetīgi vienkāršotas formas un pat atļauties kubismam raksturīgo ģeometrizarāciju, piemēram, kalnu plakņu kārtojumā simboliskajā kompozīcijā “Ceļā uz rožaino pasaku pili” (ap 1911–1912, atrašanās vieta nezināma). Pēc piecdesmit gadiem Niklāvs Strunke vēl joprojām jūsmoja par šo gleznu, kas viņu jaunībā mulšinājusi ar neierasto risinājumu: “Man atvērās šīs glezmas un vispār jaunās gleznieciskās strāvas istā vērtība – savdabīgais zieds, faktūra un šī īpatnā trīsstāvīgā kompozīcija ar savām dominējošām trīsstūra variācijām.”⁴ Modernisma teorētiķis dzejnieks Andrejs Kurcijs uzskatīja, ka “Voldemārs Matvejs no latvju gleznotājiem bija pirmais, kurš noteikti pārrāva saites ar akadēmismu un devās ceļā uz jauniem meklējumiem, gleznām, cīnījās par jauniem mākslas principiem.”⁵ Taču ar Latviju gan Pēterburgas Mākslas akadēmijas studiju, gan ilgstošo ceļojumu dēļ Matveja radošās darbības saites bija neregulāras, varbūt tāpēc – atšķirībā no Grosvalda – viņa glezniecības un intelektuālo atziņu iespaids uz mūsu topošo modernismu izrādījās vairāk tikai leģendārs un teorētisks. Plašāku informāciju par Matveja vērienīgajām idejām un atziņām jaunie latviešu mākslinieki ieguva, pateicoties tēlniekam Teodoram Zaļkalnam, kurš, 1909. gadā atgriezies no Itālijas, dzīvoja Pēterburgā. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības 1914. gadā rīkotajā 4. mākslas izstādē, iekārtojot Voldemāra Matveja darbu pēcnāves ekspozīciju, nākamie Rīgas mākslinieku grupas biedri liktenīgi iepazīnās ar otru nozīmīgu personību – Jāzepu Grosvaldu. Viņa brālis Oļģerds Grosvalds par šo izstādi rakstīja: “Latviešu glezniecība iegājusi impresionisma sliedēs un gandrīz nekur neuzrāda tendences spert soli tālāk. Tikai nelaiķa Matveja darbos, kuros visur spīd cauri kultivēta mākslas pazinēja atziņa, drošsirdība un jaunu ceļu apzinīga meklēšana.”⁶ Rīgas mākslinieki varēja iepazīt arī Matveja sarakstītos teorētiskos pētījumus “Faktūra” un “Nēģeru māksla”, turklāt viņš bija to dažu autoru vidū, par kuriem paspēja informēt pirmais latviešu mākslas žurnāls “Laikmets”⁷. Savukārt 20. gadsimta 30. gadu sākumā Mūksalas mākslinieku biedrības dalībniekiem Voldemāra Matveja personība, tāpat kā Jēkabs Kazaks un Teodors Zaļkalns, kļuva par aktīvi jaunradoša mākslinieka simbolu.

Jau 19. gadsimtā, bet it sevišķi kopš impresionisma un postimpresionisma ziedu laikiem visu pasaules radošo garu uzmanība neatslābstoši pievērsās Parīzei; tajā 20. gadsimta sākumā dzima arī tradicionālajam dabas atspoguļojumam opozicionārās strāvas: fovisms, kubisms, pūrisms un sirreālisms. Francijas galvaspilsētas radošā aura uzmundrināja un vilināja tik spēcīgi, ka ikviens mākslinieks – pat viskonservatīvākais un tradicionālākais – centās kaut brīdi izjust tās gaisotni. Topošajiem latviešu gleznotājiem Parīzes gars kļuva nozīmīgs vēl jo vairāk tādēļ, ka pirms Pirmā pasaules kara Eiropas kultūras aktuālākās norises Rīgas dzīvi skāra reti, bet pašiem apgūt ārzemju muzeju bagātības trūka iespēju.

1909. gada decembrī Rīgas pilsētas mākslas muzejā notika vācu mākslinieku biedrības "Kunstverein" rīkotā Parīzes skolas mākslinieku izstāde, kurā bija eksponēti Ermenhildo Angladas Kamarasas, Pjēra Bonāra, Feliksa Valotona, bijušās rīdzinieces Alises Dannenbergas un arī citu – mūsdienās mazāk zināmu – autoru darbi. Turpat 1909. gada vasarā tika atklāta Odesas mākslinieka Vladimira Izdebska organizētā franču mākslas izstāde "Salons", kurā varēja iepazīties ar Pjēra Bonāra, Morisa Denī, Šarla Gerēna, Albēra Glēza, Anri Matisa, Pola Siņaka un Kēsa van Dongena gleznām, kā arī ar krievu avangardista Vasilija Kandinska pirmajiem abstraktajiem darbiem. 1910. gada jūlijā Ata Ķeniņa vadītājā reālskolā bija aplūkojama krievu modernistu grupas "Союз молодежи" avangardiskā ekspozīcija, kas likās "kā bumbas sprādziens miegaini provinciālajai Rīgai. Tā bija pirmā jaunās mākslas, jaunā laikmeta elpas manifestācija mūsu sirmās metropoles vēsturē"⁸. Šajā skatē, ko organizēja 1910. gadā dibinātās "Союз молодежи" grupas biedrs Voldemārs Matvejs, piedalījās pazīstamie krievu gleznotāji Ilja Maškovs un Kuzma Petrovs-Vodkins, kā arī nākamie modernisti brāji Dāvids un Vladimirs Burļuki, Aleksandra Ekstere, Natālija Gončarova un Mihails Larionovs.

Tie latviešu mākslinieki, kas pašās 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā varēja ceļot un kādu laiku mācīties Parīzes un Berlīnes studijās, – Vilhelms Purvītis, Janis Rozentāls, Jānis Kuga, Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Brencēns, Jānis Jaunsudrabiņš, Ansis Cīrulis un Pēteris Kalve – glezniecībā palika uzticīgi impresionistiski akadēmiskā reālisma vai jūgendstila iestrāvētā simbolisma tradīcijām. Protams, šo mākslinieku radošais rokraksts un tēmu loks ārējo impulsu iespaidā mainījās, taču viņus neietekmēja nekādas avangardiskas izteiksmes līdzekļu aktualitātes – ne formu vienkāršošana, ne fovistu drosmīgās krāsu attiecības vai kubistiskā deformācija. Spēju izprast un asimilēt laikmetīgās mākslas procesa oriģinālākos stilistiskos jauninājumus nosaka katra autora individualitāte, intelekts, iegūtās profesionālās izglītības noturība, kā arī garīgā gatavība un iekšējā atvērtība avangarda parādību uztverei. Piemēram, Jānis Jaunsudrabiņš memuāros ar lielu cieņu atcerējās savu Berlīnes pedagogu, pazīstamo vācu gleznotāju Lovisu Korintu, kura darbnīcā viņš mācījās 1908. un 1909. gadā.⁹ Tomēr izcilā mākslinieka ekspresīvi atraisītais gleznieciskums Jaunsudrabiņu aizraut nespēja, un viņš tā arī palika pieticīgi mērens reālists.

Kad mākslā ienāca jaunā, ap 1890. gadu dzimusi paaudze, latviešu glezniecības attīstība, veicot krasu pavērsienu izteiksmes līdzekļu meklējumos, ievirzījās modernisma jaunrades gultnē. Kaut gan jāatzīst, ka avangardiskā domāšana ietekmēja tikai kādus piecpadsmit šās paaudzes gleznotājus – lielākā daļa laikabiedru iekļāvās pseidoimpresionisma vai pieticīga reālisma robežās. Pirmā pasaules kara laikā par spilgtākajiem modernisma paudējiem kļuva Jāzeps Grosvalds un Jēkabs Kazaks – mākslinieki, kuru mūžs pāragri aprāvās 1920. gadā. Savukārt vairākums viņu vienaudžu nopietnāk un intensīvāk savas radošās darbības uzdevumus šai laikā tikai sāka apzināties. Diemžēl liktenis nebija lēmis visiem latviešu modernistiem

⁸ Strunke N.

Voldemārs Matvejs.

⁹ Jaunsudrabiņš J. Svešās

malās // Jaunsudrabiņš J.

Kopoti raksti piecpadsmit sējumu. – Rīga, 1985. – 4. sēj. – 302., 303. lpp.

satīties vienkopus. Jāzepe Grosvalds nomira 1920. gada sākumā Parīzē, Uga Skulme ieradās dzimtenē pašās 1920. gada beigās – jau pēc Jēkaba Kazaka nāves, bet Ludolfs Liberts ar viltotiem dokumentiem no vācu gūsta atgriezās Latvijā tikai 1921. gadā.

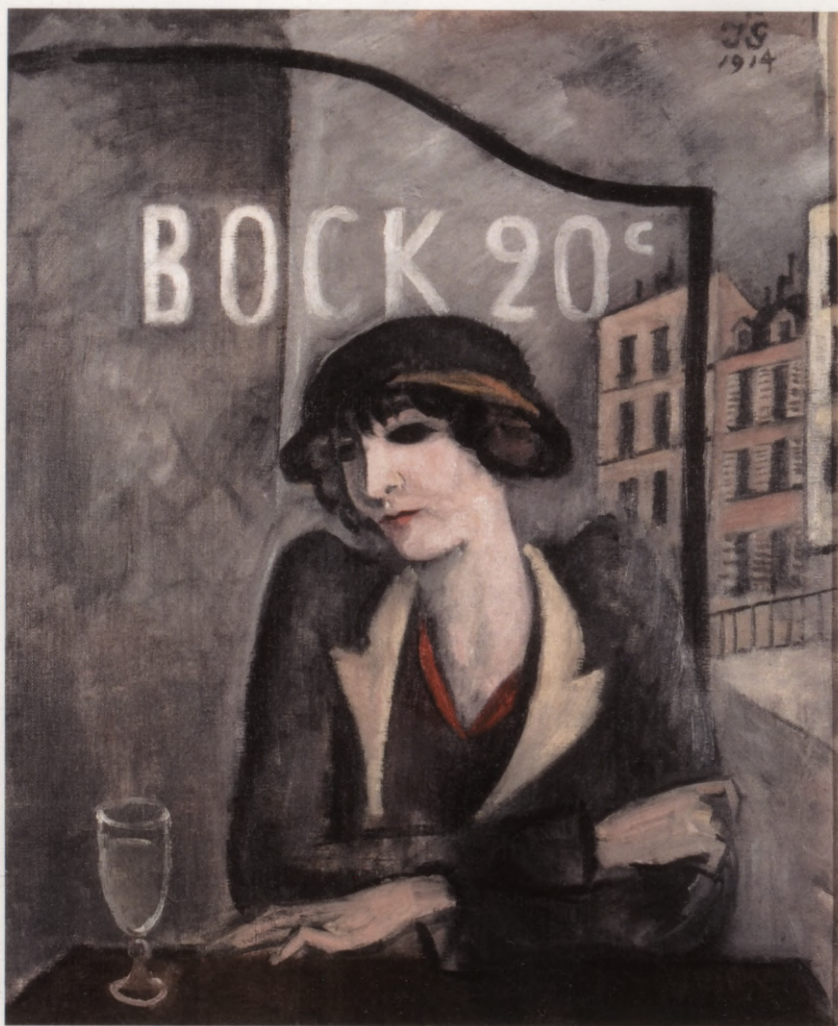
Zināmo mākslas darbu kolekcija ļauj hronoloģiski izpētīt latviešu klasiskā modernisma attīstības gaitu, tomēr to, kādi impulsi katru jauno gleznotāju aktuālajiem meklējumiem varēja piesaistīt, lielākoties varam tikai minēt, – kaut tādēļ, ka viņu profesionālā izglītība bija visai atšķirīga. Likumsakarīgi, ka modernisma atziņu ceļu izvēlējās Jāzepe Grosvalds – viņš līdz 1914. gadam mācījās vairākās Parīzes privāstudijās –, kā arī Briseles Karaliskās Mākslas akadēmijas absolvents Ģederts Eliass, kurš 1913. gadā bija papildinājis Parīzē. Savukārt Oto Skulme 1914. gadā Pēterburgā beidza konservatīvo Štiglica Centrālo tehniskās zīmēšanas skolu. Pārējo topošo modernistu izglītība kara dēļ bija neregulāra, haotiska, un gandrīz neviens nepaspēja iegūt kādas – Rīgas, Maskavas, Petrogradas, Kazaņas vai Penzas – mākslas skolas beigšanas diplomu. Taču nenoliedzami, ka blakus profesionālajām iemaņām par nozīmīgu jauno mākslinieku virzītājspēku kļuva muzeji, galerijas, izstādes un žurnālu reprodukcijas; viņu uzmanību īpaši piesaistīja Parīzē dzimstošās aktuālās idejas. 1914. gadā Oļģerds Grosvalds pamatoti secināja: “..kritika atzīmē, ka viens otrs darbs stāvēt par daudz zem franču tehnikas iespaida. Gribētos prasīt, zem kāda cita iespaida laba glezna mūsu laikmetā vispārīgi var atrasties. Jo franču glezniecība un modernā glezniecība ir identiski jēdzieni.”¹⁰

Laimīgā kārtā topošos latviešu māksliniekus nepiemeklēja vācu ekspresionista Franca Marka liktenis – krist kaujas laukā, tomēr arī viņu labākie jaunības gadi tāpat pagāja frontē, izlūkgājienos, kaujās un ierakumos, gūstot kontūzijas un ievainojumus. Jāzepe Grosvalds, pārtraucis glezniecības studijas Parīzē, kļuva par 6. Tukuma latviešu strēlnieku pulka virsnieku Rīgas frontē, kur viņš satika azartisko Niklāvu Strunki. Pēc atgriešanās no Penzas strēlnieku šineļus nēsāja Romans Suta, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns un neilgi – Jēkabs Kazaks. Māksliniekiem, kas tika iesaukti karadienestā un ieguva militāro izglītību, nācās karot ne tikai latviešu strēlnieku pulkos, bet arī citās frontēs. Oto Skulme dienēja 1. Somijas strēlnieku pulkā Galīcijā, bet viņa jaunākais brālis Uga – Aizkaukāzā, tagadējās Turcijas teritorijā. Ludolfu Libertu pēc karaskolas nosūtīja uz Austroungārijas fronti, 1919. gadā pret savu gribu Rīgā mobilizēja Sarkanajā armijā, līdz viņš nonāca vācu gūstā. Strēlnieku pulku komandieri centās māksliniekus no kauju ugunīm pasargāt, tomēr, lai “nenogulētu” karu, viņiem tika piešķirtas īpašas atļaujas staigāt pa priekšējām pozīcijām un visu vērot. Šo iespēju izmantojot, dažreiz varēja nonākt arī briesmās kā Valdemārs Tone un Kārlis Johansons, kad abi bez gāzmaskām bija nokļuvuši rajonā, kas apšaudīts ar gāzu lādiņiem.¹¹ Dzīve nevienu no topošajiem māksliniekiem nesaudzēja, tāpēc kā pretspars kara šausmu izraisītajai neziņai un intelektuālajai nospīdībai apziņā dzima nesalaužama spīts pierādīt pasaulei, ka tieši viņi būs tie, kas radīs jauno mākslu un spēš runāt latviešu glezniecībā vēl nedzirdētā formas valodā. Par laimi, karš šo jauno cilvēku pasaules uztverē un turpmākajā daiļradē nerodināja tik depresīvi negatīvu attieksmi pret sociālo dzīves īstenību kā, piemēram, vācu veristiem, jo topošās latviešu mākslas – it īpaši modernisma – dzimšanu dzīļi ietekmēja augošā nacionālā pašapziņa.

¹⁰ Grosvalds O.

4. Latviešu mākslas izstāde.

¹¹ Eglītis A. Valdemārs Tone. – Rīga, 1944. – 23. lpp.



Jāzeps Grosvalds. Parizes nomalē. 1914

J ā z e p s G r o s v a l d s

Par vienu no spēcīgākajiem stimuliem latviešu klasiskā modernisma tapšanā kļuva Jāzepa Grosvalda daudzpusīgā personība, viņa dziļā inteliģence, līdzsvaroti harmoniskais un laikmetīgais glezniecības stils. Grosvalds uzauga patriarhālā, materiāli nodrošinātā ģimenē, ieguva labu humanitāro izglītību; viņa atstātais epistolārais mantojums – vēstules draugiem, kā arī dienasgrāmatas liecina par asām novērošanas spējām un analizējošu prātu. Agrā jaunībā līdz Pirmajam pasaules karam dzīve Jāzepu bija lutinājusi, radot iespējas nodarboties ar mākslas studijām, kur vien viņš vēlējās. Īslaicīgās mācības jūgendiskajā Minhenē pie ungāra Šimona Holloši nomainīja fascinējošā Parizes gaisotne. Nekāds smagais apgrūtinājums nebija pat karadienests ulānu pulka vieglajā kavalērijā Vilkavišķos. Turklāt topošais mākslinieks iepazīna ne tikai Parīzi, bet, ceļojot pa Spāniju, Vāciju, Itāliju un Holandi, arī šo zemju bagātīgos muzejus, un 1910. gadā ar "ceļojuma piezīmēm" – Venēcijas ainavām viņš pirmoreiz piedalījās izstādē Rīgā.

"Tad pavasarī [...] metu strādāšanu pie malas un sāku "dzīvot". Izbaudīju pilnīgi Monmartra dzīvi [...] un pēc tam ceļojumos jauna cilvēka dzīvi, kuram nav jāstrādā, kurš labi ģērbjas un kuram vienmēr ir nauda [...]. Un te izrādījās, ka es priekš dzīves neesmu radīts [...] esmu tāpat noņēmis dzīvot mākslai. Saprotu labi, ka tas ir grūts un neskaidrs ceļš."¹² Agrīnajos Parīzes laika gleznojumos Jāzeps Grosvalds atklājas kā estēts, kurš, 1910. gadā mācoties pie spāņu Ermenhildo Angladas Kamarasas Viti akadēmijā, bet 1912.–1913. gadā

¹² Džo dienasgrāmatas un vēstules brālim / Sakārt. E. Kļaviņš // Literatūra un Māksla. – 1991. – 25. okt. – 9. lpp.

pie holandieša Kēsa van Dongena un francūža Šarla Gerēna, uzsūca sevī Parīzes skolas – *Ecole de Paris* kosmopolitisko garu. 1913. gada sākumā kādu brīdi Grosvalda domas pievērsās kubismam: “Šodien man atkal uznāk šaubas, vai tiešām varbūt “kubismā” nava daudz dīglu un patiesību iekšā? Jaunotājus jau vienmēr ir apsmējuši”; un viņš devās uz kubistu akadēmiju “*La Palette*” pie Žana Mecenzē un Anrī Lefokonjē. Tomēr visai drīz – jau pēc mēneša – Grosvalds pārgāja uz “*Academie Moderne*” pie Šarla Gerēna, jo atzina, ka nevar pie kubistiem darīt to, kas svešs viņa apziņai. Acīmredzot tradicionālā pamatizglītība bija atstājusi pārāk nopietnu ietekmi, lai no visas sirds spētu aizrauties ar izaicinošo Parīzes bohēmu ikdienas dzīvē un avangardisma izpausmēm glezniecībā.

Mākslinieka agrīnajām kompozīcijām – kā, piemēram, nedaudz manierīgajai, pelēcīgi rozīgajā kolorītā noskaņotajai ainai ar koķeti smēķējošām parizietēm (“Dāmas restorānā”: 1913–1914, VMM) – raksturīgi tipāži, kuros saskatāma līdzība franču gleznotājas Marī Loransēnas liriskajām sievietēm ar mandelveida acīm un slaidiem kakliem. Abi maigi elēģiskie portreti “Sieviete ar vēdekli” (1914, VMM) – gan madonniskā galva uz tumšā, neitrālā fona, gan gaišais siluets ar pelēcināto kalnu ainavu otrajā plānā – liecina, ka uz Grosvaldu būtisku iespaidu atstājusi 19. gadsimta cilvēka romantiskā pasaules uztvere. 1924. gadā Jāzeps Grosvalda piemiņas izstādē Boriss Vipers jūsmoja par gleznotāja sievietes tēliem, kas “pārsteidz ar savu vienkāršo harmoniju un pāriplūstošo glezniecisko maigumu”¹³. Savukārt 1917. gadā, kad pēc Rīgas frontē un Petrogradā pieredzētā Grosvalds atgriezās Parīzē, viņš savas gleznas pēkšņi ieraudzīja it kā ar pilnīgi citām acīm: “Visas šīs smiņķētās *petites femmes*! Gleznas nav sliktas [...], bet kāda bezbēdīga pasaule.”¹⁴ Agrīnie sievietes portreti liecina, ka mākslinieku dziļi ietekmējis vecmeistaru kompozīcijas uzbūves pārdomātais līdzsvarojums un estetizētā harmonija. Tajā pašā laikā viņš, aktīvi izzinot laikmetīgo virzienu aktualitātes, centās būt jaunā – 20. gadsimta cilvēks, kaut arī brīžiem pārņēma šaubas par modernās mākslas kareivīgo pašpārliecinātību: “Ja visos gadu tūkstošos un visos klimatos ir gleznojuši un kaluši

¹³ *Vipers B.* Jāzeps Grosvalda un “Sadarbs” gleznu izstāde // *Ritums*. – 1925. – Nr. 1. – 74. lpp.

¹⁴ Džo dienasgrāmatas un vēstules brālīm. – 10. lpp. *Petites femmes* (franču val.) – mazās sievietes.



Jāzeps Grosvalds. Sieviete ar vēdekli. 1914

¹⁵ "... kad atkal atgriezīsimies"
[J. Grosvalda vēstules] / Sakārt.
A. Nodieva // Māksla. – 1984. –
Nr. 4. – 23. lpp.

¹⁶ Eliass Ģ., Eliass K.
Franču jaunlaiku glezniecība. –
Rīga, 1940. – 409. lpp.

¹⁷ Vipers B. Jāzeps Grosvalds. –
Rīga, 1938. – 16. lpp.

¹⁸ J.G. L'Art Letton .. – P. 26.

¹⁹ Džo dienasgrāmatas un vēs-
tules brālim. – 9. lpp.

²⁰ Fridrihs Grosvalds 1906.
gadā bija deputāts tikai divus
mēnešus, jo Dome, kurā Latviju
pārstāvēja arī Jānis Čakste, tika
atlaista.

cilvēku un dabas formas, tad grūti domāt, ka mums ir iespējams tās atnest, lai iedotos ģeometriskās filozofēšanās." ¹⁵ Pelēcinātā gammā ieturētajā audeklā "Parīzes nomalē" (1914, VMM) atainotais rezignētās pilsētnieces tēls kafējnicā noskaņā asociējas ar Pablo Pikaso 1901.–1904. gada zilā perioda absinta dzērāju kompozīcijām. Prāvie burti uz loga stikla – ar tekstu, ka glāze alus maksā 20 santīmu, – liecina par Grosvalda nopietno ieskatīšanos Pikaso sintētiskā perioda kubisma paraugos. Liekas, ka latviešu mākslinieks daudz vairāk guva no vadošajiem Parīzes gleznotājiem nekā no tiešajiem skolotājiem. Grosvalds personīgi pazina Anri Matisu, interesējās par Marī Loransēnas eleganti sievišķīgo stilizācijas manieri, taču garīgā ziņā visspēcīgāko radošo ierosmi viņam sniedza Andrē Derēna personība un glezniecība.

Andrē Derēns, līdzīgi kā Žoržs Braks, gadsimta pirmajā desmitgadē kādu laiku gleznoja ar spilgti fovistisku krāsainību, bet, nedaudz tuvinoties kubismam, viņš uzsāka patstāvīgu radošo ceļu – formu vienkāršojums un deformācija tika apvienota ar klasiski būvētu kompozīciju, pārdomātu ritmu kārtojumu, reizē saglabājot saistību ar reālo dabas pasauli. Pēc franču glezniecības lietpratēju Ģederta un Kristapa Eliasu domām, Derēns centies risināt pamatproblēmu par trīsdimensionālas objektu pasaules ietveršanu divdimensionālā gleznā, "neatsakoties no dabiskām formām un nesagādājot šim viņa mīlotām formām pārāk lielu pārvērtību". ¹⁶ Savukārt Boriss Vipers atzina, ka "Grosvalda attīstītajam stilam raksturīgo kompozīcijas ritmu un apbrīnojamo līdzsvaru starp gleznas plakni un telpas dziļumu nenoliedzami iedvesušas Derēna glezniecības studijas, tāpat kā tieksmi pēc stingras gleznas konstrukcijas līdzās viņa prasmei padarīt šo konstrukciju noslēptu un netveramu". ¹⁷ 1919. gadā žurnālā "Revue Baltique" publicētajā rakstā par jauno, laikmetīgo latviešu glezniecību (parakstīts ar iniciāļiem – J. G.) Grosvalds, raksturojot sevi, uzsvēris Andrē Derēna ietekmi. Franču meistara darbi viņam esot pierādījuši, "kāds dižums un bagātība slēpjas vienkāršajos ikdienas sižetos, kas studēti un atklāti ar dievbijīgu vaļširdību". ¹⁸ Derēna glezniecības iespaidā gūtās atziņas latviešu mākslinieks īstenoja darbos – gan lielformāta eļļas gleznās, gan akvareļos –, kuru sižeti saistīti ar strēlnieku un bēgļu likteņgaitām.

1914. gada vasaras brīvdienās Grosvalds ieradās no Parīzes dzimtenē, bet, tā kā 1. augustā Eiropa nokļuva Pirmā pasaules kara krustugunīs, viņš Francijā vairs nevarēja atgriezties. Neatlika nekas cits kā iesaistīties tolaik vēl diezgan provinciālās un rāmās Rīgas kultūras dzīvē. Novembra beigās, veidojot Voldemāra Matveja pēcnāves izstādi, Grosvalds iepazinās ar topošajiem gleznotājiem Valdemāru Toni un Konrādu Ubānu, kā arī ar tēlnieku Kārli Johansonu – māksliniekiem, kas aizrautīgi interesējās par kolēģa bagāto Parīzes pieredzi. Viņus saistīja ne tikai pārdomas par vecmeistaru paņēmieniem izteiksmes līdzekļu izmantojumā, bet arī atziņas par modernās mākslas virzieniem, kuru paraugus tolaik varēja iepazīt tikai no žurnālu reprodukcijām. Tomēr dzimtenē Grosvaldu sagaidīja ne tikai jauni domubiedri un kopīgi sapņi par latviešu mākslas nākotnes ideāliem, bet arī ikdienas dzīves dramatisms – frontes tuvošanās un bēgļu gaitas: "...šīs bēdas, ko visapkārt redz, ir šausmīgas – Kurzeme drīz būs izpostīta un tāpat mūsu tautas pamats, bagātie, veselīgie saimnieki. Visur cilvēki viens otru zaudē, iet pretī nezināmajam liktenim, visbiežāk postam – šausmas, šausmas –, tur pat sentimentalitātei pietrūkst asaru aiz šaušalām." ¹⁹ Karalaika gleznojumos – pretēji iekšējam, garīgajam šokam par apkārt notiekošo – Jāzeps Grosvalds meklēja monumentalitāti un patosu, par ko liecina tēva Fridriha Grosvalda ģimēne (VMM), kas radīta 1915. gadā. Ilggadējais Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks, jurists un pirmās Krievijas Domes deputāts ²⁰ gleznots kā tribīnē stāvošs kaismīgs runātājs. Sirmā vīra sejā un stāvā redzama laika gaitā uzkrātā dzīves pieredze, politiskais rūdiņums un pārliecība par saviem uzskatiem.



Jāzeps Grosvalds. Triju mākslinieku portrets. 1915

²¹ Kļaviņš E. Latviešu portreta
glezniecība: 1850–1916. – Rīga,
1996. – 199. lpp.

Tomēr portrets, kurā atspoguļojas patriotiska pacilātība, radoši un izteiksmes līdzekļu izmantojuma ziņā veidots visai tradicionāli, arī gleznojums liekas pasausi neitrāls. Ne velti Grosvalds augstu vērtēja draugu zīmēšanas un gleznošanas tehniskā līmeņa pārkāpumu, kas bija iegūts Rīgas pilsētas mākslas skolā, mācoties pēc Pēterburgas Mākslas akadēmijas tradīcijām profesionāli labi nostādītās programmas, un saprata, ka "viņam trūkst ne tikai tehnikas zināšanu [..], bet arī akadēmisku iemaņu dabas atveidošanā"²¹.

Gleznieciski pārliedzošāka un kompozicionāli sarežģītāka ir "Zaļās puķes" pulciņa biedru ģimēne "Triju mākslinieku portrets" (1915, VMM). Grupas portreta ideja lielā mērā pauž 19. gadsimta romantisma laikmetam raksturīgo idealizētās draudzības tēmu. Valdemārs Tone ar iemīloto vijoli padusē kreisajā pusē un zēniskais Konrāds Ubāns centrā gleznoti mazliet puspagriezienā, bet Aleksandrs Drēviņš, kurš ar tabaku piepilda savu pīpi, stāv profilā, un viņa muguras silueta līnija labajā pusē vizuāli noslēdz kompozīciju; savukārt Tones vijoles lociņš aizskar Drēviņu, abus vienojot. Salīdzinājumā ar agrīno sieviešu portretu maigi niansētajiem, rozīgi violetajiem toņiem triju draugu portretā Grosvalda kolorīts satumsis kā vecmeistaru audeklos, violeti pelēcinātie toņi kļuvuši smagi un piesātināti. Boriss Vipers atzīmējis, ka "apmēram līdz 1916. gadam Grosvalda māksla ir aristokrātiska un formāla, viņš lido pār dzīvi un dzīvei garām. Viņa absinta glāzīte parizietei piešķir ēterisku vieglumu; nacionālie tērpi viņa meitenes nepadara miesīgākas un zemei tuvākas."²² Taču "Triju mākslinieku portreta" pārdomātā kompozīcija un klasiski atturīgais formu vienkāršojums liecina par autora briedumu un reālistiski vērtējošu skatu uz apkārtni.

²² Vipers B. Jāzepa Grosvalda
un "Sadarbs" gleznu izstāde. –
74. lpp.

"No Virzas nostāstiem dabūju zināt, ka latviešu strēlniekiem ir arī kavalērija un ka šai kavalērijā atrodas arī Jāzeps Grosvalds un gleznotājs Niklāvs Struņķis. Vēlu vakarā viņi



Jāzeps Grosvalds. Mirstošais strēlnieks. 1917

²³ Krūza K. Mēles galā: Piezīmes par Niklāvu Struņķi. 1916. g. 1. jūnijs // LAB, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 4847. nr., 232. vien.

²⁴ Džo dienasgrāmatas un vēstules brālim.

²⁵ Lielākā daļa Jāzepa Grošvalda strēlnieku cikla akvareļu atrodas Vermlandes muzejā Karlstādē, Zviedrijā.

²⁶ *Vipers B.* Jāzepa Grosvalda un "Sadarbs" gleznu izstāde.

darbu – roka kā neklausu, jo dzīve ir par daudz stipra, viņa aizrauj cilvēku visu līdz galam, viņa liek stāstīt tikai par sevi."²⁶ Darbos ar strēlnieku motīvu pilnībā atklājas Andrē Derēna atziņa par ikdienišķo sižetu diženumu un bagātību. Grosvaldu nesaistīja ne tradicionālas batāliju ainas, ne bezkaislīgs kara norišu dokumentējums – pat sižetiski ikdienišķākos un reālistiskākos akvareļos redzams, ka vispirms viņš domājis par kompozīciju, formu un izteiksmes līdzekļiem un ka viņu fascinējusi iespēja patriotiski paust sava laikmeta episkumu, bet nesvarīgs bijis vēsturisks notikumu atspoguļojums.

Eļļas gleznojumos mākslinieka ikdienas skatījumu biežāk aizstājis simbolisks idejas vispārinājums, ko izceļ kompozīcijas viengabalainība un formu nosacītība. Strēlnieku cikla ("Varavīksne", "Karavīri bēdājās...", "Ziemassvētku kaujas"): ap 1917, VMM) izteiksmes veidā jūtama tuvība akvareļglezniecības impulsīvajam tvērumam, ko rada plānie, gandrīz caurspīdīgie triepieni. Toties audekls "Mirstošais strēlnieks" (1917, VMM) ar ievainoto kareivi žēlsirdīgās māsas rokās atgādina monumentalizēti klasisku pietā kompozīciju, kas izskan gan kā piemiņas zīme, gan kā skaudrs tautas iznīcības simbols. Pelēcinātais kolorīts, kas tikai vietām iezīmējas okerīgās vai violetās nokrāsās, liekas tik smags kā svina pielietis. Tā mira strēlnieku tūkstoši Tīreljpurvā, Nāvesalā un Rīgas hospitāļos, tā bija drūmā ikdiena, kas mākslas darbā atklājas kā mūžīgais dzīvības un nāves pretmets. Raugoties uz gaišajiem koka krustiem kailā smilšu paugurā simboliskajā gleznojumā "Trīs krusti" (1917, VMM), darba iecere asociējas ar

izdarijuši pa pilsētu traku jāšanu."²³ Frontes līnijai tuvojoties Rīgai, 1916. gada 25. aprīlī Jāzeps Grosvalds, kas draugam Niklāvam Struņķem palicis atmiņā stalti sēžam zirga mugurā ar kūpošu cigāru zobos, tiešām kļuva par spridzinātāju komandas kornetu 6. Tukuma strēlnieku pulka jātnieku izlūku nodaļā. Īstais karš vairs nebija dieņests prestižajā ulānu pulkā, taču, kaut arī katru dienu nācās pārdzīvot briesmas, Grosvalds, kā liecina laikabiedri, apbrīnojamā mierā aizsāka jaunu daiļrades lapusi, gleznodams strēlnieku dzīvi, – gan ikdienas frontes ainas, gan simboliski vispārinātas kompozīcijas. "Stāvējām ārā un tērzējām – zaldāti vakarsaulē starp priedēm ēda zupu, jokoja, un viss izlikās idilliska miera pilns. Norībēja atkal viens no jau agrāk dzirdētiem blīkšķiem – izrādījās, ka tie nav mūsējo šāvieni, bet gan vācu granātu sprādzieni [...]. Es nezināju, vai iet vai ne, un lēnām kustējos pret caurumu zemē, kad atskanēja kaucošs svilpiens pavisam tuvu un rībēja pāris traku sprādzienu."²⁴

Karalaikā Grosvalds maz gleznoja eļļā uz audekla, jo frontes apstākļos lieliem darbiem nebija ne laika, ne vietas. Toties viņš radīja virkni akvareļu, atainojot strēlnieku dzīvi tranšējās, zemnīcās, atpūtas brīžos kauju starplaikā, kā arī sprādzienus, ievainotos un vientuļus koka krustus tīrelī.²⁵ Pēc Borisa Vīpera domām, "ne tikai tādēļ mākslinieks ķēries pie akvareļa, ka viņam nebūtu vaļas lielākai gleznei. Kad viņš mēģina gleznot lielāku

dzejnieka Aleksandra Čaka poēmu "Mūžības skartie", kas gan radusies gadus divdesmit vēlāk un, domājams, ne bez Grosvalda mākslas iespaida. Ar kontrastaino kolorītu un ekspresīvo gleznieciskumu panākot ārkārtīgi piesātinātu satura koncentrāciju, kā arī izmantojot tumsnējās zemes krāsas un fovistu temperamentīgo otas triepienu, Grosvalds radījis vispārcilvēcisku pieminekli mūžībā aizgājušajiem latviešu strēlniekiem. Mākslinieks eļļas gleznās pārgāja uz lieliem formātiem ar vērienīgu saturu, jo pat radošajam darbam tik naidīgajā laikā viņš neatmeta domu par latvisku monumentālo mākslu. Sapņotājs un ideālists Jāzeps Grosvalds 1916. gadā ar sirdsdegsmi rakstīja draugam Konrādam Ubānam uz Penzu: "...neaizmirstiet, ka tagad mums visiem pirmā plānā stāv viena doma – celt augšā lielo latviešu mākslas gaismas pili un rādīt to, ko tikai mēs varam radīt. Vai mēs tur gleznosim Penzu vai Parīzi, *Cezannea* ābojus jeb villainītes, tas viens algs – tikai mēģināsim izteikt savu skaistumu. To, ka kāds cits tikpat labi varētu uzgleznot, atstāsim pie malas. Ja mēs būtu dzīvojuši tāpat kā agrāk, mierīgā Rīgā, tad būtum varējuši vēl ilgi mācīties pie citiem un taisīt eksperimentus. Bet tagad karš mūs piespiež sākt savu kultūras dzīvi no jauna, un mūsu tautai vairs nav no svara, ka mēs diez ko piemācāmies klāt – tagad katrs darbs, kurš ko īpatnēju stipri izteic, ir vērtīgāks nekā vis-tehniskākais gabals ar abstraktu saturu."²⁷ Tik konkrēti un vienlaikus tik vispārināti kā Grosvalds strēlnieku tēmu latviešu glezniecībā nav atspoguļojis neviens cits autors, varbūt vienīgi Jēkabs Kazaks nelielajā, lakoniski viengabalainajā temperā "Uz ežiņas galvu liku" (1918, VMM). "Tranšējās ir jaukas brūnas krāsas no okra līdz Venēcijas sarkanumam, un mūsu

²⁷ "...kad atkal atgriezīsimies". – 19. lpp.



Jāzeps Grosvalds. Trīs krusti. 1917



Jāzeps Grosvalds. Latviešu bēgļu apgādāšanas centrālkomitejas plakāta skice. 1915–1916

²⁸ Turpat. – 20. lpp.

²⁹ Strunke E. Svētā birze: Esejas. – Stokholma, 1964. – 29. lpp.

³⁰ J.G. L'Art Letton .. – P. 28.

strēlnieku platos, krunkainos mēteļos pat ir skulptūras motīvi priekš statujām,²⁸ – katru niecīgāko frontes ikdienas sīkumu Jāzeps Grosvalds uztvēra savā, profesionāli vērtējošā skatījumā. “Pat dienesta pienākumus pildot, viņš momentā fiksēja redzēto apkārtnē, jo viss te bija jauns. Vēlāk vaļas brīžos zemnicā pie galda – par tādu noderēja zemnieku mājas pamestās durvis — viņš savūs uzmetumus apbrīnojamā ātrumā pārveidoja mazos, glezneciski mirdzošos lazējuma guašos.”²⁹ Strēlnieki Grosvaldam un Strunkem labprāt esot pozējuši, bet, ja vajadzējis precizēt sprādziena ainu, tad, dzirdot granātas šņācienu, bijis vienkārši jāizlien ārā no zemnīcas paskatīties. Zīmīgi, ka ne franču, ne vācu mākslā Pirmā pasaules kara notikumi tamlīdzīgu episki vispārinātu atspoguļojumu, kāds ir Grosvalda un Kazaka eļļas gleznās, akvareļos un linogriezumos, nav guvuši. Grosvalds, domājot par laiku, kas ar savu dramatiskumu un reizē tomēr ar spēcīgām cerībām iespaidoja visu latviešu tautas nākotni, šai situācijai atrada loģisku izskaidrojumu: “Nepārsteidz, ka karš gandrīz nav ietekmējis Rietumeiropas mākslu, jo viens karš vairāk nevarēja iedragāt tās simtgadīgos, jau sirmā senatnē nostiprinātos pamatus.”³⁰

Otra aktuāla laikmeta tēma, kuru aizsāka Jāzeps Grosvalds, bija bēgļu gaitas. Sākot ar Kurzemes zemniekiem 1915. gada pavasarī, tās skāra lielāko daļu mūsu zemes iedzīvotāju. Kaut arī māksliniekam pašam bēgļa likteni piedzīvot nenācās, tomēr viņš nepalika atturīgs vērotājs. Droši vien daudzi bēgļi bija redzējuši Grosvalda 1916. gadā radīto Latviešu bēgļu apgādāšanas centrālkomitejas plakātu ar garām plūstošo ļaužu un pajūgu gājieni, kurā cilvēku stāvu, ratu un zirgu silueti pret zemo apvārsni varētu rosināt arī monumentālas kompozīcijas iecerī. Šīs tēmas kvintesence atklājās viņa gleznā “Bēgļi” (“Vecais bēglis”) (1917, VMM), kurai zināmi trīs varianti. Tajā vecais vīrs un mazais baltgalvainais zēns – tautas pagātnes saknes un nākotne – uz degošas mājas jeb dzimtenes fona simboliski ataino latviešu bēgļu



Jāzeps Grosvalds. Bēgļi (Vecais bēglis). 1917



Jāzeps Grosvalds. Div' dūjiņas gaisā skrēja. 1919



Jāzeps Grosvalds. Cīņa ar melno bruņinieku. 1919

³¹ - S. Par latviešu mākslas izstādi Maskavā // Taurētājs. – 1916. – Nr. 1. – 50. lpp.; Sch. Angļi par latviešu mākslu // Turpat. – Nr. 7. – 51. lpp.

³² Studio – Talk: Moscow // The Studio. – 1916. – June. – P. 181–183.

tūkstošu neapskaužamo moku ceļu. Posta un iznīcības laikā Grosvaldam sevišķi nozīmīgs likās gleznas saturs, jo viņš neatmeta cerības par latviešu mākslas “gaismas pili”, kaut dažbrīd prātā nāca drūmas domas: “Vai tiešām latviešiem būs lemts iznīkt?” Traģiskajā laikā mākslinieks negleznoja vis stāstoši patriotiskus sižetus, bet, izmantojot laikmetīgos formu vienkāršojuma paņēmienus, atspoguļoja tautas likteni vispārcilvēcisku simbolu valodā. Gan Grosvalda eļļas gleznas, gan akvareļu kompozīcijas pauž tautasdziesmu četrindēm raksturīgo, lakoniski trāpīgo domas piesātinājumu. 1916. gadā Latviešu mākslas izstādē Lemersjē galerijā Maskavā viņš piedalījās ar bēgļu cikla akvareļiem, kas izrādījās visaktuālākie un laikmetīgākie. Žurnālā “Taurētājs” lasāms, ka Grosvalds ar atzinību ticis minēts gan krievu, gan angļu presē.³¹ Bet reprezentatīvais žurnāls “The Studio” izstāžu apskatā informēja: lai gan visā latviešu zemē norisinās militāras operācijas un liela daļa mākslinieku ir bēgļi, kaut kas tajā notiek arī mākslas dzīvē, tomēr “kā nācija latvieši nav spējuši aizbēgt no vācu mākslas iespaids, un šī tendence bieži parādās pat to mākslinieku darbos, kuri ir studējuši Pēterburgas akadēmijā.” Rakstā minēts, ka Grosvalds, “kurš tagad dien latviešu bataljonā, portretu grupā, akvareļa skicēs ar latviešu bēgļiem, kā arī nacionālo kostīmu ciklā parādās kā mākslinieks ar vērā ņemamu talantu”.³²

1919. gadā, strādājot diplomātiskajā dienestā Latvijas sūtniecībā Parīzē, Jāzeps Grosvalds pēc eksotiski vilinošajiem Tuvo Austrumu pasaules sižetiem no jauna pievērsās daudz cietušās dzimtenes liktenim. Kompozīcijas “Cīņa ar melno bruņinieku” (atrašanās vieta nezināma) iecere sasaucas ar literatūras klasikā – Andreja Pumpura eposā “Lāčplēsis” un

Raiņa lugā "Uguns un nakts" – skarto likteņtēmu. Melnā bruņinieka, ienaidnieka, milzīgais stāvs slienās mākoņos, virs zemes plosās ugunsgrēks un paceļas arvien jaunas kapu kopijas. Strēlnieks ar ievainoto biedru un māte pie baltā kapa krusta liekas tik niecīgi un nespēcīgi, tomēr spīts pilni un nesalauzti. Pārspēks gulstas kā milzīgs akmens slogs, taču tautas gars vēl joprojām ir dzīvs. Pēc Ugas Skulmes domām, "Grosvalda bēgļu un strēlnieku darbi, kurus varam salīdzināt ar fragmentiem kādai iedomātai tautas svētnīcai, varbūt būs no tiem nedaudziem izņēmumiem, kas modernos laikos padarīti monumentālas glezniecības virzienā. Laimīgi atrastā izteiksmīgā, vienkāršā, saprotamā forma viņos ietvērusi to, ko pārdzīvoja visa latviešu tauta."³³ Kompozīcijā "Div' dūjiņas gaisā skrēja" (1919, atrašanās vieta nezināma) ar jātniekiem baltā un melnā zirgā pārliecinoši atklājas Grosvalda tieksme domāt monumentālos mērogos. To apliecina mērķtiecīgi izvēlētais zemais horizonts, lai jātnieku silueti izteiksmīgi izceltos uz asiņaini liesmaino mākoņu fona. 1917. gada rudenī notiekošo Grosvalds uztvēra ar emocionālu rezignāciju: "Vistrakākais pie tagadējā kara ir, ka esam pilnīgi vienaldzīgi palikuši – veseli jūtu kompleksi nomērdēti, mēs visur dzīvojam acumirklim kā ierakumos un blindāžās."³⁴ Bet 1919. gadā no jauna atgriezās romantiskais jūsmotājs: "Kādas iespējas jaunās Latvijas māksliniekiem! Kādas iespējas mākslai un tautai dzimt vienā laikā ar tēvzemi! Kāds milzīgs uzdevums nacionālajai mākslai apdziedāt savas tautas un zemes bēdas, ciešanas, cīņas un uzvaru! Lūk, motīvi, kas iedvesmo jauno latviešu gleznotāju un tēlnieku darbus."³⁵

Tomēr tajā pašā laikā Konrādam Ubānam uz Rīgu rakstītajās vēstulēs Grosvalds objektīvi un kritiski vērtēja gan Parīzē, gan Latvijā sastopamās modernās mākslas parādības, norādot to vājās vietas un īslaicīgi ārišķīgo uzplaukumu. Patiesu gandarījumu māksliniekam sagādāja 19. gadsimta reālista Gistava Kurbē iespaidīgā daudzfigūru kompozīcija "Mākslinieka darbnīcā" (1855, Parīze, Orsē muzejs), kas bija izlikta publikas apskatei un ko Luvra vēlējās iegādāties savai kolekcijai no kādas privātgalerijas. "Uz minētās Courbet bildes ir tādas vietas, kuras mēs, jaunie cilvēki, būtu varējuši gleznot – tik vienkāršas ir krāsas, ar pāris ievilkām līnijām pret tumši melni brūno fonu."³⁶ Jāzeps Grosvalds pasaules un mākslas

³³ Skulme U. Niklāva Struņķa glezna "Zvejnieki" // Daugava. – 1936. – Nr. 12. – 1144. lpp.

³⁴ Džo dienasgrāmatas un vēstules brālīm.

³⁵ J.G. L'Art Letton .. – P. 26.

³⁶ "...kad atkal atgriezīsimies". – 21. lpp.



Jāzeps Grosvalds. Karavīri bēdājās... (levaintie latviešu strēlnieki). Ap 1917



Jāzeps Grosvalds. Tējnica Kanikinā. 1918



Jāzeps Grosvalds. Mošeja Hamadānā. 1918

izpratnē atklājās kā rietumu kultūras piesātināts harmonisks prātotājs. 1914. gadā viņš no Parīzes ieradās dzimtenē kā modernās mākslas praviētis – vismaz jauniegūto draugu uztverē; savukārt 1919. gada vēstulēs Grosvalds jau nopietni centās Rīgas kolēģus brīdināt no aklas sekošanas kubismam, kaut gan, izņemot Konrādu Ubānu, tā arī dzirdīgas ausis neatrada. Kubisma apguve un izpēte latviešu glezniecības tapšanas gaitā bija vēsturiski likumsakarīga un nenovēršama, un 20. gadu sākumā šis Parīzē jau aktualitāti lielā mērā zaudējušais virziens būtiski noteica ne tikai daudzu Rīgas mākslinieku grupas biedru radošo darbību, bet arī rosināja sabiedrību mainīt savus uzskatus par mākslas un dabas kopsakarībām.

Jāzeps Grosvalds 20. gadsimta sākuma modernisma formas un izteiksmes līdzekļus pakļāva idejai, domai un laikmetīgai tautas garīgo vērtību atklāsmei, un viņš pilnībā nespēja pieņemt, piemēram, fovisma dinamisko krāsainību. Šāds "sintezējošais" rokraksts bija raksturīgs arī Eiropas 20. gadsimta sākuma glezniecībai kopumā – tajā īpaši neizpaudās kāda viena noteikta virziena vizuāli atpazīstamās tipiskās iezīmes. Latviešu māksla bija dzimusi tikai pirms kāda pusgadsimta, jaunā valsts vēl mokās tapa, bet Grosvalds jau domāja un radīja nākotnei. Pirmais pasaules karš viņa apziņā uzjundīja tās patriotiskās izjūtas, ko mēs tagad dēvējam par latvisko identitāti. Turpreti tādām dzīvespriecīgām virzienam kā franču fovisms nebija būtiska ne tematiskā nozīmība, ne gleznieciskās monumentalitātes ideja. Tomēr pelēcināti violetajos strēlnieku un bēgļu gleznojumos Grosvalds – sava skolotāja Kēsa van Dongena temperamentīgās manieres ietekmē – no fovisma aizguva gleznieciski atraisīto otas triepienu, vietām atturīgi tumšo konturējumu un, kā pašu galveno, izteiksmes veida atbrīvotību. Minhenē vācu ekspresionisms mākslinieku ieinteresēt nespēja, un viņš pilnībā baudīja latīņu kultūras gaisotni. Kaut arī Grosvalda darbos galvenā ir sabiedriski aktuālā tematika – strēlnieku un bēgļu likteņstāsti, tajos nav jūtamas apkārtējās realitātes negāciju izpausmes, jo dzīves parādības izteiktas episki simboliskā valodā. Mākslinieks glezniecībā sasaistīja klasiskās tradīcijas ar moderno virzienu atradumiem – krāsu nosacītību, formu deformāciju un ornamentāli dekoratīvizēto ritmiku. Intelektuālās spējas palīdzēja Grosvaldam jebkurā situācijā uztvert būtisko, atsakoties no liekā un ārišķīgā. Latvijas nesenās vēstures tēmām veltītajos darbos to noteica apzinātā un pārdomātā tendence monumentalizēt, bet tikpat sintezējošs mākslinieka stils bija austrumu cikla gleznojums.

Persijas akvareļos nopietni tika domāts par kompozīciju un formu – skarbā apkārtējā vide tajos pilnīgi izslēdza jūsmojoša ceļotāja eksotisko aizrautību. 1919. gadā gleznotajās eļļas kompozīcijās "Trīs sievietes Bagdādes ielās", "Bagdādes tirgū" un "Persiešu motīvs" ("Muhamedāņu sēru gājiens") (visas: VMM) reālistiski vides elementi, raksturojot ļaužu tipu, apgērba, kā arī arhitektūras nacionālās iezīmes, pakļauti ritmizētam formu vispārinājumam.



Jāzeps Grosvalds. Strauts Hamadānā. 1918



Jāzeps Grosvalds. Tirgotājs. 1918

³⁷ Ozanfāns A. Jāzeps Grosvalds // Senatne un Māksla. – 1940. – Nr. 2. – 132. lpp.

“Visi viņa radītie tēli nav nekas cits, kā ieganst zināmiem meklējumiem, zināmiem formas un krāsas nolūkiem, ko daba mums nodiktē, bet kur jāmeklē padoms mūsu pašu iekšējā pasaulē,”³⁷ – tā Persijas cikla akvareļus uztvēra franču pūrists Amedē Ozanfāns. Austrumu ainu gleznojumos autoram saturs vairs nebija tik nozīmīgs, taču turpinājās izteiksmes līdzekļu un kompozīcijas uzbūves meklējumi, kas gan mazāk saistījās ar kādu modernisma virzienu, bet drīzāk ar tradicionāli klasiskiem un aprobētiem izteiksmes paņēmieniem. Mežonīgo kalnu un tuksnešu zemē Grosvalds nokļuva 1918. gadā un kopā ar Britu armijas Ekspedīcijas korpusu mēroja ceļu no Persijas jūras līča līdz Baku pie Kaspijas jūras. Mazāzijā viņš bija būtībā nejauši nokļuvis svešinieks, un, kaut arī dažos akvareļos redzama drausmīgā nabadzība un cilvēka kā dzīvas būtnes bezvērtība, Tuvo Austrumu dzīve mākslinieka sirdi neskāra tik smagi kā paša tautas liktenis.

³⁸ Grosvalds J. Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – 21. lpp.

Austrumu cikla eļļas gleznās Grosvalds sniedzis vispārinātu senās zemes tēlu, atklājot savdabīgo tādos reālistiskos elementos kā dīvainajās garajās kurdu cepurēs vai fascinējošajos, krāšņiem ziediem līdzīgajos, rozīgajos sieviešu tērpos. Mākslinieks vēroja, ka “katras orienta pilsētas centrs ir bazārs, velvju un gaiterņu labirints, kas dod patvērumu no saules [...] Dienas laikā šī tirgotāju pilsēta uzsūc visus iedzīvotājus – tur satiekas, apmeklē viens otru, kārtro darījumus. Viss [...] ietīts jaukā Rembranta puskrēslā, kas atpūtina acis pēc baltās saules mocības ārpusē.”³⁸ Rēgainās augšas gaismas staru kūļi izgaismo austrumniecisko ļaužu pūli audeklā “Bagdādes tirgū”, radot dīvaini mistisku noskaņu, un liekas, ka dzirdama pat klusināta balsu murdoņa. Kompozīcijā “Persiešu motīvs”, atainojot musulmaņu sēru rituāla gājieni,

centrā izcelts gracioza balta zirga siluets. Trauslais dzīvnieks, kā no persiešu 15. gadsimta miniatūras izkāpis, kareivīgi skaļajā vidē jūtas tik vientuļš un neaizsargāts. Siluetā gandrīz identiski zirgu stāvi izmantoti arī gleznojumā "Div' dūjiņas gaisā skrēja", taču dzimtenes ainavā ar zemo apvārsni tie iegūst brašumu un pat varenību. Ievērojot kompozīcijas uzbūves likumības, senās austrumu mākslas paraugu mākslinieks varējis traktēt gan kā ireālu pikto-grammu, gan kā dziļi episka satura paudēju laikmetīgā, autora nacionālajai pašapziņai nozīmīgā sižetā.

Līdz šim vairāk leģendāra, bet ne dokumentāri pierādīta ir Jāzepa Grosvalda iespējamā sadarbība ar franču māksliniekiem. Autoritatīvi, taču bez atsaucēm uz konkrētiem avotiem, Berlīnes izstādes "Negaidīta tikšanās. Latviešu avangards: 1914–1935" katalogā norādīts, ka žurnālu "*L'Esprit Nouveau*" Parīzē dibinājis Lekorbizjē (Šarls Eduārs Žanerē), Amedē Ozanfāns un latviešu mākslinieks Jāzepe Grosvalds.³⁹ Tomēr nevienā laikabiedru rakstā par Grosvaldu ne 20. gados, ne arī vēlāk tamlīdzīgs fakts nav minēts. 1975. gadā, kad Stokholmā notika viņa piemiņas izstāde, žurnālā "Latvju Māksla" tika rakstīts, ka Parīzē Jāzepe Grosvalds iepazinies ar franču māksliniekiem Ozanfānu un Žanerē, kā arī secināts: "...varam būt lepni, ka šai izlases jauno mākslinieku sabiedrībā darbojies arī Jāzepe Grosvalds, gūdam ietekmi."⁴⁰ Tomēr vismaz izteiksmes līdzekļu ziņā viņš nekādu ietekmi neguva, jo citādi Ozanfāns nebūtu uzdevis sev jautājumu, vai Grosvalds uzskatāms par pūristu, tā kā bija "pietiekoši bagāts, lai būtu vienkāršs". Turklāt Amedē Ozanfāns esejā par Jāzepa Grosvalda

³⁹ Unerwartete Begegnungen: Lettische Avantgarde: 1914–1935. – Köln, 1990. – S. 37.

⁴⁰ Legzdīņš R. Jāzepe Grosvalda piemiņas izstāde Stokholmā, 1975 // Latvju Māksla. – 1975. – Nr. 2. – 142. lpp.



Jāzepe Grosvalds. Persiešu motīvs (Muhamedāņu sēru gājiens). 1919



Jāzeps Grosvalds. Bagdādes tirgū. 1919

⁴¹ Ozanfāns A. Jāzeps Grosvalds.

⁴² "...kad atkal atgriezīsimies". – 20., 21. lpp.

⁴³ Turpat. – 23. lpp.

Persijas cikla akvareļiem, kurus viņam rādījis Oļģerds Grosvalds, nekur nav minējis, ka Jāzeps būtu personīgi pazinis. No raksta drīzāk var saprast, ka franču pūrists šos darbus ir redzējis jau pēc mākslinieka nāves, jo izteicis pieļāvumu, ka "Jāzeps Grosvalds, kura darbs liek nožēlot viņa zaudēšanu, varbūt kļūtu par vienu no mūsējiem tagad".⁴¹ Rodas secinājums, ka dzīves laikā Grosvalds "viņējais" nav bijis. Iespējams, ka latviešu mākslinieks un abi pūristi varēja arī būt personīgi pazistami, tomēr pārsteidzīgs būtu apgalvojums par viņu kopdarbību žurnāla "*L'Esprit Nouveau*" tapšanā; ir gan pilnīgi iespējams, ka Jāzeps Grosvalds ar brāli Oļģerdu – toreizējo Latvijas sūtni Francijā – bija progresīvā izdevuma idejiskie atbalstītāji. 1919. gadā pēc demobilizēšanās viņš vispirms devās uz Londonu un tikai apmēram augustā ieradās Parīzē.⁴² Savukārt 1919. gadā iecerētā žurnāla "*L'Esprit Nouveau*" pirmais numurs iznāca tikai 1920. gada oktobrī, bet Grosvalds, janvārī saslimis ar spāņu gripu, jau 1. februārī mira. Grūti noticēt, ka mazpazīstamu latvieti – turklāt ar atšķirīgiem teorētiskiem un radošiem uzskatiem – varētu aicināt piedalīties tik elitāra žurnāla veidošanā (arī franču mākslas zinātniece Gledisa Fabra Lekorbizjē arhīva materiālos Jāzepsa Grosvalda vārdu nav atradusi). "*L'Esprit Nouveau*" slejās proklamētās racionālisma idejas Grosvaldam nevarēja būt tuvas, jo viņu pārāk spēcīgi saistīja klasiskā māksla: "...man jāsaka, ka mani nekad vēl nav pamudinājuši uz strādāšanu kubistu darbi, bet vienmēr tādas lietas kā gotiskās koka skulptūras, Girlandajo, veco ķīniešu gleznas."⁴³

Grosvalda domubiedri

Voldemāra Matveja un Jāzepa Grosvalda darbu neierastie formas sintēzes meklējumi, krāsu un līniju vienkāršojums 4. Latviešu mākslas izstādē 1914. gadā radīja asu lūzumu jauno Rīgas

mākslinieku pasaules uztverē. Studējot ārzemēs un ceļojot pa Vakareiropu, Grosvalds mākslinieciskās attīstības ziņā un intelektuāli bija daudz vairāk nobriedis nekā jaunie rīdzinieki. Konrāds Ubāns un Oto Skulme 1912. gadā Pēterburgā bija redzējuši franču modernās mākslas izstādi, tomēr "savus ceļa rādītājus modernistus rīdzinieki pazina gandrīz tikai no reprodukcijām un žurnālu rakstiem. Daudz kas modernā glezniecības problemātikā viņiem bija un palika neskaidrs."⁴⁴ Grosvalda spriedumi balstījās uz bagātāku dzīves pieredzi, un viņa apziņā nevaldīja tik milzīga pietāte pret modernās mākslas jauninājumiem kā rīdziniekiem. Turklāt pirmajā vietā Grosvaldam bija nevis formas un izteiksmes līdzekļu jautājumi, bet doma veidot mākslinieku koloniju, lai kopīgi radītu monumentālu nacionālo glezniecību, kuras varonis būtu latviešu zemnieks. Pēc Krievijā un Vācijā gadsimta sākumā iecienīto mākslinieku grupējumu parauga viņš šīs idejas īstenošanai ierosināja izveidot pulciņu, kuru nosauca – "Zaļā puķe".

1915. gada ziemā jaunie mākslinieki daudz prātoja par latviešu mākslas nākotni, un fantāzija par zaļo puķi, kas simbolizēja laimi un sūtību radīt savai tautai, pārtapa leļļu teātra izrādē. Ideju par miniatūrteātri vispirms Grosvalds izstāstīja dzejniekam Kārlim Krūzam – jo esot dažas lelles, vajagot tikai sižetu – , un 21. februārī viņi vienojās par lugas nosaukumu "Zaļā puķe".⁴⁵ Uzveduma dekorācijas veidoja Jāzeps pats, kā arī Jānis Kuga, Konrāds Ubāns un Aleksandrs Drēviņš. 21. februārī jau bija gatavas Grosvalda veidotā pilsētas skata un Ubāna tropiskā meža dekorācijas, bet 24. februārī Grosvaldu dzīvokli Teātra bulvārī⁴⁶ notika pirmizrāde, kurā Krūza dažādās balsīs lasīja savu sacerēto tekstu. Simboliskais sižets sākās ar divu leļļubērnu Spidibrūna un Zilizaigas laimes meklējumu klejojumiem pa visu pasauli – no Āfrikas līdz Parīzei, kas jaunajiem māksliniekiem simbolizēja radošo sapņu piepildījumu. Taču iecerēto ideālu zaļo puķi leļļubērni atrada, tikai atgriezušies dzimtenē, – uzgleznotu uz savas mūzikas kastītes. Leģendu lielā mērā var salīdzināt ar Jāzepa Grosvalda meklējumu ceļiem, bet viņa biedri, kas pasauli bija redzējuši nesalīdzināmi mazāk, domāja pavisam pretēji – Valdemārs Tone reiz Konrādam Ubānam esot izteicies, ka vienreiz no tās kastītes taču esot jāiziet. "Vēsturisko" leļļu izrādi noskatījās Grosvaldu ģimene, Valdemārs Tone, Kārlis Johansons, uzņēmējs un mecenāts Augusts Dombrovskis ar kundzi, rakstnieks Antons Austrīņš, dziedātāja Malvīne Vignere-Grinberga un kritiķis Arturs Bērziņš. 3. martā atkātojumam redzēja Grosvaldu ģimenes draugs gleznotājs Janis Rozentāls un fotogrāfs Jānis Rieksts.⁴⁷ Otrās izrādes sākumu Kārlis Krūza dokumentējis tuvāk. Pēc ierašanās pie Grosvaldiem Oļģerds viņu aicinājis uz savu istabu iedzert glāzi vīna, "kas pirms izrādes bija ļoti noderīga", un tad "atskanēja signāls, ka jāiet augšā". "Līdzko atvēru durvis, atskanēja trīskārtīgs "Urā! Urā! Urā!". Un es ieraudzīju stāvam rindā Jāzepu Grosvaldu, Jāni Kugu, Ubānu, Drēviņu, Johansonu un Margaretu. Un rokās viņiem bija nūjas, ar kurām tie, atskatot katram "Urā!", sīta pie zemes." Izrādās, ka uzvedums dalībniekiem nesis arī zināmu peļņu, kas Krūzam bijusi desmit rubļi un 35 kapeikas.⁴⁸

Jāzepa Grosvalda spilgtā, garīgi bagātā personība pārējo jauno mākslinieku uztverē asociējās ar laikmetīgu stilu un nacionālu ideoloģiju, viņi izjuta profesionālu pietāti pret Grosvalda uzkrātajām pasaules kultūras zināšanām un laikmetīgo radošo darbību. Varbūt paradoksāli, bet mākslinieka tuvākos biedrus – 1915. gadā "Triju mākslinieku portretā"

⁴⁴ Eglītis A. Valdemārs Tone. – 17. lpp.

⁴⁵ Krūza K. Valša takti: Piezīmes par Jāzepu Grosvaldu (1911–1921). 1915. g. 14. februāris // LAB, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 4846. nr., 231. vien.

⁴⁶ Grosvaldu dzīvoklis atradās tagadējās "Rīgas galerijas" telpās.

⁴⁷ Krūza K. Valša takti: Piezīmes par Jāzepu Grosvaldu (1911–1921). 1915. g. 24. februāris un 3. marts // LAB, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 4846. nr., 231. vien.

⁴⁸ Krūza K. Zilgmes smīnā: Piezīmes par Konrādu Ubānu (1914–1923). 1915. g. 21. februāris // Turpat, 4845. nr., 230. vien.

iemūžinātos Konrādu Ubānu, Valdemāru Toni un Aleksandru Drēviņu spēcīgāk ietekmēja drauga glezniecības izteiksmes līdzekļi, it īpaši kolorīts, bet mazāk emocionāli viņi uztvēra ideju un tēmu aktualitāti. Turpretī Jēkabu Kazaku, kurš Grosvalda bēgļu cikla akvareļus pirmoreiz redzēja 1916. gadā Latviešu mākslas izstādē Maskavā, dziļi ietekmēja viņa daiļrades būtība – gan laikmetīgi aktuālā tematika, gan tieksme strādāt monumentālos mērogos.

Valdemāra Tones un Konrāda Ubāna Pirmā pasaules kara gadus gleznotie darbi liekas īpaši "grosvaldiski", jo aizgūts bija ne tikai miksti plastiskais otas triepiens, bet arī savdabīgā, pelēcināti violetā krāsu gamma. "Sākumā Tone un viņa biedri uzņēma Grosvalda franciski vieglo, it kā skicējošo glezniecības veidu diezgan aizdomīgi", taču, "kādu laiku māksliniekiem bieži satiekoties un kopā strādājot, viss pulciņš lielākā vai mazākā mērā sāka lietot Grosvalda smago pelēki mējo kolorītu."⁴⁹ Tāpēc 1915. gadā Tones radītajā Jāzepa Grosvalda portretā (VMM) vienlaikus ir vizuāla līdzība gan modelim, gan drauga gleznošanas manierei, ko apliecina miksti plūstošie triepieni un okerīgi pelēcinātais kolorīts. Tāpat tuvība Grosvalda pirmskara Parīzē radītajiem sieviešu tēliem – vienīgi bez maigi elēģiskā lirisma – jaušama Tones abu 1916. gadā Penzā gleznoto Alvīnes Striķa kundzes portretu (VMM) harmoniskajā sievišķībā un violetīgi pelēcinātajā krāsu gammā. Pat strēlnieka un rakstnieka Jāņa Akuratera ģimētnē (1917, VMM)⁵⁰ Tone izteiksmes līdzekļos vēl īsti nebija atradis sava rokraksta savdabību. Tomēr, izņemot Akuratera un vēl dažu strēlnieku portretus, kas nav saglabājušies, Valdemārs Tone, kaut arī pašam nācās piedzīvot kara dramatismu, par Grosvalda aktuālo ideju sekotāju nekļuva, jo – "notikumi viņu nesaista, viņu interesē tikai cilvēks, skatīts tieši un tuvu"⁵¹.

Tikpat spēcīgi Jāzepa Grosvalda personības ietekme skāra Konrāda Ubāna agrīno glezniecību, un pirmoreiz tas bija jaušams portretā "Meitene ar spoguli" (1916, VMM), kura tēlam raksturīgs parīzietes koķetīgums. Tāpat dziļš kolorīta un Grosvaldam raksturīgā triepiena plastikas iespaids jūtams Ubāna bēgļu gaitu drauga Romana Sutas divās gleznās – gan 1916. gadā Penzā gleznotajā darbā ar centīgo vēstules rakstītāju zēnu, gan 1917. gadā tapušajā strēlnieka portretā. Abi pelēcinātā gammā ieturētie portreti vēl tuvi reālisma tradīcijām, tomēr gada laikā, kas šķīra abu darbu rašanos, jūtami mainījušies izteiksmes līdzekļi: 1916. gada Penzas skolēnā ar uzrauto degunu saglabājies impresionistiski iluzors īstenības atspoguļojums, bet 5. Zemgales pulka strēlnieka tēls ieguvis psiholoģisku rūdījumu un nosvērtību, lakoniskajā formas stilizācijā atspoguļojot Jēkaba Kazaka atziņu par "sintezējošo vienkāršību".

Grosvalda pelēcināti violetīgā krāsu gamma neatstāja bez ietekmes arī azartiskāko no draugu trijotnes – Aleksandru Drēviņu; to apliecina gleznieciski atraisītais pašportrets "Kāršu spēlmanis" (1915, VMM), kurā mākslinieks sevi attēlojis puspagriēzienā pret skatītāju. Tāpat kā Kazaka, Ubāna un Tones darbos, modelis gleznots uz tumša, neitrāla fona, liecinot par vecmeistaru iespaidu. Audeklā "Pie galda" ("Bēgles") (1916, VMM) atšķirībā no pašportreta zīmējums ir stilizētāks, taču, mazinoties gleznieciskumam, arī kolorīts kļuvis pasauss. Īpaši Drēviņa darbs zaudē salīdzinājumā ar Jēkaba Kazaka kompozīciju "Pie galda" ("Žanrs") (1917), kuras tēli – vecāki un māsa – tāpat atainoti pie tukša šķīvja, bet kurā valda saspringta ekspresija un emocionāls dramatisms. 1915. gada otrajā pusē (un nevis 1914. gadā, kā tas aplami tiek izplatīts no izdevuma uz izdevumu⁵²) evakuējoties no Rīgas, Drēviņa ģimene pārcēlās uz dzīvi Maskavā. Aizbraukšana 1914. gadā – kaut arī tajā laikā nelógiska, jo karadarbība Latvijas teritoriju vēl nebija skārusi, – būtu vēl iespējama. Tomēr kā gan Drēviņš tādā gadījumā

⁴⁹ Eglītis A. Valdemārs Tone. – 19., 20. lpp.

⁵⁰ Jāņa Akuratera portrets pārgleznots 1928. gadā.

⁵¹ Eglītis A. Valdemārs Tone. – 24. lpp.

⁵² Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 225. lpp.; Māksla un arhitektūra biogrāfijās. – 1. sēj. – Rīga, 1995. – 130. lpp.



Aleksandrs Drēviņš. Pašportrets. Kāršu spēlmanis. 1915



Aleksandrs Drēviņš. Pie galda (Bēgles). 1916

1915. gada februārī būtu varējis piedalīties leļļu ludziņas "Zaļā puķe" uzvedumā un pozēt Grosvalda "Triju mākslinieku portretam"?

Domubiedru uzskatos nebūt nevaldīja pilnīga vienotība. Piemēram, Grosvaldu radošam darbam pamudināja laikmetīgi aktuāla tematika – karš un bēgļu gaitas, bet Ubāns un Tone, kuru personīgo dzīvi kara laika situācija ietekmēja tikpat lielā mērā, mākslā no tās centās norobežoties. Jaunajiem māksliniekiem, pieradušiem pie klasiskās mākslas reālistiski attēlojošā kolorīta, Grosvalda izteiksmes veids un savdabīgā, it kā monotonā, bet reizē gleznieciskā krāsu gamma lika izjust modernās glezniecības izteiksmes līdzekļu pievilcību. Boriss Vipers atzina, ka "Grosvalda kolorītu tikai retos gadījumos noteic vēlēsšanās radīt optisku ilūziju, un vēl retāk viņa krāsas kalpo jutekliskai kairināšanai. Gluži otrādi, Grosvalda kolorītam vienmēr ir intuitīvs pamats, to māksliniekam iedvesusi "iekšējā vīzija."⁵³ Pēc Oļģerda Grosvalda domām, Jāzepa Grosvalda kolorīts bija "veltījums monumentālā sintēzei, [...] balstītai uz sarkanbrūno, okeru, pelēko un violeto toņu harmoniju".⁵⁴

⁵³ Vipers B. Jāzeps Grosvalds. – 23. lpp.

⁵⁴ Grosvalds J. Persijas ainas. – 136. lpp.

P e n z a

Tā varēja būt Kazaņa vai Harkova, katrā ziņā jebkura Krievijas pilsēta, kur atradās mākslas skola, taču latviešu mākslas vēsturē Pirmā pasaules kara laikā pati nozīmīgākā bija tieši Penza. 1915. gadā, saņēmis ģenerālgubernatora pavēli, Rīgas pilsētas mākslas skolas direktors Vilhelms Purvītis ar pirmo vilcienu bija spiests doties uz Petrogradu, taču par skolas evakuēšanu haotiskajos apstākļos vairs nevarēja būt ne runas. Būdam Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķis, viņš ar savu autoritāti panāca vienīgi to, ka daži audzēkņi varēja turpināt mācības Penzas mākslas skolā.

1863. gadā dibinātā, gubernatora N. Seļiverstova vārdā nodēvētā mākslas skola citu vidū ne ar ko īpašu neizcēlās. Tomēr tā uzturēja jauniešus pie dzīvības – siltums, kā arī pusdienas, kas dažkārt bija vienīgā ēdienreize dienā, karalaika apstākļos nozīmēja ļoti daudz. Taču salīdzinājumā ar Rīgas pilsētas mākslas skolu, kuras mācību programma un pedagogi audzēkņiem dažkārt likās pārāk konservatīvi, Penzā peredvižņiku gars bija nospiedošs, bet profesionālā apmācība – nesalīdzināmi dogmatiskāka. Zīmēšanu mācīja direktors Nikolajs Petrovs, bet gleznošanu – Ivans Gorjuškins-Sorokopudovs, abi izteikti konservatīvi mākslinieki. Toties latviešu cieņu ieguva Aleksandrs Šturmans, kurš audzēkņiem palīdzēja uztvert Eiropas mākslas būtību. Peredvižņiku tradīcijās ieturētā programma jaunradi rosināt nespēja, to darīja pati dzīve. Bijušie penzieši, piemēram, Konrāds Ubāns, savu islaicīgo uzturēšanos pilsētā starp Maskavu un Urāliem vienmēr atcerējās kā romantisku leģendu, kā neaizmirstamu jaunības aizraušanos.

Penzas skolā jau pirms kara bija sācis mācīties Jēkaba Kazaka reālskolas laika draugs Kārlis Baltgailis, bet vēl iepriekš – Kārļa brālēns Jānis Baltgailis. Kazaks, atsaucoties uz cita Penzas skolas audzēkņa – Augusta Dirīķa aicinājumu, aizņēmas piecdesmit rubļu un, braucot cauri Maskavai, 1915. gada 14. augustā ieradās Penzā.⁵⁵ Drīz viņam pievienojās labākais draugs Romans Suta, kurš savukārt sāka rakstīt jūsmīgi optimistiskas vēstules Rīgas pilsētas mākslas skolas vecāko kursu audzēkņiem, ar kuriem bija iepazinies 1915. gada pavasarī, – Valdemāram Tonem, Konrādam Ubānam, Kārlim Johansonam un Aleksandram Drēviņam. Aicinājuma vilināts, vispirms Penzā no Petrogradas ieradās Tone, bet decembrī no

⁵⁵ Jēkaba Kazaka vēstule tēvam. Penza, 1915. g. 5. septembris. – LVA, J. Pujāta arhivs.

⁵⁶ Jēkaba Kazaka vēstule
tēvam. Penza, 1917. g. 20.
februāris. – LVA,
J. Pujāta arhivs.

⁵⁷ Jēkaba Kazaka vēstule tēvam.
Penza, 1916. g. 11. janvāris. –
LVA, J. Pujāta arhivs. Spreidīka
lasītājs bija mākslas skolas
audzēknis Augusts Ivans.

⁵⁸ Konrāda Ubāna vēstule.
Penza, 1917. g. 25. marts. –
LVA, J. Pujāta arhivs.

Rīgas – Ubāns ar Johansonu. Tomēr reālā dzīvē izrādījās visai skarba, it sevišķi ziemās, kad mājās trūka malkas apkurei un īslaicīgs sildītājs bija patvāris ar karstu tēju vai avižu "uguns-kurs" mutesbļodā. Tā kā vismaz skolā bija silts, audzēkņi centās tur uzturēties pēc iespējas ilgāk. Vienīgi dzīvais, impulsīvais Suta nekad neesot žēlojies par aukstumu. Karš atnāca ar produktu trūkumu un dārdzību, arī rīdnieku apģērbi nebija piemēroti Krievijas vairāk nekā 30 grādu lielajam salam. 1917. gada ziemā Kazaks vecākiem uz mājām rakstīja: "Istabu mūsu kurināja tik mazā mērā, ka to par kurināšanu nemaz saukt nevarēja. Pa ielu uz priekšu tikt, lai nenosaltu, varēja tikai skriet. Pēdīgi nonāca tik tālu, ka bija tikai vienas domas galvā, kā apsildīties jeb mazākais just siltumu. Rītos un vakaros tēja bez cukura, 2 mārciņas ātri aiziet. Baltu maizi diezgan grūti dabūt, citureizi arī melnās nav. Tad jādzer tīrs ūdens vien – viņš tomēr ir silts."⁵⁶ Svētdienās par iecienītu sapulcēšanās vietu bēgļiem kļuva Latviešu lasītava. Penzā notika pat dievkalpojumi; tos latviešu draudzei vadīja vietējais luterāņu mācītājs – armēnis, kurš latviski nemaz neesot pratis. Kazaks vēstulē uz mājām piebilda: "Tiktāl nu gan viņš ielauzījies tai mūsu mēlē, ka var nolasīt uzrunas vārdus, ticības apliecību un svētišanu. Spreidīki lasa kāds vietējais latvietis."⁵⁷

Skolasbiedri, īpaši Suta un Roberts Mačernieks, bieži sapulcējās Baltgailja un Kazaka istabā. 1916. gadā viņi četratā rokrakstā izdeva žurnālu "Četru vīru patiesība"; Sutas sagatavotais numurs tolaik aktuālās nēģeru tēlniecības iespaidā tika nosaukts visai eksotiski – "Zulukafers", bet Kazaka izdevums laikmetīgi un simboliski – "Dūmi". Pavasaros skolā notika audzēkņu darbu izstādes, kurās penzieši lūdza piedalīties arī rīdniekus, un viņu atšķirīgais, atraisīti gleznieciskais izteiksmes veids tiešām guva lielu atzinību. Dzīve Penzā bija visai trauksmaina un svārstīga, jo netrūka ne priecīgu brīžu kopīgu svētku svinēšanas reizēs, ne smagu domu par nākotni. "Karš mani pavisam nomāc, nevaru sagaidīt, kad būs beigas. Laikam ilgi mums vēl vajadzēs ciest,"⁵⁸ 1916. gada martā žēlojās Konrāds Ubāns, bet maijā, apmēram pusgadu pavadījis Penzā, viņš kopā ar Valdemāru Toni aizbrauca uz dzimteni, lai iestātos strēlniekos. Ziemassvētkos palikušie "penzieši" pēdējo reizi sanāca kopā pie eglītes, kas bija rotāta ar krāsu tūbiņām. 1917. gada pavasarī Kārlis Baltgailis pēc skolas beigšanas iestājās 5. Zemgales strēlnieku pulkā, bet Jēkabs Kazaks ar Romanu Sutu, mācības nepabeiguši, atgriezās Rīgā. Skaudrajā laikā radītā vienotības apziņa un izauklētie radošie ideāli visu mūžu māksliniekiem neļāva aizmirst uzturēšanos Krievijas provinces pilsētā.



Jēkabs Kazaks. Uz ežiņas galvu liku. 1918



Jēkabs Kazaks. Trīs sievietes (Trīs vecenes). 1916

J ē k a b s K a z a k s

Kaut arī gleznotāja daiļrades attīstības sākumā vērojama zināma Jāzepa Grosvalda ietekme, tomēr tā bijusi vairāk garīgi rosinoša nekā vizuāli tieša. Kad Kazaks 1916. gadā Latviešu mākslas

izstādē Lemersjē galerijā Maskavā pirmoreiz ieraudzīja Grosvalda bēgļu cikla akvareļus, viņš apbrīnoja to "kontūru skaisto zīmējumu, brīnišķīgo kompozīciju un stipro krāsainību", kā arī sāka apjaust jaunās mākslas "sintezējošo vienkāršību", kas "stāv tuvu dekorācijai, lai gan pēc būtības tā ir tikpat tālu kā daba no spēju lietīgas".⁵⁹ Jēkaba Kazaka glezniecības viengabalainais radošais sniegums ir spilgtākā un oriģinālākā parādība latviešu klasiskajā modernismā, un piecos sev atvēlētajos radošās darbības gados viņš paspēja īstenot pārsteidzoši daudz.

1916. gada rudenī pa ceļam uz Penzu pēc ciemošanās Rīgā Kazaks veselu dienu pavadīja Petrogradā, lai apskatītu Ermitāžu; tās iespaidā viņa pirmajos darbos kā tiešākie skolotāji atklājās vecmeistari: "Mans gleznošanas veids kļuva svabadāks, un lielu vērību es piegriezu kompozīcijai. Vēl es nepazinu Andrē Derēnu un biju reprodukcijās redzējis tikai dažus Pikaso darbus. Tādēļ arī visa mana mīlestība piegriezās vecajiem meistariem."⁶⁰ Tomēr jau agrīnais sniegums liecina par autora mērķtiecīgu virzību uz formu sintēzi. "Pašportrets melnā" (1916, VMM) – pirmais darbs, kurā mākslinieks attēlojis sevi, – jau gleznots spēcīgā Ermitāžas pieredzes ietekmē. Hosē de Riberas "Grāfa d'Olivaresa portrets" (ap 1640), Pitera Pauela Rubensa "Infantes Izabellas kameristes portrets" (1625), Fransa Halsas "Jauns cilvēks ar cimdu" (1650) – varbūt kāds no šiem darbiem, bet varbūt 17. gadsimta portreta stils vispār

⁵⁹ Citēts pēc: Pujāts J. Uz sintēzi // Māksla. – 1971. – Nr. 1. – 10. lpp.

⁶⁰ Turpat.

lika Kazakam aizrauties ar sakāpinātiem tumši gaišo laukumu kontrastiem, būvējot pārdomāti līdzsvaroto kompozīciju. Šajā reālistiskajā pašportretā aizsākās jaunā gleznotāja radošā virzība uz sintezējošo vienkāršību, uz lakonisku formas izteiksmību. Sejas un roku modelējumā izmantots tonāli niansēts plastiskums, ar drošu un plašu otas vēzienu izceļot balto krekla plankumu, stāvo apkakli un melno kaklasaites vertikāli, bet pats jaunā cilvēka stāvs grimst fona tumsā. Pašportretā iezīmējas Kazaka tālākajai daiļradei nozīmīgā atziņa, ka modelējot vajag atmet visu lieko un strādāt tikai ar raksturīgajiem sikumiem, atklājot priekšmeta formu.

Penzas mākslas skolas laikā Kazakam divreiz izdevās nokļūt Maskavā – jau minētajā 1916. gadā un 1917. gadā. 1916. gada martā viņam bija iespējams iepazīties ar krievu futurismu, Kremļa baznīcu ikonām un franču glezniecību Ivana Morozova kolekcijā, taču liekas, ka tobrīd viņam visspēcīgāko ierosmi deva Latviešu mākslas izstādē iepazītie Jāzepa Grosvalda darbi. Lielu prieku šeit Kazakam sagādāja tikšanās ar Vilhelmu Purviti un Aleksandru Drēviņu, toties viņu neapmierināja izstādes organizētājs Kārlis Skalbe. Pārāk atšķirīgi izrādījās brīvdomīgā gleznotāja un jūsmīgā dzejnieka uzskati par mākslas darba uztveri un interpretāciju: "Laikam jau no paša nelabā latviešu glezniecībai par krusttēvu bija piedots dzejnieks Kārlis Skalbe, jo citādi taču viņš nebūtu ticis par izstādes komitejas priekšnieku. Man apnīka klausīties viņa plūstošo lirismu pie katras Purviša studijas, jo dzejas es biju paradis lasīt grāmatās un pie gleznu aplūkošanas man patīk cilvēki, kuri ir mēmi kā zivis."⁶¹

1916. gadā Penzā tika radīta stilistiski drosmīgā kompozīcija "Trīs sievietes" (VMM) jeb "Trīs vecenes", kā tā nosaukta mākslinieka 1922. gada piemiņas izstādes katalogā. Izteikti ģeometrizēto formu vienkāršojums fonā un figūrās liek domāt, ka Kazaks neapšaubāmi pazinis kubisma principus, taču it kā vēl šaubījies, vai tie būtu nopietnas uzmanības vērti. Abstrahētās kailās fona plaknes un laužtie sievu stāvi veido lielus plakanus laukumus, bet deformētās sejas un rokas modelētas ar plastiskām gaismēm; savukārt stūrainie baltie lakatiņi ir kā savdabīgi ietvari sievu izteiksmīgajām sejām. Tāpat kā pašportretā, joprojām ievērots princips izcelt raksturīgāko un svarīgāko, taču izteiksmes līdzekļi jau kļuvuši tuvāki modernismam – par to liecina ne tikai formu deformācija un laužtie ritmi, bet arī plānais, gludais otas triepiens. Kazaks lielu uzmanību pievērsa krāsu tonālajām attiecībām, kaut gan par izteiktu koloristu tradicionālajā izpratnē viņu uzskatīt nevar; katrā ziņā Jāzepa Grosvalda, Valdemāra Tones un Konrāda Ubāna glezniecībā tonalitāte bija niansētāka un harmoniskāka. Toties Kazaks meklēja neierastus krāsu salikumus, tāds ir, piemēram, savdabīgais vēsi rozā un maigo, gaiši zaļo laukumu apvienojums. Viņa paletē nepastāvēja viena raksturīga krāsu gamma, bet katrā kompozīcijā tā izrietēja no iecerēs, atbilstot radītāja iekšējam noskaņojumam. Piecos daiļrades gados Kazaka krāsu skala mainījās no tumši smagnējas – ar dažiem spilgtākiem akcentiem – līdz pat ekspresīvai aktīvai krāsainībai, kolorīta variācijās atklājot ārējo iespaidu impulsus un emocionāli jūtīgā gara pārdzīvojumu dziļumu.

1917. gads atnāca ar dramatiskiem notikumiem: "Revolūcijai sākoties, zaldāti Penzā nosita ģenerāli Bēmu, izlaida 700 katordzniekus no cietuma un nodibināja miliciju. Kādu laiku ķēru pa apkārtnes sādžām izbēgušus slepkavas un meklējām ar zaldātiem slepenas vīna dedzinātavas. Mitiņos es pagērēju Latvijas patstāvību, nogulēju vienu nedēļu slimis un galīgi savārdzīs aizbraucu uz Maskavu. Šturmanis [Aleksandrs Šturmans – D.L.] lūdza aizvest vienu gleznu, rakstīja un ieteica mani gleznotājam Konstantīnam Kandaurovam. Tur es atstāju divas portrejas, vienu lūdzēju grupu un divus peizāžus, ar eļļas krāsu uz audekla gleznotus, un 7 akvareļa gleznas. [...] Es tās gribēju likt apskatīšanai un pārdošanai "Kārava kalpa" izstādē."⁶² Šajā laikā – 1917. gada martā Jēkabs Kazaks pirmo reizi apmeklēja Sergeja Ščukina galeriju.

⁶¹ Dzīve Penzā divus gadus aprakstīta no gleznotāja Jēkaba Kazaka. 1917. g. // LVA, J. Pujāta arhīvs, 5. lpp.

⁶² Turpat. – 8. lpp.



Jēkabs Kazaks. Bēgļi. 1917

⁶³ Suta R. Jēkabs Kazaks // Ritums. – 1922. – Nr. 4. – 316. lpp.

Romans Suta vēlāk atcerējās, ka redzētais Kazaku esot “satricinājis līdz pamatiem” un ka viņš tikai spējis izdvest: “Man liekas tik vienkārši, tik baidošī šie franči. Neticu, ka tā ir īstenība; man liekas, ka redzu pirmoreiz ķermeņus, kurus citādi kā par gleznu nevar saukt.”⁶³ Ja nebūtu šo Maskavas galeriju, jāšaubās, vai Jēkabam Kazakam ar skopo teorētisko informāciju un melnbaltajām reprodukcijām žurnālos vien būtu pieticis, lai spētu adekvāti uztvert un izprast laikmetīgās avangarda glezniecības būtību. Un diezin vai bez tajās gūtās pieredzes lielformāta “Bēgļos” (1917, VMM) un citos Penzas posma darbos izpaustos tik viengabalaina māksliniecisko izteiksmes līdzekļu sintēze – jo ilgotā Parīze gleznotājam tā arī palika neaizsniedzams sapnis.

Satura un sižetu ierosmi Kazaks smēlās Grosvalda darbos, bet formas ziņā viņu tolaik visspēcīgāk ietekmēja Andrē Derēns, par kura glezniecību Kazakam līdz 1917. gadam nebija pat īstas nojausmas. Šī franču autora vārdu viņš varēja būt dzirdējis vienīgi no Tones un Ubāna, jo Grosvaldu personīgi nepazina.

⁶⁴ Vipers B. Jāzeps Grosvalds. – 45. lpp.

⁶⁵ Suta R. Jāzeps Grosvalda piemiņai // Latvijas Kareivis. – 1921. – 2. febr.

⁶⁶ Jāzeps Grosvalda dienasgrāmata. 1917. g. – Privātarhīvs.

⁶⁷ Suta R. Jēkabs Kazaks (1895–1920) // Latvijas Kareivis. – 1920. – 5. dec.

Jautājumā par Kazaka un Grosvalda iespējamo pazišanos “Zaļās puķes” laikā apjukumu ir ieviesis Boriss Vipers, jo, rakstot par pulciņu, viņš secinājis, ka tā pamatkodolam “drīz pievienojas vēl vesela rinda jaunu latviešu mākslinieku (Suta, Kazaks, Uga Skulme)”,⁶⁴ taču tas neatbilst vēsturiskajiem faktiem. Romans Suta ar Jāzepu Grosvaldu iepazinās tikai 1916. gadā Petrogradā, īsi pēc latviešu mākslas izstādes Maskavā,⁶⁵ bet Uga Skulme viņu vispār personīgi nesatika. 1917. gada augusta sākumā Grosvalds uz dažām dienām no Petrogradas, kur dienēja Galvenajā artilērijas pārvaldē, ieradās Rīgā,⁶⁶ to Suta minējis arī Kazaka nekrologā: “Dažas dienas pirms okupācijas mēs visi kopā, arī Jāzeps Grosvalds, atradāmies Jēkaba kazarmās.”⁶⁷ Tā bija Grosvalda pēdējā tikšanās ar domubiedriem no kādreizējā cēlo ideālu paudēja pulciņa “Zaļā puķe” laikiem; iespējams, ka viņš tur iepazinies ar Kazaku, taču



Jēkabs Kazaks. Bēgļi. 1917

dienasgrāmatā par to nekas nav teikts. Katrā ziņā jaunākā biedra darbus Grosvalds noteikti redzēt nespēja, jo pretējā gadījumā rakstā "*L'Art Letton*" Kazaka vārdu nebūtu nosaucis tikai garāmejojot. Savukārt Jēkabs Kazaks, kas 1917. gadā atzina, ka viņi abi ar Sutu "stāvēja nost" no "Zaļās puķes", savās piezīmēs nekad nav rakstījis par satikšanos ar Grosvaldu.

Kazakam bēgļu dzīve bija reāla ikdiena vēl jo vairāk tādēļ, ka vakaros no septiņiem līdz pat divpadsmitiem nakti viņš strādāja Bēgļu apgādāšanas komitejas kantorī par darbvedi, izsniedzot pabalstus un palīdzot risināt sadzīves jautājumus. Grūti aptvert, kā tādos spiedīgos materiālos apstākļos – bez regulāras ēšanas, stindzinošajā Krievijas ziemas salā – varēja radīt ap piecpadsmit gleznu un pāris simtus akvareļu un zīmējumu. Acīmredzot jauno gleznotāju uzturēja ticība, ka "pēc briesmīgajiem pārdzīvojumiem dzīvos latviešu tauta un mākslā mēs runāsim nedzirdētu valodu". 1917. gadā Penzā Kazaks uzgleznoja monumentālo, divus metrus augsto kompozīciju "Bēgļi", kurā vienas ģimenes tēls simbolizē visas tautas traģisko likteni. Viņu vadīja pārliecība: "...lai panāktu iespaidu kopību, ko dod glezna, nepietiek ar vienas dienas iespaidu gleznojumu, bet gan tie jāpapildina ar jauniem vērojumiem līdz iespējama pilnībai. No saistītāja objekta līdz gleznai ved ceļš uz liekā atmešanu un svarīgākā pilnīgu parādīšanu. Pirmo panāk domājot, otro gleznojot."⁶⁸ Idejiski un satura ziņā Kazaka darbs tuvs Grosvalda "Bēgļiem" (1917), taču kompozicionāli tas ir sarežģītāks un vērienīgāks. Zinot savas tautas vēsturi, mēs abu darbu sižetus uztveram vienādi nozīmīgi, bet no ārzemju pētniekiem, kam bēgļu tēma asociējas nevis ar latviešu tautas likteni, bet ar vispārcilvēcisku traģēdiju, dzirdētas atsauksmes, ka Grosvalda kompozīcija liekas ārišķīgāka. Viņš kā strēlnieku virsnieks bēgļu drāmu vēroja vairāk no malas, kaut gan gleznas iecerē jūtams dziļš pārdzīvojums par apkārtesošo tautas postu. Turpretī Kazaks šo skaudro ikdienu izjuta pats, tādēļ, apvienojot jaunradi ar spēcīgu garīgu emocionalitāti, spēja panākt pārliecinošāku idejas un formas viengabalainību. Kazaka "Bēgļu" izteiksmes līdzekļiem – galvenokārt formas stilizācijas pakāpes ziņā – piemīt latviešu glezniecībā neredzēta oriģinalitāte. Tik vispārināti un reizē dziļi emocionāli skartas nacionālās problēmas mēs neatradīsim citu tautu modernistu darbos, jo to mērķis bija avangardiska forma, nevis vispārcilvēcisks saturs. Savukārt latviešu gleznotājiem laikmetīgo izteiksmes līdzekļu meklējumi un tautas dramatiskie pārdzīvojumi izrādījās vienlīdz būtiski un nozīmīgi, jo tie norisa vienlaicīgi, atstājot dziļu iespaidu uz radošo personību tapšanu.

Lai panāktu lielāku ekspresiju un monumentalitāti, Jēkabs Kazaks "Bēgļiem" izvēlējies vertikālu formātu, izraisot garīgas atbrīvotības un ceļu tieksmju izjūtu. Profesionāli pārliecinoši atrisināta sarežģītā uzbūve ar smaguma centru – trim sievietes figūrām priekšplānā, audekla apakšdaļā. Vecāsmātes sakrustotās rokas, noslēdzot kompozīciju, reizē iekļaujas kopējā diagonālo ritmu kārtojumā. Turpretī vectēva masīvais stāvs paceļas kā varens klintsblūķis virs zemā apvāršņa, paužot tautas gara spēku. Savukārt nerimtīgo dzīvības dziņu simbolizē jaunā māte ar zīdaiņi pie krūts. Veco cilvēku figūru zīmējumā Kazaks izmantojis latviešu glezniecībai neierastu deformāciju – skarbie, lauzītie cilvēku stāvi, sejas izteiksmes un roku stāvoklis izteiksmīgi izceļas uz kailā, bezpersoniskā fona. Vienīgi jaunās sievietes ķermeņa un zīdaiņa galviņas veidojumā jaušams maigums un liniju plastika. Tomēr šo skaudro deformāciju nevar pielīdzināt neglītā un bezjēdzīgā slavināšanai vācu ekspresionistu mākslā, drīzāk tajā saklausāms jauna, laikmetu izjūtoša cilvēka dvēseles kļedziens.

Nav noliedzama Kazaka darba stilistiskā tuvība Andrē Derēna figurālajai kompozīcijai "Sestdiena" (1910–1911) no Ščukina galerijas Maskavā.⁶⁹ Derēna gleznas kompozīcija ar trim sievietēm pie galda ir būvēta, balstoties uz klasiski pārdomātu tumši gaišo ritmu kārtojumu,

⁶⁸ Citēts pēc: Pujāts J. Uz sintēzi. – 12. lpp.

⁶⁹ Tagad Derēna glezna atrodas Aleksandra Puškina Tēlotājas mākslas muzeja kolekcijā Maskavā. Gleznu, kurai nosaukumu "Sestdiena" devis dzejnieks Gijoms Apolinērs, Sergejs Ščukins 1913. gadā Parīzē nopirka no Daniela Henrija Kānveilera.

bet "gotiski" lauzītās līnijas un vertikāli izstieptās formas liek nojaust par savādu personāža savstarpēju saspringumu. Taču tas uztverams tikai kā attiecību saspilējums šaurākā – "ģimenes" lokā, turpretī Kazaka "Bēgļi" nes sevī tautas smago klaida nastu. Tomēr dažās "Bēgļu" detaļās, piemēram, vecāsmātes izstieptajā sejā – ko uzsver galvas lakatiņa augšmalas trīsstūris – , var uztvert Andrē Derēna gotizējošā stila iespaidu. Derēna rokrakstam tipiskas savdabīgi stilizētas detaļas – vāzes ar puķēm, trauki, krokotas drapērijas; arī Kazaks formas daudzveidības nolūkā īpaši akcentējis atsevišķas sīkdaļas. Piemēram, par vizuāli izteiksmīgu krāsas akcentu izmantojot sīko, balto pīpiti vecā vīra raupjajā rokā vai vecāsmātes dzelteno nēzdodziņu. Plakanais fons, plastiskie mākoņu slāņi, šāviņu amputētā bezzarainā koka stumbeņi un cilvēku pelēkie apģērbi risināti lielos, vienkāršotos krāsu laukumos. Uz šī atturīgā fona īpaši izceļas ekspresīvā seju un roku plastika, kā arī jaunās mātes madonniskais tēls.

Glezniecībā Kazaks centās ievērot principu, ka strādājot jāatmet viss liekais, atstājot tikai pašu raksturīgāko. Viņam piemita apskaužamas spējas jaunos iespaidus ātri uztvert, radoši pārstrādāt, pilnveidot, pakļaut savai domāšanai un izpratnei, kurā galvenā bija "sintezējošā vienkāršība" – skaidra, vienkārša, viengabalaina forma un atbrīvošanās no nejausībām. Lai panāktu lielāku izteiksmību un idejas pilnīgāku atklāsmi, Kazaks deformēja dabas objektus, mainīja krāsas, saasināja gaismēnu attiecības, jo, pēc viņa domām, gleznas būtība ir idejiskā un gleznieciskā vienība. Atšķirībā no franču modernistiem Kazakam saturs bija tikpat svarīgs kā izteiksmes veids; viņaprāt, gleznotājs, kuru neinteresē saturs, ir tikai "dekorators, kurš iziet uz redzokļu kairināšanu, kamēr mākslas darbam jābūt saprotamam, tam vajag iejūsmot sirdi un prātu"⁷⁰.

Andrē Derēns tukšu trauku sievietes rokā gleznoja tāpēc, ka kompozīcijā bija nepieciešama tamlīdzīga forma, bet Jēkabam Kazakam 1917. gadā tapušajā audeklā "Pie galda" ("Žanrs") (VMM) tukšais šķivis simbolizējis vācu okupētajā Rīgā valdošo badu un iznīcību. Kompozīcijai raksturīgs izteikts ritmiskums un neierasta anatomisko formu deformācija, izraisot emocionālas saspringtības izjūtu. Spilgti atklājas Kazaka kompozīcijas meistarība, pretstatot gaišos laukumus tumšajiem. Īpaši piesaista tēlu rokas, kas izvietotas trijos lokos: uz galda sakrampētie kaulainie tēva pirksti, virs tiem mātes un māsas tik tikko sakļautās rokas ar karoti, bet aiz tēva galvas – māsas saliektā roka ar bļodu. Liekumiem plastiski pakļaujas zilās drapērijas gleznas augšmalā un tērpu krokas. Ekspresīvo ritmiku akcentē arī pārdomāti kontrastainās gaismēnas. Ar zīmējuma kontūru vijību un niansēto ēnojumu panākta pat sīkākās auduma krociņas lakoniska ornamentalitāte. Spēcīgi veidotas paskarbās, kā akmeni tēstās sejas. Tēva galvaskausa veidols un pirkstu forma asociējas ar ģindeni, paužot Kazaka pārdzīvojumu par apkārtējās iznīcības dvesmu, kad cilvēka dzīvība bezvērtīgi karājās mata galā.

Sākot ar 1918. gadu, Jēkaba Kazaka rokraksts ieguva atraisītāku gleznieciskumu, jo, mazinoties zīmējuma dominantei, pieauga triepiena plastika. Penzas laika pašportretos jūtama vēl nedaudz pozējoša attieksme ("Pašportrets ar glāzīti": 1917, VMM), bet "Pašportretā ar sarkanu kaklautu" (1918, VMM) Jēkabs atklājas emocionāli atkailināts, neaizsargāts, tāds, kādu viņu uztvēra laikabiedri. Māksliniekam esot licies, ka viņš ir "nepiemērots dzīvei, kas viņu mocīja pāri spēkiem, viņš cēlās no tās pelēkuma un ticēja vienīgi savam darbam. Ārpus tā viss viņam likās nesvarīgs, arī slimība."⁷¹ Pašportrets atspoguļo radošas personības pārdzīvojumus tautai traģiskā laikā, kad Latvijas likteni plosīja dažādu karaspēku uzvaras un zaudējumi, prasību un līgumu krustugunis. Bālā, skaidrā seja, ko apvij sarkanā, ap kaklu apliktā drāna, spilgti un izteiksmīgi izceļas uz tumšā fona. Kazaka pašportrets uztverams kā simbols radošai personībai, kas jebkādos apstākļos uz mūžu paliks uzticīga mākslas ideāliem.

⁷⁰ Citēts pēc: *Siliņš J.* Jēkabs Kazaks // *Ilustrēts Žurnāls*. – 1926. – Nr. 8. – 254. lpp.

⁷¹ *M. C. [Cielēna M.]* Jēkabs Kazaks // *Sociāldemokrāts*. – 1920. – 3. dec.



Jēkabs Kazaks. Pie galda (Žanrs). 1917



Jēkabs Kazaks. Cirkā. 1918



Jēkabs Kazaks. Pašportrets ar sarkanu kaklautu. 1918

Gleznieciskam izteiksmes veidam Jēkabs Kazaks tuvojās pakāpeniski, ļaujot plānajam otas triepienam izkausēt zīmējuma līniju sākotnējo stingrību. Iepriekš Kazaka domāšanai neraksturīga ir kompozīcijā "Cirkā" (1918, VMM) jaušamā skepse un rezignācija, ko, liekas, varēja rosināt Maskavas galerijās iepazītie Pablo Pikaso zilā perioda darbi. Bēgļu gleznojumos autors apņēmīgi pauda ticību nākotnei, turpreti cirka artistu dubultportreta noskaņa ir tuva eksistenciālisma bezcerībai un atsvešinātībai. Mākslinieks intensīvi meklēja jaunus izteiksmes veidus – to atklāj ar 1918. gadu datētais stilistiski pilnīgi atšķirīgais portrets "Dāma ar saulesargu" (privātkolekcija Rīgā), kas mākslas zinātniecei Maijai Cielēnai "savā skaidrībā un garīgumā atgādina Florences skolas sākuma labo dienu darbus"⁷². Varbūt koķeti smaidīgajā jaunās sievietes ģīmetnē saistība ar agro renesansi var likties pārdoša, taču darbs liecina par autora, kaut arī vēl svārstīgajām, tomēr plašajām interesēm. Drīzāk šim portretam noderētu Romana Sutas raksturojums, ka "savāda vaļīgi stingra, pikanta rotaļainība, graciozitāte ir tipiski kazakiski rīdznieciska".⁷³

Divdesmit piecu gadu vecumā, kad vairums mākslinieku radošo ceļu tikai sāk, Jēkabs Kazaks mākslā jau bija pateicis visu. 1920. gada audeklu "Dāmas jūrmalā", "Divas peldētājas" un "Svētais vakarēdiens (Brīva kopija no Tintoreto)" (visi: VMM) atšķirīgās stilistiskās manieres apliecina viņa interešu daudzveidību, tieksmi individuāli un savdabīgi izteikt radošo patstāvību. Kazaka fenomens izpaužas spējā ar dažādiem izteiksmes līdzekļiem un paņēmieniem radīt viengabalainu, profesionāli pārdomātu kompozīcijas uzbūvi. 1916. gadā aizsāktā ģeometrizēti vienkāršoto formu sintēze turpinājās līdz mākslinieka dzīves pēdējam – 1920. gadam, taču 1918. gadā iezīmējās paralēlā gleznieciskuma tendence, kas nākotnē, iespējams, varēja kļūt par viņa galveno izteiksmes veidu.

Jēkaba Kazaka pēdējais daiļrades posms nereti tiek saistīts ar ekspresionismu, par ko liecina, piemēram, Jāņa Siliņa grāmatas "Latvijas māksla 1915–1940" pirmās nodaļas

⁷² M. C. [Cielēna M.] Jēkaba Kazaka darbu izstāde // Turpat. – 1922. – 4. apr.

⁷³ R. S. [Suta R.] Jēkaba Kazaka izstāde // Latvijas Sargs. – 1922. – 9. apr.

⁷⁴ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1988. – 14. lpp.

nosaukums – “Latviešu agrīnā ekspresionisma klasiķi kara un bēgļu posmā”.⁷⁴ Taču autors tajā runā par ekspresiju, nevis par ekspresionismu. Kazaka izteiksmes līdzekļu saistība ar ekspresionismu liekas tikpat garāmejoša kā ar kubismu. Turklāt, atšķirībā no kubisma, viņam pat nebija nekādu iespēju redzēt istus ekspresionisma paraugus, jo Maskavas galeristi par šo virzienu neinteresējās un savām kolekcijām vācu glezniecību nepirka. Savukārt cita veida informācijas ieguve kara dēļ bija problemātiska. Tomēr 1920. gadā Kazaks linogriezumā radīja sevišķi izteismīgu, tiešām tipiski ekspresionistisku pašportretu, un vācu mākslas pazinējiem likumsakarīgi var rasties doma, ka viņš iespaidojies no Ēriha Hekela 1917. gada pašportreta. Tāda pati izpildījuma tehnika, spēcīgā deformācija, neapmierinātuma īpašā izcelšana, tas pats



Jēkabs Kazaks. Divas peldētājas. 1920



Jēkabs Kazaks. Dāmas jūrmalā. 1920

⁷⁵ J. S. [Siliņš J.] Zviedru prese par latviešu mākslu // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1928. – Nr. 3. – 319. lpp.

⁷⁶ Peņģerots V. Parīzes vēstule // Daugava. – 1931. – Nr. 8. – 1019. lpp.

melnbalto laukumu skarbums, pat līdzīgs lūpu veidojums. Taču visai maz iespējams, ka Kazaks būtu redzējis Hekela pašportreta reprodukciju. Analogiskas paralēles mākslā nav retums, jo idejas “lido gaisā” un dažkārt šķietamā ārējā līdzība var izrādīties maldinoša. 1927. gadā latviešu mākslas izstādē Stokholmā zviedri Kazaku raksturoja kā “drūmi noskaņotu ekspresionistu”, kura darbos saskatāma gan franču, gan arī vācieša Karla Hofera ietekme.⁷⁵ Diemžēl zviedru kritika nebija pamanījusi, ka Hofera glezniecības stils nostabilizējās 20. gadu sākumā, kad Kazaks jau bija miris. Parīzē savdabīgas asociācijas radās arī Visvaldim Peņģerotam: “Daži Modiljāni darbi man atsauc atmiņā mūsu Kazaku – tā pati mazliet gotiskā deformācija, tas pats precīzais zīmējums. Tikai Kazaks, tā man liekas, bija daudz spēcīgāks kolorists. Modiljāni droši vien nekad nebūtu kopējis Tintoreto “Svēto vakarēdienu”, kā to darīja mūsu pārāk agri mirušais gleznotājs.”⁷⁶

Pavisam ekspresionisma virziena iespaidu mākslinieka daiļradē, protams, noliegt nevar, jo virziens bija aktuāls un turklāt tieksme uz ekspresiju Kazakam bija iedzimta, radniecīga viņa emocionālajai dabai. Vācu ekspresionisma būtība – interese par groteskām un negatīvām sociālajām parādībām, panteistiska dabas uztvere, kā arī formas deformācija gandrīz līdz abstrakcijai – latviešu glezniecībai palika sveša, tomēr Rīgas grupas mākslinieki zināmā mērā sekoja grupas "Die Brücke" 1910. gada izstādes katalogā teiktajam: "Visu zemju jaunie mākslinieki vairs negrib dabu attēlot ātri pārejošo parādību formās, bet saasināt savu uztveri pret objektu tā, lai rastu tā raksturīgāko izteiksmi."⁷⁷ Teorētiski šo domu var attiecināt uz Jēkaba Kazaka mākslu; arī Viktors Eglītis secinājis, ka viņš "savos darbos pastrīpo visu raksturīgāko" un "visreālākajai būtībai arvien atrod vismākslinieciskāko stilu. Kaut caur krāsu Kazaks mācēja izcelt katras lietas raksturu, nebīdamies pat no pārspilējumiem", tāpēc ka viņš pats bija "ātrs, ass, vīrišķīgi noteikts un dzīvs".⁷⁸

"Dziļš un lēns raksturs, gandrīz melanholisks un ilgu pilns raksturs, kurš izteiksmīgi lielajās, tik iespaidīgi nepareizi uzzīmētajās galvās savā veidā bieži piesienas vācu ekspresionismam. Tomēr nozīmīgāk runā latīņu kultūras forma."⁷⁹ Tā franču gleznotāju Andrē Derēnu raksturojis vācu kritiķis Hanss Hildebrants. Un, ja jau ekspresionisma pazīmes var sajūst franču meistara pavēsi atturīgajā manierē, tad tikpat labi tā iedīgļus varam saskatīt arī Kazaka rokrakstā, – tas lielā mērā atkarīgs no katra vērtētāja pieredzes un zināšanām.

1919. gada otrajā pusē un 1920. gadā Jēkaba Kazaka dzīves apstākļi daudz maz nostabilizējās, radās iespēja regulāri un nopietni strādāt, radošās izpausmes ieguva dzīvi apliecināšanu noskaņā, spēcīgu krāsainību un izteikti ekspresīvu gleznieciskumu. Īpašu Kazaka uzmanību piesaistīja intensīvā zilā krāsa Ģederta Eliasa fovistiskajās kompozīcijās. Ar sevišķu vērienu viņš to izmantoja 1920. gada darbos, piemēram, spilgti krāsainajā audeklā "Divas peldētājas", kurā vispirms izceļas tieši kobaltzilais. Turklāt ekspresīvi atraisītā triepiena maniere rada sajūtu, ka strādāts ātri, pārliecinoši, intuīcijai gūstot pārsvaru pār domāšanu. Iestājoties mierīgākam dzīves plūdumam, spēji mainījās mākslinieka emocionālā uztvere, un, piemēram, Alūksnes piezīmēs par laiku, kad lielinieki atkāpās uz Latgali, lasām: "Peldējos, staigāju ar sievietēm, ēdu zemenes cukurā un gulēju zālē. Virza lasīja dzejoļus – es viņu zīmēju daudz reiz."⁸⁰

Augstāko virsotni formas ekspresijā Kazaka ota sasniedza brīvajā kopijā no Venēcijas dižrenesanses meistara Tintoreto gleznas "Svētais vakarēdiens", kas pēc kara (līdz 1921. gada beigām) bija barona Paula fon Tranzē kolekcijas īpašums un tika izstādīta publikas apskatei Rīgas pilsētas mākslas muzejā.⁸¹ Romans Suta ar gandarījumu atzīmēja, ka beidzot dienasgaismu ieraudzījusi mistiskā Tranzē kolekcija, par kuru tik daudz runāts, jo nelielais Tintoreto darbs "ar savu īpatnējo, klasiski nosvērto, reizē ar drudžaini nervozo, ekspresīvo līniju un formu uzbūvi, ar savu ekstāsa pilno vizuālo silti sudrabaino krāsu uzskatāms kā viens no pilnīgi tipiskiem šā meistara darbiem"⁸². Mūsdienās trūkst konkrētu pierādījumu par Tintoreto oriģināla autentiskumu, taču glezna katrā ziņā ierosināja Kazaku radīt savu – 20. gadsimta sākuma cilvēka versiju par mākslā iecienīto evaņģēlija sižetu. Kā sprādziena eksploziju mācekļi satraukti uztver Kristus ziņu: "Viens no jums mani nodos!" Temperamentīgo reakciju un uzjundītās cilvēciskās kaislības apliecina ekspresīvās kustības, plandošās drapērijas un paasās spilgto krāsu laukumu attiecības. Nodevējs – dzeltenā tērptais Jūda, kā bēgt gribēdams, novērsies no pārējiem satrauktajiem mācekļiem. Kazaks atzinās, ka viņam Tintoreto patik: "Zīmīgi tas, ka es, viņa neredzot, esmu nonācis pie dažiem līdzīgiem paņēmieniem. Viņā mēs redzam, ka, dzenoties pakal formālai pilnībai, tas atmet parasto, dabīgo, sekojot tikai bildes ritumam un uzbūvei."⁸³ Tranzē kolekcijas Tintoreto "Svētais vakarēdiens" nav zināms pat fotoreprodukcijā,

⁷⁷ Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1976. – S. 64.

⁷⁸ V. Eg. [Eglītis V.] Gleznotāja Jēkaba Kazaka pēcnāves izstāde // Latvijas Kareivis. – 1922. – 5. apr.

⁷⁹ Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Potsdam, 1924. – S. 385.

⁸⁰ Jēkaba Kazaka rokraksts. 1919. g. – LVA, J. Pujāta arhivs.

⁸¹ Barona Paula fon Tranzē pilnvarotais 1920. gada 9. septembrī deva atļauju Kazakam kopēt Tintoreto gleznu (VMA arhivs, 27. l., 179. lp.).

⁸² Suta R. Pilsētas muzejs. Tranzē galerija // Latvijas Kareivis. – 1920. – 18. sept.

⁸³ Siliņš J. Jēkabs Kazaks. – 248. lpp.

taču jādombā, ka Kazaku vecmeistara darbā būs saistījusi tieši kompozīcijas uzbūve un ritmi, jo paša Kazaka kolorīts katrā ziņā ir pilnīgi atšķirīgs no venēcieša iecienītās violetīgi pārļainās gammas. Tāpēc gleznas tapšanas vēstures nezinātājs drīzāk varētu iedomāties, ka dažu figūru veidojumā Kazaku ietekmējis cits 16. gadsimta dižmeistars – El Greko, jo vizuālas analogijas jūtas izstieptajos apustuļu stāvos, kurus iekļauj ekspresīvi krokotās, krāsās kontrastainās drapērijas.

1920. gada rudenī Kazaks gleznoja sava mūža pēdējo darbu – Satversmes sapulces tematisko pasūtījumu "Karš" ar brīvības cīnītājiem, kas gatavojas doties kaujā. Melnbaltā reprodukcija ļauj vienīgi nojaust par "Svētajam vakarēdienam" līdzīgu formas veidojuma un izteiksmes līdzekļu – īpaši triepiena – ekspresiju, bet no apraksta zināms, ka gleznā izmantotas tās pašas spilgtās un nemierīgās krāsas. Diemžēl otrā plānā iegleznotā sarkanbaltsarkanā karoga dēļ darbs izrādījās ideoloģiski pārāk bīstams, un 1952. gadā padomju kultūras iestāžu funkcionāri nešauboties parakstīja pavēli par to, ka glezna ir mākslinieciski mazvērtīga un tādēļ jāiznīcina.⁸⁴ Apzinātās iznīcināšanas traģisms vēl jo vairāk saasinās, zinot, ka 1920. gada rudenī mākslinieks to gleznojis, jau smagi slims būdams, pēdējiem spēkiem.

Dzīves laikā Jēkabs Kazaks paguva piedalīties tikai dažās izstādēs Penzas mākslas skolā un Rīgā, jo Pirmā pasaules kara laikā tās praktiski nenotika. 1918. gadā Rīgā tika atklāta Baltijas mākslinieku savienības izstāde, kurā piedalījās galvenokārt baltvācieši. Avīzē "Baltijas Ziņas" Jēkabs Kazaks publicēja savu pirmo un vienīgo kritiku,⁸⁵ kurā ar gandarijumu secināja, ka pamazām sirmajā Rīgā izkļiedējas tas nāvējošais klusums, ko mākslā radījuši garie kara gadi. Spriežot pēc viņa vērtējuma, kaut ko modernāku bija parādījuši tikai baltvācu gleznotāja Zuza Valtere, cenšoties "citādi pilnīgi reāli domātās bildes uzspiest skatīt caur trīsstūrainu brilli". Rakstītājs no sirds sajūsminājās par visu aktuāli laikmetīgo mākslā un tāpēc bija iepriecināts pat par šiem pirmajiem biklajiem mēģinājumiem, jo "klusā Rīga sen gaida vētru. Kā sagatavotājiem visiem nozīme, jo jaunā māksla varēs iegūt pie mums pilsoņa tiesības tikai tad, kad publika būs beigusi meklēt dabīgo un skaisto." Kazaks bija pārliecināts, ka izstādi, kurā tikai Vilhelms Purvītis un tolaik jau mirušais Janis Rozentāls bija "vienīgie latvju priekšstāvji", nedrīkstētu "ņemt par mērauklu visai Baltijas mākslai. Zeme, kura dod spēkus jaunai, dīgstošai tautai, neliegs to arī jaunai un spēcīgai mākslai." Rīdzinieki radošo "vētru" sagaidīja 1920. gada pavasarī, kad Rīgas pilsētas mākslas muzejā pirmo izstādi sarīkoja Rīgas mākslinieku grupa. Diemžēl to nepiedzīvoja Jāzeps Grosvalds, un arī Jēkaba Kazaka fiziskie spēki pusgadu pēc šī triumfa bija galā. Jaunās strāvas pēckara latviešu glezniecībā ienāca droši un pārliecinoši, taču gandarijums būtu daudz lielāks, ja tālāko uzvaras gājienu būtu piedzīvojuši arī abi celmlauži.

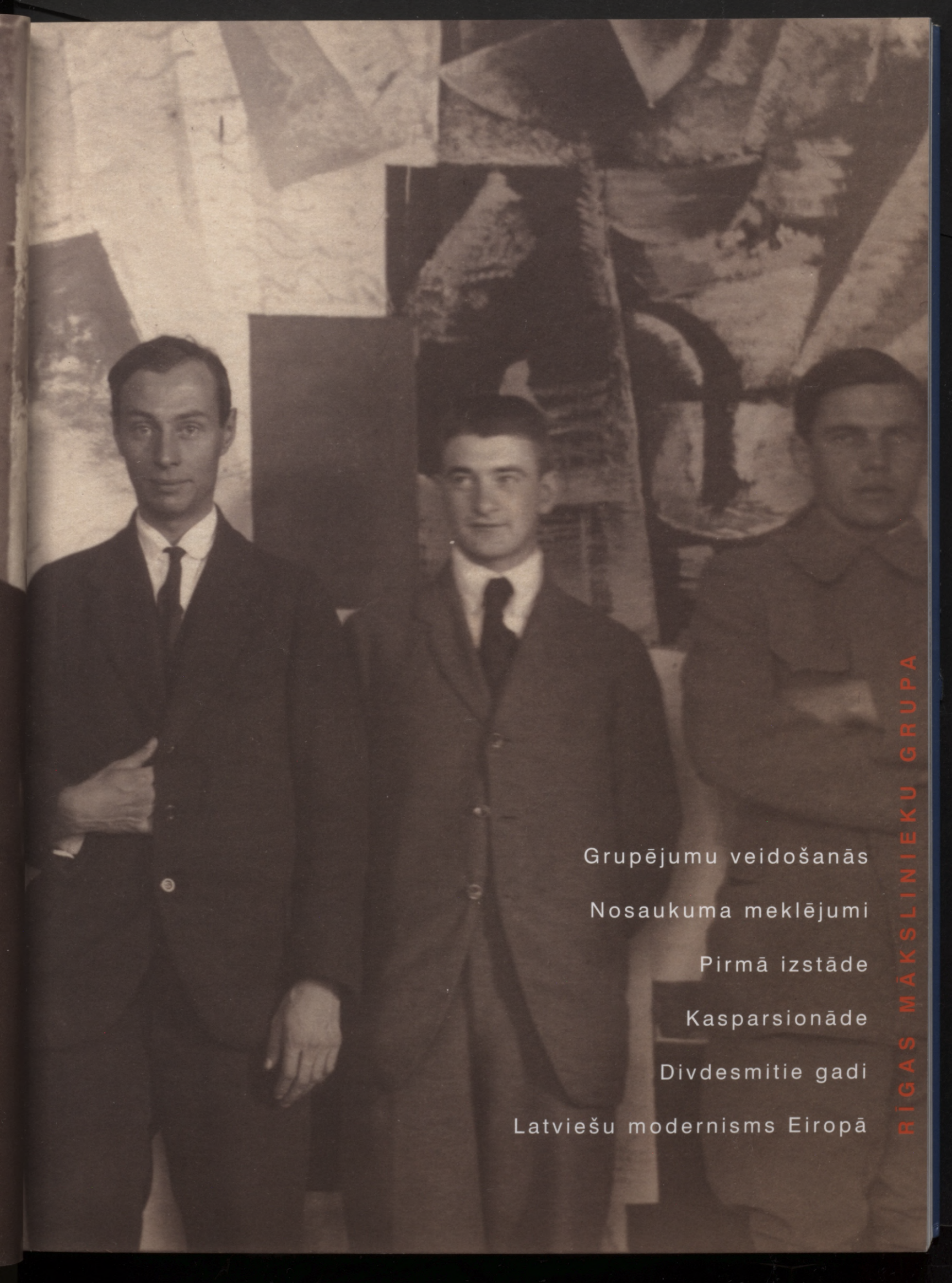
⁸⁴ LVA, 627. f., 2. apr., 60. l., 204., 205. lp.

⁸⁵ J. K. [Kazaks J.] Gleznu izstāde Pilsētas muzejā // Baltijas Ziņas. – 1918. – 9. okt.



Jēkabs Kazaks. Karš. 1920





Grupējumu veidošanās

Nosaukuma meklējumi

Pirmā izstāde

Kasparsionāde

Divdesmitie gadi

Latviešu modernisms Eiropā

RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA

Grupējumu veidošanās

1919.

gada rudenī par godu tam, lai "cienīgi atzīmētu priekšā stāvošo Kurzemes atbrīvošanu",¹ Izglītības

¹ Izglītības ministra Kārļa Kasparsona vēstule Vilhelmam Purvītim. 1919. g. 9. septembris. – VMM arhīvs, 26. l., 49. lp.

² J. J. [Jaunsudrabiņš J.] Baltijas mākslinieku savienības izstāde // Jaunā Latvija. – 1918. – Nr. 7. – 507. lpp.

³ Sesks J. Latvijas valsts izcelšanās pasaules kara notikumu norisē: Atmiņas un apcerējumi (1914–1921). – Rīga, 1991. – 75. lpp.; Šilde A. Pirmā Republika. – Rīga, 1993. – 291. lpp.

⁴ –/.– Latviešu rakstnieku, gleznotāju un mūziķu sapulce // Jaunākās Ziņas. – 1919. – 17. sept.

ministrija Rīgas pilsētas mākslas muzejā sarīkoja Retrospektīvo latviešu mākslas izstādi. Pēc 1914. gada 4. Latviešu mākslas izstādes nākamā – Baltijas mākslinieku savienības izstāde Rīgā bija notikusi tikai 1918. gada septembrī. Bet tās dalībnieku vairums, tāpat kā 20. gadsimta sākumā, bija baltvācieši; s un kritika atzina, ka, izņemot viņus, pārējie "nepaceļas pāri provinciālam diletantismam"². Pēc Pirmā pasaules kara atšķirtības un piespiedu klusēšanas gadiem Retrospektīvajā latviešu mākslas izstādē atkal vienkopus pulcējās latviešu gleznotāji, grafiķi un tēlnieki, gan tie, kas drūmo laiku bija pavadījuši Rīgā, gan demobilizētie vai pārnākušie no bēgļu gaitām Krievijā. Kara notikumi kardināli bija mainījuši politisko situāciju, un radās priekšnoteikumi, lai Eiropā varētu nodibināties jaunas neatkarīgas valstis, to vidū arī Latvijas Republika. Retrospektīvā latviešu mākslas izstāde parādīja, ka latviešu tauta ir spējīga apliecināt savu patstāvību ne tikai politiski un militāri, bet arī kultūras jomā. Pirmo pēckara tēlotājas mākslas skati, uz kuru tika izsūtīts 400 ielūgumu, atklāja 5. oktobrī vienpadsmitos dienā. Jau pēc trim dienām – 8. oktobrī izstādi gan nācās slēgt, jo Bermonta armijas uzbrukuma laikā bija sabojāts muzeja stikla jumts, tomēr 30. novembrī tā ar labiem panākumiem atkal turpinājās.

1918. gadā, kad Zigfrīds Meierovics Rietumeiropas valstis centās panākt neatkarīgās Latvijas Republikas atzišanu, Ārlietu nodaļa uzdeva Jānim Kugam sagatavot trīs gleznu reprodukciju albumus linaudekla vākos – tos ar Petrogradā akreditētajiem ārzemju sūtņiem bija paredzēts nosūtīt lielvalstu ārlietu ministriem uz Parīzi, Londonu un Vašingtonu.³ Līdz ar to jau pašos jaunās valsts radīšanas pirmsākumos tēlotāja māksla, apliecinot kultūras sasniegumus, vienlaicīgi palīdzēja risināt valstiski svarīgus ārpolitikas jautājumus. Iespējams, ka tieši šīs veiksmīgās misijas iespaidā Ārlietu ministrija 1919. gada rudenī uzaicināja rakstniekus, mūziķus un māksliniekus sūtīt delegātus uz sapulci, lai apspriestu jautājumus, kas bija saistīti ar latviešu kultūras propagandēšanas iespējām ārzemēs. Tā kā ārlietu ministrs Zigfrīds Meierovics aizkavējās, par sanāksmes vadītāju tika ievēlēts rakstnieks Jānis Akuraters, kurš atzina, ka šāds propagandas darbs ir "nepieciešams un jādara drīz". Gleznotājiem bija konkrēts ierosinājums – izdot mākslas albumu ar 100 krāsainām reprodukcijām un paskaidrojumiem četrās valodās. Savukārt, ja Latvija nolemtu sarīkot ārzemēs izstādi, "tad kādi 20 gleznotāji jānodrošina uz kādu laiku no valsts puses ar līdzekļiem, telpām un vajadzīgiem materiāliem. Vai tas visu latviešu gleznotāju ieskats vai tikai "ekspresionistu" grupas domas, no kuras nāca paziņojums, – tas palika neskaidrs."⁴ Kaut arī neviena no sapulcē paustajām – pēckara laikam neiedomājami utopiskajām – idejām tuvākajos gados neistenojās, tomēr sarunas, kas droši vien bija diezgan vētrainas, nepalika bez sekām. Rakstnieks un gleznotājs Jānis Jaunsudrabiņš, kurš aktīvi darbojās mākslas kritikā, secināja, ka sakarā ar šo sanākumi

⁵ Jaunsudrabiņš J. Mūsu māksla: 1919–1920 // Ilustrēts Žurnāls. – 1920. – Nr. 7/8. – 15. lpp.

⁶ J. J. [Jaunsudrabiņš J.] Glezniecība // Vainags. – 1920. – Nr. 1. – 47. lpp.

⁷ Madernieks J. Melno kraukļu laiks // Sociāldemokrāts. – 1921. – 6. marts.

⁸ Siliņš J. Latvijas Mākslas akadēmija // Latviešu Akadēmiskās Ziņas. – 1984. – Nr. 21. – 4. lpp. Latvijas Valsts mākslas muzeja pakļautību Mākslas akadēmijai atcēla tikai 1922. gadā, mainoties izglītības ministriem.

“notika mākslinieku nošķirošanās pēc virzieniem un pa daļai pēc laikmetiem”.⁵ Tomēr jāatzīst, ka pirmie grupējumi – gan kopīgu radošu ideju vienoti, gan prozaisku materiālo apstākļu spiesti – sāka veidoties jau pirms oficiālā valsts iestādes uzaicinājuma.

Retrospektīvajā latviešu mākslas izstādē piedalījās dažādu paaudžu atšķirīgi, pat diametrāli pretēji domājoši un strādājoši mākslinieki. Viena no prominentākajām nākotnē varēja kļūt Pirmā latviešu mākslinieku vienība, ko pārstāvēja Pēterburgā izglītotie klasiķi Burkards Dzenis, Jānis Kuga, kā arī Jānis Roberts Tillbergs un Rihards Zariņš, kuri vēl nebija atgriezušies no Krievijas; tomēr pēc izstādes grupējums ar šādu nosaukumu vairs nepastāvēja. Radoši radikālāk noskaņotie jaunākās paaudzes pārstāvji, aktīvākie kādreizējā jauniešu pulciņa “Zaļā puķe” dalībnieki un viņu domubiedri – kurus Jaunsudrabiņš raksturoja kā galēji kreisos⁶ – apvienojās Ekspresionistu grupā; par tās biedriem kļuva Ģederts Eliass, Jēkabs Kazaks, Oto Skulme, Romans Suta, Niklāvs Strunke, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns un – neklātienē – parīzietis Jāzeps Grosvalds. Skaitliski vislielākā izveidojās Neatkarīgo mākslinieku vienība, tās dibinātāju vidū bija dažādu paaudžu un uzskatu mākslinieki: Jānis Jaunsudrabiņš, Hermanis Grinbergs, Jānis Ansons, Roberts Šterns, Rihards Maurs un Alfrēds Plīte-Pleita. Viņiem drīz vien piebiedrojās daudzi citi, nereti pat visai dīlantantiska līmeņa autori, akadēmisma un impresionisma atdarinātāji, jo profesionāli un arī radošajos meklējumos grupa ne esošajiem, ne nākamajiem biedriem īpaši augstas prasības neizvirzīja. Visā Neatkarīgo mākslinieku vienības pastāvēšanas laikā šī pārāk liberālā nostāja un radošā neviendabība lielā mērā pazemināja tās prestižu kritiķu acīs. Tomēr, kaut arī kritikas pārsvarā bija visai iznīcinošas, “neatkarīgie” regulāri divreiz gadā rīkoja izstādes.

Ar kultūras jautājumiem jaunajā Latvijas valstī nodarbojās Izglītības ministrijas Mākslas departaments; tā direktors īsu laiku – no 1920. gada aprīļa līdz decembrim – bija dzejnieks Rainis. Departamentā ietilpa trīs nodaļas: Mūzikas, Teātra un literatūras, kā arī Glezniecības lietu nodaļa, ko vadīja Raiņa uzaicinātais laikmetīgo ornamentu meistars un iecienītais pedagogs Jūlijs Madernieks. Šī nodaļa spēja pildīt tikai ierēdnieciskas funkcijas, bet nesniedza māksliniekiem finansiālu atbalstu, nemaz nerunājot par kādām radošām ierosmēm. Madernieks, nerodot saviem centieniem izglītības ministra Jura Plāķa atbalstu, drīz vien no amata atteicās, un līdz ar to Glezniecības lietu nodaļa vispār beidza eksistēt. Uzskatu nesaderības iemesls varēja būt gan Jūlija Madernieka nevēlēšanās pakļauties birokrātiskajam spiedienam – kura rezultātā “māksla tiks ne tikai centrēta, bet vārda pilnā nozīmē diktēta”⁷ –, gan viņa labvēlīgā attieksme pret laikmetīgās mākslas centieniem. Par izglītības ministra nekompetenci liecina pilnīgi nesakarīgā pavēle, kurā Latvijas Mākslas akadēmijas padomei, kaut arī mācību iestāde praktiski vēl nemaz nedarbojās, tika uzdots iepirkt darbus jaundibinātā Latvijas Valsts mākslas muzeja kolekcijai. Divdesmit seši mākslinieki, to vidū septiņi šīs mācību iestādes vēlākie pedagogi – Ģederts Eliass, Kārlis Brencēns, Burkards Dzenis, Ludolfs Liberts, Kārlis Miesnieks, Valdemārs Tone un Konrāds Ubāns, uzskatīja, ka nacionālās mākslas iekļaušana dzimstošās akadēmijas pilnvarās ir pārdroša un nevēlama. Viņi iesniedza Izglītības ministrijā protestu, uzsverot, ka māksla jāatbrīvo no akadēmijas diktatoriski vienpusīgas aizbildniecības.⁸

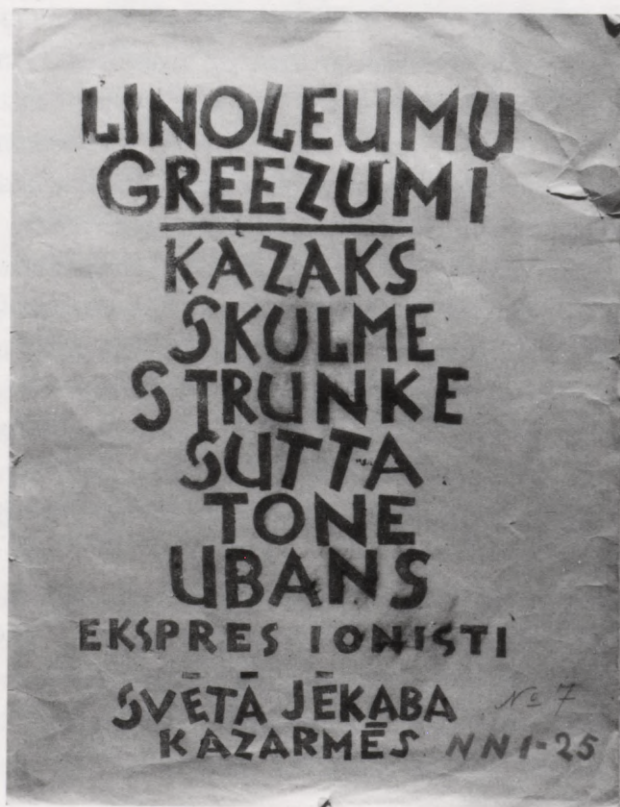
Jaunajā valstī māksliniekiem pašiem nācās domāt gan par reālo izdzīvošanu, gan arī par radošo darbu un personalizstāžu rīkošanu. Līdz pat 1927. gadam Latvijas valsts Izglītības ministrija par budžeta līdzekļiem nenoorganizēja nevienu kopēju mākslas izstādi, bet personālizstādes, tā kā par izstāžu telpām bija jāmaksā īre, spēja sarīkot tikai uzņēmīgākie un materiāli turīgākie – taču ne vienmēr paši spējīgākie – mākslinieki. Tiem, kuri nebija iestājušies kādā

grupā, darbu izstādišanas iespējas faktiski bija stipri ierobežotas. Jau tādēļ vien likumsakarīga bija grupējumu veidošanās, tomēr, piemēram, Ekspresionistu jeb vēlāko Rīgas mākslinieku grupu vienoja arī vēlēšanās apliecināt un aizstāvēt savus radikālos mākslas uzskatus un radošos ideālus.

Kaut ekonomiskā situācija pēc kara bija smaga, valsts iespēju robežās tomēr pievērsās arī kultūras jautājumiem: 1920. gadā tika dibināts Kultūras fonds, bet 1921. gadā Rīgas pilī sāka darboties Latvijas Valsts mākslas muzejs, pirmos studentus uzņēma arī Latvijas Mākslas akadēmija, kas ar Ministru kabineta lēmumu bija nodibināta jau 1919. gada 20. augustā. Tomēr mākslinieku lielākās daļas materiālā situācija bija neapskaužama, ne velti 1921. gadā Romans Suta ar rūgtumu rakstīja: "Gleznotāji, tēlnieki... Pašlepnums, cerības, tie gaidīja, ticēja. Tagad tie šaubās. Tamdēļ vien tiem, kas pazīst, sajūt mūsu mākslinieku traģisko likteni, gribas rakstīt, runāt, kliegt... Vai par maz bada dēļ zudušas lielas personības: Zeltiņš, Ūders, Matvejs, Pērle, Kazaks... Vai nav sāpīgi, ka tanī laikā, kad mūsu pilsoniskās aprindas nodzer pasakainas summas krogos, vesela paaudze inteliģentu, apdāvinātu mākslinieku vārgst pusbadā vai tērē savu talantu sīkumos, un taisni tie mākslinieki, kuri mūsu mākslas veidošanās procesā bijuši liktenīgi sargvietās. Tagad viņi netiek pie darba, netiek pat pie dārgo materiālu iegūšanas. Šie dzejnieku "murgi" tagad ir kļuvuši par reālu faktu. Daudzi no toreizējiem neticīgiem tomēr ir lieli noteicoši politiķi... Aizmirsti ir valsts nepieciešamības pamatprincipi – nacionāla kultūra. Atmiņā nāk mūsu Satversmes sapulces vēlēšanu kompānija; vai bij kāda partija, kura savā programmā būtu uzstādījusi nacionālās kultūras punktu? Toreiz jo bagātīgi un centīgi bij pamatoti visi citi jautājumi."⁹ Tikpat pesimistiski par mākslinieka situāciju jaunajā valstī skan Oto Skulmes secinājums: "Patiešām, ja kaut kādi tikai grib skatīties uz dzīvi pie mums, tad ir jāskatās drūmi. Tas, ko mēs varam dot, tam vēl par agru piederēt pie Latvijas kultūras parādībām."¹⁰

⁹ Suta R. Kultūras politikas jautājums // Latvijas Sargs. – 1921. – 7. sept.

¹⁰ Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1920. g. 6. augusts. – Privātarhivs Rīgā.



Albuma "Ekspresionisti" vāks. 1919

Nosaukuma meklējumi

1920.

gada 7. martā Rīgas pilsētas mākslas muzejā atklāja pirmo Rīgas mākslinieku grupas izstādi,

¹¹ Ekspresionisms // Latvijas Sargs. – 1919. – 30. jūl. Jāzeps Grosvalds dzīvoja Francijā, Aleksandrs Drēviņš un Kārlis Johansons – Krievijā. No Krievijas dzimtenē vēl nebija atgriezies Uga Skulme un, iespējams, arī Ģederts Eliass.

¹² Jauno mākslinieku grupa // Latvijas Sargs. – 1919. – 26. jūl.

¹³ Latvju mākslas (veicināšanas) biedrības valdes sēde // Latvijas Sargs. – 1919. – 12. aug.

¹⁴ Suta R. Latvju mākslas darbu bojā iešana // Latvijas Sargs. – 1919. – 15. aug.

¹⁵ Kazaks J. Mūsu māksla. 1919. g. [rokraksts] // LVA, J. Pujāta arhivs.

¹⁶ Eglītis V. Ekspresionistu grupas linoleuma griezum albumu // Latvijas Sargs. – 1919. – 5. okt.

¹⁷ "...kad atkal atgriezīsimies" [J. Grosvalda vēstules] / Sakārt. A. Nodīeva // Māksla. – 1985. – Nr. 4. – 23. lpp.

¹⁸ Citēts pēc: Nodīeva A. Konrāds Ubāns. – Rīga, 1974. – 32. lpp.

kas rāmajā galvaspilsētas gaisotnē uzjundīja emocionālu savijojumu, kaut gan nesagatavotie skatītāji modernos meklējumus ne vienmēr spēja izprast. Tā bija tā pati Ekspresionistu grupa, kas 1919. gadā piedalījās Retrospektīvajā latviešu mākslas izstādē.

"Ekspresionisms" – tā turpmāk sauksies mākslinieku grupa, kura jau pilnīgi konstruējusies: Jēkabs Kazaks, Niklāvs Strunke, Oto Skulme, Romans Suta, Valdemārs Tone un Konrāds Ubāns. Bez minētiem grupā piedalīsies arī 4 mākslinieki, kuri pašreiz atrodas ārzemēs,¹¹ tika ziņots presē 1919. gada 30. jūlijā. Šo datumu var uzskatīt par grupas pirmā nosaukuma oficiāli dokumentēto dzimšanas dienu, bet vēl 26. jūlijā lasāms vienkārši par jauno mākslinieku grupu, kura 1919. gada rudenī gatavojas sarīkot izstādi un kuras dalībnieku vidū ir arī Jāzeps Grosvalds, Aleksandrs Drēviņš, Ģederts Eliass, Eduards Lindbergs un Kārlis Johansons.¹² Jaunā grupa aktīvi iekļāvās ar mākslas jautājumiem saistītajā sabiedriskajā dzīvē. Savu darbību atjaunoja pirmskara Latviešu mākslas veicināšanas biedrība; par tās priekšsēdētāju kļuva inženieris Boriss Bružs, par viņa vietnieku – Jānis Kuga, par sekretāru ievēlēja Eduardu Lindbergu, par kasieri un biedru zinātāju – Valdemāru Toni, kā arī inženieri Sprici Paegli (par mūža biedru zinātāju) un Konrādu Ubānu, bet par mantas pārzini – Romanu Sutu.¹³ Jaunie valdes locekļi galvenokārt pārstāvēja Ekspresionistu grupu. Mantzinis Suta tūlīt sāka aktīvi darboties, paziņojot presē, ka daudzi darbi, ko biedrība bija iepirkusi iecerētajam Latvju mākslas muzejam lielnieku varas mēnešos, ir pazuduši, bet tos, kuri saglabājušies, īpašnieki, ja spēj pierādīt savas tiesības, var saņemt atpakaļ.¹⁴ Biedrība arī nolēma, ka no 1. oktobra līdz 1. novembrim notiks Retrospektīvā latviešu mākslas izstāde. Tās rīkošanu tomēr uzņēmās Izglītības ministrija – acimredzot ne bez pašu mākslinieku iniciatīvas, jo Jēkaba Kazaka neregulārajā rokrakstā "Mūsu māksla" bija izteikta doma, ka izstādi jāorganizē valstij, kam latviešu mākslas attīstība ir nevis jāveicina, kā tas bija pirms kara, bet jāparāda viss sasniegtais.¹⁵

Ekspresionistu grupas biedriem par pašu ekspresionismu un tā mērķiem trūka skaidras izpratnes; turklāt virziena būtība vispār neatbilda viņu stilistiskajiem meklējumiem. Tāpēc 1920. gada pašā sākumā "ekspresionisti" savu apvienību pārdēvēja par Rīgas mākslinieku grupu. Ar pirmo nosaukumu saistās vienīgi oriģināllinogriezum albumu "Ekspresionisti" (1919), kurā iekļauti sešu mākslinieku divpadsmit darbi. Retrospektīvās latviešu mākslas izstādes atklāšanas dienā Viktors Eglītis avīzē "Latvijas Sargs" informēja, ka iznācis šāds linogriezum albumu un ka to var iegādāties par 250 rubļiem. Pēc viņa domām, "no visām mūsu mākslinieku grupām vienīgi Ekspresionistu grupa ir pilna no šīm jaunradišanas ilgām un kaislibām".¹⁶ Viens albuma eksemplārs nonāca pie Jāzepa Grosvalda Parīzē, un viņš vēstulē draugiem aizrādīja: "Man liekas, ka Jūs esat kļūdījušies, nosaukdami grupu par "Ekspresionistiem". Ir vienmēr bailīgi sevi no paša sākuma nosaukt par "istiem". Tādu grupu kā "impresionistu", "kubistu" utt. nekad nav bijis – to vārdu viņiem vēlāk iedevuši."¹⁷ Ņemot vērā Grosvalda kritiku un to, ka Vācijā dzimušo un populāro virzienu jaunie mākslinieki pazina vienīgi no reprodukcijām, tika nolemts, ka būtu "muļķīgi saukt sevi par ekspresionistiem, ja esam citādi un katrs savādāks"¹⁸.

¹⁹ VMM arhivs, 26. l., 106. lp.

²⁰ Turpat, 120. lp.

²¹ Jēkabsons Ē. Nezināmā lap-puse Oto Skulmes biogrāfijā // Latviešu Strēlnieks. – 1996. – Nr. 8. – 6. lpp. Sākot darbu Nacionālajā teātrī, Oto Skulmi 1920. gada 1. aprīlī atvaļināja rezervē.

²² Eliass Ģ., Suta R. Mākslinieku vēstule atklātībai // Latvijas Sargs. – 1919. – 3. sept.

²³ Nosaukums veidots, apvienojot virzienu apzīmējumus "supremātisms" un "kubisms".

²⁴ Egliņš V. Ekspresionistu grupas linoleuma griezum albuma.

²⁵ Skulme U. Romana Sutas glezna "Biljarda istaba" // Daugava. – 1937. – Nr. 2. – 573. lpp.

²⁶ Krūza K. Valša takti: Piezīmes par Jāzepu Grosvaldu (1911–1921). 1920. g. 3. februāris // LAB, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 4846. nr., 231. vien.

Nosaukuma maiņa notika 1920. gada februārī. Bet vēl 24. janvārī Rīgas pilsētas mākslas muzejam adresēto un Valdemāra Tones parakstīto lūgumu par izstādes sarīkošanu ir iesniegusi Latvju mākslinieku grupa ar paskaidrojošu nosaukumu iekavās – "Expressionisti".¹⁹ Tomēr nākamā – 27. februāra vēstule, kuru parakstījis priekšsēdētājs Jēkabs Kazaks un kurā paziņots par skates termiņa maiņu, nākusi jau no Rīgas mākslinieku grupas.²⁰ Tā kā 1919. gadā Retrospektīvās latviešu mākslas izstādes laikā īsu brīdi bija parādījies Pirmās latviešu mākslinieku vienības nosaukums, droši vien, lai neatkārtotos, grupai tika izvēlēts Rīgas vārds. Tas, iespējams, saistījās gan ar Rīgas pilsētas mākslas skolu, kurā vairāki grupas biedri bija mācījušies, gan ar konkrēto radošās darbības vietu. 1919. gadā grupas adrese bija Jēkaba kazarmas, kurās savulaik – no 1912. līdz 1915. gadam – atradās mākslas skolas telpas. 1917. gadā pēc 2. strēlnieku brigādes priekšlikuma Jēkaba kazarmas atdeva māksliniekiem, taču vācu okupācijas laikā darbnīcas likvidēja. 1919. gadā Rīgas komandantūra māksliniekiem, kuri dienēja armijā vai strādāja turpat blakus Kara muzejā – Pulvertornī, uzturēties kazarmās atkal atļāva. Piemēram, kapteinis Oto Skulme 1919. gada 3. jūlijā tika iecelts par Kara muzeja leroču un operatīvo dokumentu nodaļas pārzini²¹ un kopā ar Štiglica skolas studiju biedru tēlnieku Emilu Melderi nodarbojās ar muzeja iekārtošanu. Tomēr Pilsētas skolu valdes priekšnieks, nosaucot mākslu "vispārīgi par luksusetu, kuras piekropšana un attīstība savas mazvērtības dēļ neesot steidzama", māksliniekiem uzturēties Jēkaba kazarmās aizliedza. Viņi savukārt presē paziņoja: "…no mūsu priekšniecības mums nodotās telpas mēs ieņemam."²² Valdemārs Tone ar savas studijas trīsdesmit audzēkņiem, kā arī Jēkabs Kazaks, Ģederts Eliass, Romans Suta, Oto Skulme, Marta Skulme, Konrāds Ubāns, Erasts Šveics un Niklāvs Strunke kazarmās nodibināja istu radošo koloniju. Dzīve tur esot bijusi bezbēdīgi raiba un bohēmiska, dažam labam ciemiņam nācies iekļūt kazarmās pa kāpnēm caur logu, jo pie vārtiem stāvējuši sargi ar šautenēm. Beigu beigās pilsētas varasiestādes tomēr ņēma virsroku un māksliniekiem Jēkaba kazarmas bija jāatstāj. Iespējams, ka ierosmi nosaukt grupu Rīgas vārdā deva neaizmirstamā uzturēšanās kādreizējās skolas telpās.

Jauno, topošo mākslinieku pirmskara pulciņa "Zaļā puķe" tikšanās vieta bija plašais Grosvaldu ģimenes dzīvoklis Teātra (tagadējā Aspazijas) bulvārī, namā, kur nu jau desmit gadus atrodas "Rīgas galerija". Mākslinieki – bijušie strēlnieki pulcējās Jēkaba kazarmās; tās savukārt tika nomainītas pret "Sukubu"²³ – Romana Sutas mātes veģetāro ēdnīcu Merķeļa ielā. Nākdami no turīgas pilsoniskās vides un iepazinuši armijas disciplīnu, jaunie censoņi nokļuva demokrātiskā gaisotnē, kuru paši turpināja radoši pilnveidot. 1919. gada vasarā uz "Sukuba" zāles sienām tika izveidoti kubistiski sienas gleznojumi – tā "ekspresionistu grupa pastrīpoja savu revolucionāro vecā reālisma un impresionisma sagraušanu".²⁴ Romana Sutas darbnīca atradās Teātra bulvārī, tieši pa diagonāli preti toreizējā pasta ēkai. 19. gadsimta vidū šajā namā bija dzīvojis portretists Jānis Staņislavs Roze, bet ap 1919.–1920. gadu mitinājās arī Jānis Cielavs, Erasts Šveics un Oto Skulme. Darbnīcā Suta tikai gleznoja, bet dzīvoklī blakus "Sukubam" radīja tušas zīmējumus ar spalvu vai otu. Uga Skulme reiz bijis liecinieks, ka, gatavojot zīmējumus Viktora Egliša Kopotiem rakstiem, "visa grīda mākslinieka istabā izskatījās kā piesnigusi ar neapmierinātām baltām lapām".²⁵ 20. gadu sākumā uz "Sukubu" nāca ne tikai Rīgas grupas biedri, bet to bija iecienījusi radošā inteliģence: mākslinieki – Jūlijs Madernieks, Ludolfs Liberts, Alberts Prande, Kārlis Zāle un Burkards Dzenis, rakstnieki – Antons Austriņš, Valdemārs Dambergs, Angelika Gailīte, Jānis Veselis, Kārlis Krūza, Linards Laicens un Jānis Sudrabkalns, kā arī topošais dziedātājs Morics Blumbergs (vēlāk slavenais Mariss Vētra). Ieraksts dzejnieka Krūzas dienasgrāmatā liecina, ka tieši "Sukubā" no apkalpotājas uzzināta traģiskā vēsts par Parīzē mirušo draugu Jāzepu Grosvaldu.²⁶

P i r m ā i z s t ā d e

Uz vēsturisko pirmās Rīgas mākslinieku grupas izstādes atklāšanu Rīgas pilsētas mākslas muzejā bija ieradusies vai visa pilsētas mākslinieciskā pasaule, un to ievadīja

“vokāli muzikāls” koncerts. “Vernisāžā valdīja ārkārtīga gara pacilātība”, un ne mazums apmeklētāju piekrita kritikas viedoklim, ka “tik pārgalvīgu un tomēr mākslinieciski vērtīgu izstādi Latvijā redz pirmoreiz”.²⁷ Presē bija lasāms, ka Jānis Jaunsudrabiņš esot secinājis – “Liela bagātība!”, Pāvils Rozītis kolēģiem izteicies – “Bet paskatieties tos Ubāna peizāžus, kuram pilsonim tie nebūtu cienīgi rotāt sienas”, Viktors Eglītis jūsmojis – “To tak nemaz nevarēja iedomāties, to kuplumu un krāsu spēku!”, bet sakarā ar Niklāva Strunkes 1919. gadā gleznoto Antona Austriņa portretu atzīmēts, ka rakstnieks “skatās šur un tur, bet aizvien pamet acis uz savu portreju “iekš zila””.²⁸ Droši vien vairākums skatītāju par Rīgas grupas autoru neierasti drosmīgo uzdrīkstēšanos bija diezgan pārsteigti, bet publiski savus konservatīvos uzskatus baidījās atklāt, jo “kritizēt nedrīkstēja. Kritizēt var tikai to, ko saprot. Ekspresionistus neviens nesaprata.”²⁹ Tā kā “daudzīnātie ekspresionisti” vairs nebija balta lapa, izstāde sabiedrībā tika gaidīta, taču nevar noliegt, ka glezniecības attālināšanos no reālās dabas skatītāju lielākā daļa, necenšoties iedziļināties eksperimentu būtībā, uztvēra kā profesionālu nemākulību.

Kataloga ievadā Rīgas grupa deklarēja savu idejisko platformu: “Visi pēdējie gadi bija mūsu mākslai īsts traģisms, likās, ka arī šeit mēs ejam pretī galīgai iznīcībai. Mākslai mūsu sabiedrībā vairs nebija vietas. Lielu izturību un pašuzpurēšanos vajadzēja māksliniekiem,

²⁷ Eglītis V. Aizrādām publikai uz ekspresionistu izstādi // Latvijas Kareivis. – 1920. – 9. marts.

²⁸ Styx. Ekspresionistu izstāde // Baltijas Vēstnesis. – 1920. – 18. marts.

²⁹ Vētra M. Rīga toreiz...: Atmiņas – Rīga, 1994. – 122. lpp.



Jēkabs Kazaks. Ievainotā pārsiešana.
No albuma "Ekspresionisti". 1919



Jēkabs Kazaks. Sieviete ar ievainoto plecos.
No albuma "Ekspresionisti". 1919



Jēkabs Kazaks. Leijerkastnieks. 1919



Jēkabs Kazaks. Sieviete un vīrietis. 1919



Romans Suta. Mitiņš. No albuma "Ekspresionisti". 1919

cīnoties ar trūkumu un vienaldzīgu apkārtni." Daudzi radoši cilvēki līdzīgā situācijā būtu pieņēmuši kādu kompromisa variantu un piemērotos sabiedrības gaumes prasībām, taču "rīdzinieki" pārliecināti pieteica savu kredo: "Mūs vairs neapmierina vienkārša reālās dabas attēlošana. Taisni uz personības parādīšanu iziet šobrīd visas mūsu tieksmes. Ne dabu, objektīvo ārējo dabu, mēs gribam tagad dot savos darbos, bet paši savu individuālo dabu, savu garīgo būtību."³⁰ Par grupas priekšsēdētāju ievēlēja Jēkabu Kazaku, kaut arī viņš bija viens no gados jaunākajiem. Kataloga ievadraksta autors nav norādīts, taču domājams, ka to rakstījis Kazaks, jo viņš jau 1919. gadā Alūksnē nolasītajā priekšlasījumā "Par mākslu" bija izteicis līdzīgas domas: ka gleznā nozīmīgākais ir "formu un līniju kombinēšana, uzbūve, krāsas tonālās vērtības un, galvenais, tas gleznotāja gars, kas organiski saaudzis ar visiem, jo mums rokās doti gleznas elementi un garam būs viņus kopot vienai lielai domai, vienai skaidrai un nepārprotamai pilnībai"; kā arī – "ne dabu gleznotājam vajaga dot, bet dabai jābūt tikai par starpnieci starp gleznotāju un skatītāju, kā caur dabas formām viena radītāja ideja top pieietama visai cilvēcei".³¹

"Rīgas mākslinieku grupas izstāde bagātīgi ilustrē daudzus mākslas virzienus, bet darbi gan grupēti pēc autoriem, tā nelielā laukumā vietām saduras pavisam dažādu uzdevumu risinājumi," – tika atzīmēts laikrakstā "Jaunākās Ziņas".³² Lai gan retrospekcija bija stilistiski neviendabīga, izstāde atstāja profesionāli līdzsvarotu iespaidu un kļuva par spilgtu, ievēribas cienīgu, daudz apspriestu un aprakstītu notikumu galvaspilsētas mākslas dzīvē. Jau pirmajā dienā netrūka apmeklētāju; diemžēl muzeja augšējās, ar stikla jumtu segtajās zālēs tajā laikā nebija elektriskā apgaismojuma, un tas bija atvērts tikai līdz trijiem dienā. Tā kā liela daļa skatītāju pa dienu bija aizņemta, Rīgas grupa – garantējot "dežurējošiem sulaiņiem atsevišķu maksu par virsstundām pēc norunas" – lūdza muzeja vadību atļaut izstādi apmeklēt līdz sešiem vakarā.

³⁰ Rīgas mākslinieku grupas izstādes katalogs. – Rīga, 1920.

³¹ *Skulme U.* Jēkaba Kazaka piemiņai // *Latvijas Vēstnesis*. – 1921. – 30. nov.

³² *Šterns R.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // *Jaunākās Ziņas*. – 1920. – 20. marts.



Oto Skulme. Pilsēta. No albuma "Ekspressionisti". 1919



Oto Skulme. Kompozīcija. No albuma "Ekspressionisti". 1919

Kaut arī "rīdzinieki" paši grupas nosaukumā no ekspresionisma vārda apzināti bija atteikušies, tomēr kritiku lielākajā daļā pēc inerces joprojām tika lietots tieši šis termins. Dažkārt jauno mākslinieku attīstības ceļam pat izvirzīja devīzi – no impresionisma uz ekspresionismu, lai gan izstādē abi virzieni nekādā ziņā nebija ne būtiskākie, ne dominējošie. Reālisms, puantilisms, Sezana iespaidi, fovisms, kubisms, formu sintēzes individuāls traktējums – to visu atspoguļoja jauno autoru sniegums. Rīgas mākslinieku grupas pirmā skate bija radikāls pavērsiens latviešu glezniecības izteiksmes līdzekļu meklējumos, vēsturisks vērtību pārvērtēšanas procesa aizsākuma apliecinājums. Iepriekšējai – impresionisma,

Rīgas mākslinieku grupa



Romans Suta. Bēres. No albuma "Ekspressionisti". 1919

³³ Jaunsudrabiņš J. Glezniecība no 15. februāra līdz 15. martam // Kopdarbība. – 1920. – Nr. 16. – 126. lpp.

³⁴ Dombrovskis J. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts – 1920. – Nr. 23. – 255. lpp.

³⁵ Vadonis pa Latvijas Valsts mākslas muzeju. – Rīga, 1926.

³⁶ VMM arhīvs, 60. I., 30., 31. lp.

akadēmiskā reālisma, simbolisma un jūgendstila garā auguši, skolotai un strādājošai mākslinieku paaudzei, tāpat kā laikabiedru vairākumam, formu sintēzes eksperimenti, dabas paraugu un krāsu deformācija, kā arī atteikšanās no klasiskās perspektīvas un telpiskā dziļuma bija gandrīz kaut kas prātam neaptverams un līdz ar to pilnīgi nepieņemams. "Krāsu un liniju mēmā valoda ir jānācās, lai varētu izprast, kas viņā tiek runāts. Tāpēc Rīgas mākslinieku grupas izstāde daudziem bija un palika grāmata ar septiņiem zieģeljiem,"³³ secināja Jānis Jaunsudrabiņš, piebilstot, ka saprotams būtu pilsoniskās publikas sašutums, bet ar naidīgi noliedzošu neizpratni uz jauno meklējumiem kareivīgi raudzījās arī daži vecākās paaudzes mākslinieki.

Rīgas mākslinieku grupas biedru atšķirīgās un neatkarīgās individualitātes veidojās latviešu mākslas attīstībai sevišķi nelabvēlīgos – kara apstākļos, bet varbūt tieši tādēļ "ridzniekiem" netrūka sīkstuma, lai aizstāvētu savus radošos principus. Jaunos autorus vienoja kareivīgs iesīkstējušo tradīciju noliegums un neatlaidīga cīņa par modernās mākslas mērķu īstenošanu un atzišanu; vienlaikus tā bija arī demokrātisku uzskatu opozīcija buržuāzijas vidē izauklētajai akadēmiski konservatīvajai gaumei. Presē tika ziņots, ka izstādi apmeklēja 10 000 skatītāju – līdz tam nedzirdēts skaits, bet gleznas pārdotas kopumā par 100 000 rubļu.³⁴ Jaundibinātais Latvijas Valsts mākslas muzejs par 30 000 rubļu no Rīgas grupas izstādes nopirka Jēkaba Kazaka audeklu "Cirkā" (1918, VMM), Romana Sutas "Kluso dabu ar nazi" (1918, VMM), Valdemāra Tones "Jāzepa Grosvalda portretu" (1915, VMM) un Konrāda Ubāna skolas laika ainavu "Sievietes zem kokiem" (1913, VMM).³⁵ Savukārt Rīgas pilsētas mākslas muzejs kolekcijai ieguva Ģederta Eliasa "Kanālu Parīzē" (1914, VMM), Kazaka "Pašportretu ar glāzīti" (1917, VMM), Oto Skulmes kubistisko "Kompozīciju" (1920, VMM), Niklāva Strunkes "Antona Austrīņa portretu" (1919, VMM), Sutas "Divas figūras" (1919, VMM), Tones portretu "Sieviete ar balodi" (1919, VMM) un Ubāna "Figūru" (1919, VMM).³⁶ Vairākas gleznas, to vidū Kazaka "Pie galda" ("Žanrs") (1917), izstādē nopirka Satiksmes ministrija; taču šis solis izrādījās pārsteidzīgs, jo "telpu rotāšanai" domātie darbi ierēdņiem likās pārāk



Konrāds Ubāns. Peldētāja. No albuma "Ekspressionisti". 1919



Konrāds Ubāns. Sieviete. No albuma "Ekspressionisti". 1919

³⁷ *Kaija I.* Mana dienagrāmata no 23.VI 1920. – (5.IV 1921.). 1920. g. 31. oktobris // LAB, I. Kaijas fonds, Rk-890, 33. lpp. Teodors Hermanovskis bija Ivandes Kaijas māsas vīrs.

³⁸ *Zariņš R.* Publikas balsis. Protests // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 6. apr.

³⁹ *Eglītis V.* Ekspressionistu izstāde Rīgas mākslas muzejā // Latvijas Kareivis. – 1920. – 14., 16., 17., 18. marts.

neizprotami un tādēļ 1922. gadā tika nodoti Latvijas Valsts mākslas muzejam. Kuriozo situāciju, ko radīja satiksmes ministra Teodora Hermanovska "neapdomība", atklāj ieraksts rakstnieces Ivandes Kaijas dienasgrāmātā: "Teo ir, protams, nikns uz mani [...], lūk, ir iekritis ar tiem expressionistiem, nopirkdams sava ministra laikā Satiksmes ministrijai par 20 000 viņu gleznas. Viņa pēctecis [...] izmetis laukā direktoru istabās, tie šveicaram, šveicars kambari. Viņam nu bail, ka nenāk [...] prasīt atbildību par valsts līdzekļu nelietderīgu izlietošanu."³⁷

Avangardisko gleznu pirkumi nepilnu gadu vecajai grupai deva milzīgu morālo gandarījumu, kā arī nozīmīgu materiālu stimulu, kas citos kolēģos izraisīja klaju nenovīdību. Vecmeistars Rihards Zariņš nekādi nevarēja apslēpt skaudību par jaunajiem parādīto augsto atzinību un ievērojamo finansiālo atbalstu, tāpēc avīzē "Jaunākās Ziņas" uzstājās ar asu protesta rakstu.³⁸ Ar sirdi un dvēseli viņš bija pārliecināts, ka "minēto kungu darbi ir vēl ļoti negatavi un nepaceļas pāri karikatūru līmenim". Tādēļ Zariņš – ne tikai kā mākslinieks, bet arī kā Latvijas pilsonis – izteica neizpratni par "vieglprātīgu valsts līdzekļu izšķērdēšanu un tikko dzimušas mākslas krātuves diskreditēšanu". Taču tas bija tikai pirmais sīkais piliens intrigu virknē, kas pēc pusgada noslēdzās ar skandalozo – tā saukto kasparsionādes notikumu.

Rīgas mākslinieku grupas izstādē kritika vislabvēlīgāk novērtēja Konrāda Ubāna, Valdemāra Tones un 1. februārī pāragri mirušā Jāzepa Grosvalda sniegumu. Avīzes "Latvijas Kareivis" kritiķis dzejnieks Viktors Eglītis konstatēja,³⁹ ka retrospektīvajā izstādē redzams

reālistiskais skolnieku sniegums, "Zaļās puķes" laikmets un franču modernismam tuvie darbi. Viņš atzina izstādes nepieciešamību "sevišķi priekš tiem, kuri pret šo oriģinālo mākslinieku grupu izturējās noliedzīgi, jo tajā labi pārskatāma grupas nepārtrauktā loģiskā attīstība un dziļā nopietnība, ar kādu tā nonākusi pie tagadējiem sasniegumiem". Konrādu Ubānu Eglītis bija uztvēris kā personību, kura no pārējiem biedriem atšķiras ar franču skolu, – kaut arī mākslinieks Francijā vēl neesot bijis, "viņā ir iedzimts frančiem radniecīgais dvēseles smalkums, nemaldīgā krāsu kopošanas garša un izmeklēta inteliģence dabas priekšmetu un cilvēka formu veidošanā". Savukārt Jāzepa Grosvalda portretos, pēc Egliša domām, skatāms tas pats franču mākslas smalkums, vienīgi tas izpaužoties "caur autora nemierīgo, kaislo raksturu". Valdemārs Tone Eglītim līcies "vismierīgākais, vispiskākais un, jāteic, arī visdziļākais pēc savas dabas meistars". Atzinīgi vārdi tikuši arī Jēkabam Kazakam, ar kuru esot iegūta jauna interesanta individualitāte, bet Romana Sutas intelektuālajā un jūtu bagātībā "par maz vēl rakstura un nodomu nopietnības. Bet tas saprotams un piedodams, jo Suta šajā mākslinieku grupā visjaunākais loceklis." Tā kā Ģederts Eliass parādīja arī agrīno puantilistisko posmu, Eglītis norādījis, ka autors, "liekas, ir dzimis spēcīgs krāsu meistars, vairāk impresionists nekā ekspresionists". Šī atziņa gan liecina, ka kritiķis postimpresionismam piederošo puantilismu kļūdaini saistījis ar impresionismu un runā par ekspresionismu kā par radošo galamērķi, pēc kura ne franču fovisma iespaidotais Eliass, ne citi Rīgas grupas biedri nemaz netiecās. Vēsturisko parādību vērtējumā vienmēr jāreķinās, ka laikabiedru raksti presē var gan



Niklāvs Strunke. Kompozīcija. No albuma "Ekspresionisti". 1919



Niklāvs Strunke. Kafija. No albuma "Ekspresionisti". 1919



V. Tone

Valdemārs Tone. Sieviete. No albuma "Ekspressionisti". 1919



Valdemārs Tone. Divas sievietes. No albuma "Ekspressionisti". 1919

⁴⁰ *Dr. Rowus*. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Baltijas Vēstnesis. – 1920. – 25. marts.

⁴¹ *Romans Suta 100: Izstāde* Valsts Mākslas muzejā [katalogs]. – Rīga, 1996.

⁴² *Dombrovskis J.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts – 1920. – Nr. 3. – 254. lpp.

⁴³ *Suta R.* *Leo Svemps* // Literatūra un Māksla. – 1987. – 20. nov.

sniegt daudz vērtīgas informācijas, taču tajos izteiktie apgalvojumi tomēr uztverami kritiski. Par izstādi neapšaubāmi parādījās arī negatīvi vērtējumi, piemēram, ka Rīgas mākslinieku grupa ir bagāta kvantitatīvi, bet nevis kvalitatīvi, ka Eliass vietām pāriet bezgaršībā, Ubānam apkārtējā atmosfēra ir sveša, bet Kazaka lielās kompozīcijas vēl stipri diletantiskas.⁴⁰ Rīgas grupa negatīvi noliedzošo kritiku īpaši neņēma vērā; to apstiprināja arī Romana Sutas domas: „..radošs darbs mākslā jau arī ir vienīgais, kuram ir nozīme, neatkarīgi no tā, vai to pašlaik izprot vai ne. Darbs paliek, tas piepilda savu laiku un iet pāri laikam.”⁴¹

Kritiķis Jānis Dombrovskis ar nožēlu atzina, ka “parasti lielu daļu publikas, un minētā izstādē sevišķi, ievēd nezināšanā un nesaprašanā [...] darbu attālināšanās no parastās dabas, kuru paviršākie skatītāji iztēlo ar mākslinieku nemākulību vai nespēju. Šie aplamie uzskati kā smags lāsts seko mūsu publikas lielai daļai, un tie vēl ilgu laiku šķīrs pēdējo no moderniem, meklējošiem māksliniekiem. Runāt par formu trūkumu minētās izstādes darbos būtu tas pats, kā runāt par apgērba nepieciešamību pie cilvēka dvēseles pārdzīvojumu izpratnes un tēlošanas. Tagadējo nervozo cilvēku individuālo pārdzīvojumu tēlojumiem ir vajadzīgi jauni izteiksmes līdzekļi, kurus meklē modernie mākslinieki, ar šo tie top interesanti un attaisno daudzas pārmērības un kļūdas, kuras neizbēgamas tani meklēšanas stadijā, kādu pārdzīvo tagadējā māksla.”⁴² Vēlāk – 20. gadsimta 30. gados Romans Suta secināja, ka “Rīgas mākslinieku grupa, pretēji mūsu mākslas pagātnei, tiecās pēc zināma formas, kompozīcijas, faktūras un audekla virsmas dažādošanas. Šī griba uzbūvēt lietas nosacītāk daudzkārt novirzija no ārējās pasaules izteiksmes formu abstrakcijā, kas nebija izprotama nespeciālistiem, kuri bija izauguši uz redzamās pasaules atveidiem.”⁴³

K a s p a r s i o n ā d e



oktobrī, pusgadu pēc Rīgas grupas skates, Tottlebena bulvāra mākslas salonā atklāja kāda nevienam nezināma mākslinieka Reinholda Kasparsona izstādi ar profesionāli diezgan vājiem moderno virzienu atdarinājumiem. Savukārt katalogā vairākiem darbiem bija norādīta ne tikai cena, bet pat īpašnieks. Parādījās daži raksti – piemēram, Jānis Dombrovskis kritiski aizrādīja: „..Kasparsonam vēl jāšāk no paša gala, sevišķi glezniecībā. Krāsās tas vēl galīgi negatavs un svārstīgs. Viņa gleznās neredzam izjūtas, pārdzīvotas krāsu orgijas, ko bieži sastopam pie ekspresionistiem, tāpēc tās nespēj skatītāju pat dziļāki ieinteresēt. Zīmējumā tas nenoteikts un nebaudāms ar savu no vācu paraugiem tapināto manierismu.”⁴⁴ Mūsdienās šo izstādi vairs nav iespējams vizuāli rekonstruēt, tomēr jāpieņem, ka Dombrovskis to novērtējis pietiekami objektīvi. Turpmākie notikumi risinājās diezgan strauji, jo Rihards Zariņš apzināti pacentās ugunij vēl pieliet eļļu: “Trūka mums vēl tikai Kasparsons, kurš nu arī laimīgi radies un sasniedzis tās robežas, aiz kurām beidzas veselais cilvēka prāts.”⁴⁵ Izraisījās pat neliels skandāls, jo kāds nezināms ļaundaris vienu gleznu sabojāja; Jānis Roberts Tillbergs uz karstām pēdām publicēja presē savu ciešāko pārliecību, ka “pacelt nazi pret ekspresionista darbiem tiešām nebija vērts”⁴⁶. Kad nu Kasparsona vārds un ne visai profesionālā izstāde bija pa avizēm pavisam noniecināta, pienāca laiks atklāt “lielo noslēpumu”.

Izrādījās, ka aiz sabiedrībā nezināmā iesācēja neveiksmīgā mēģinājuma slēpās ilgi un pavisam nopietni pārdomāts uzbrukums Rīgas mākslinieku grupai, kas jau labu laiku pirms savas izstādes atradās karstā voklī ar “bijušajiem matadoriem”, kā Romans Suta sauca vecākās paaudzes mākslniekus Jāni Robertu Tillbergu un Rihardu Zariņu. Tillbergs – pēdējais no latviešiem, kas 1909. gadā absolvēja Pēterburgas Keizarišķo Mākslas akadēmiju, – pārstāvēja eklektisko akadēmiskās glezniecības skolu, kurā apvienojās dažādu virzienu iespaidi no renesanses līdz jūgendstilam, bet “štiglicieša” Zariņa grafika balstījās uz vācu romantisma bīdermeijeriski sentimentālajām tradīcijām.

Jāzepam Grosvaldam incidents ar Zariņu bija izraisījies jau 1917. gadā Petrogradā, kad jaunie mākslnieki Izstāžu komitejai iesniedza stilizēti veidotus pastkaršu projektus. Atbilde toreiz bija – sešas Zariņa darinātas pastkartes ar jauno autoru paņēmienu kariķējumiem un klāt pievienota ironiska vēstule, ka autors “neesot varējis pēdējā laikā gulēt, domādams par veco un jauno mākslu, [tādēļ] atzinis, ka viss, ko līdz šim taisījis, ir bleķis bijis”. Grosvalds darboties komitejā kopā ar Zariņa kungu kategoriski atteicās: “Negribēju nemaz skandālu inscenēt, bet nevarēju citādi: sitiens par daudz apdomāts un nekoleģiāls.”⁴⁷

Savukārt 1919. gada 1. Maija svētkos, kurus vēl pēdējā brīdī pastāvošā padomju vara svinēja visai vērienīgi, daudzi mākslnieki – to vidū Ansis Cīrulis, Burkards Dzenis, Ludolfs Liberts, Hermanis Grīnbergs un pat Vilhelms Purvītis – piedalījās pilsētas vizuālajā izrotāšanā. Romans Suta, kaut islaicīgi, bija centies aizsegt pareizticīgo katedrāles bizantisko fasādi ar lielu vairogu, uz kura tika attēlota “jauno” cīņa pret “vecajiem”, protams, domājot moderno un tradicionālo mākslnieku opozicionāro uzskatu sadursmi.⁴⁸

Nesaskaņas sākotnēji radās pretējo mākslas uzskatu dēļ, jo vecmeistari gribēja noturēt iegūtās vadošās pozīcijas. Attiecības iespaidoja arī tīri finansiāli jautājumi, jo valsts pēc kara bija pārāk nabadzīga, lai spētu materiāli atbalstīt visus mākslniekus. Sivas uzskatu sadursmes parādījās arī preses slejās, kur starp Sutu un Zariņu norisinājās asa un vietām pat savstarpēji aizskaroša polemika. Tā, protams, nevajadzīgo naidu tikai uzkurināja un radīja

⁴⁴ Dombrovskis J. Kasparsona izstāde // Brīvā Zeme. – 1920. – 17. okt.

⁴⁵ Zariņš R. Pie mūsu mākslas... // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 9. okt.

⁴⁶ Tillbergs J. R. Vandālisms mākslā // Latvijas Sargs. – 1920. – 16. okt.

⁴⁷ Džo dienasgrāmatas un vēstules brāļim /Sakārt. E. Kļaviņš // Literatūra un Māksla. – 1991. – 25. okt. – 9. lpp.

⁴⁸ Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls. – 1929. – Nr. 3/4. – 70. lpp.

⁴⁹ Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1920. g. 6. augusts. – Privātarhivs Rīgā. Emila Meldera uzvārds tolaik bija Millers. Par Kalniņu tuvāku ziņu nav.

⁵⁰ Jaunsudrabiņš J. "Plikais karalis" jeb liels joks latviešu mākslas dzīvē // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 25. okt.

⁵¹ Brancis M. Jānis Roberts Tillbergs. – Rīga, 1996. – 113. lpp.

⁵² Mākslinieks R. Tillbergs Rīgā // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 7. febr. – Pielikums.

⁵³ Казимир Малевич: 1878–1935 [Каталог]. – Москва, 1988–1989. – С. 81.

⁵⁴ Jaunsudrabiņš J. "Plikais karalis" jeb liels joks latviešu mākslas dzīvē.

liekus pārpratumus. Tillberga dēļ darbu Kara muzejā zaudēja Rīgas grupas biedrs tēlnieks Emīls Melderis. "Tillbergs bijis Kara muzeja darbnīcā un prasījis, vai tie darbi domāti priekš uz jumta likšanas. Tad sākuši ar Kalniņu strīdēties un saniknots kopā ar citiem aizgājis. Pēc tam sastādīts akts ar iznīcinošu saturu priekš dzīvās mākslas un Millers ar Kalniņu atlaisti."⁴⁹

1920. gada 22. oktobrī piektdienas vakarā klausītājiem pilnajā Rīgas Latviešu biedrības Lielajā zālē Jānis Roberts Tillbergs un Rihards Zariņš sarīkoja priekšlasījumu, kura mērķis bija "ekspresionistus" padarīt smieklīgus un nožēlojamus sabiedrības acīs. Paziņojis klātesošajiem, ka vakars veltīts vienam "lielam jokam", pirmais runāja Tillbergs. Sākumā viņš pievērsās 1905. gada revolūcijas notikumiem, neaizmirdams pats sevi paslavēt par Pēterburgas satīriskā žurnāla "Svari" karikatūrām, un pauda pārlicību, ka 1916. gada Maskavas izstāde bijusi "mūsu mākslas gulbja dziesma". Pēc revolūcijas Krievijā māksla, pēc Tillberga domām, esot sabrukusi, jo visi spējīgākie mākslinieki aizbēga, bet to "vietas ieņēma visādi subjekti, pat izbēguši cietumnieki". Tad parādījušies futūristi, kuri krāsojuši ģimjus un kuriem proletariāts esot ticējis. Tillbergs atcerējās savu pedagoģisko darbību Vitebskas mākslas skolā 1918.–1919. gadā, kad tur ieradās "Marks Šagals ar ļoti plašām pilnvarām un diktēja visai gubernai savus mākslas uzskatus. Klasēs uz sienām viņš uzrakstīja: "Zīmēt visu zilā krāsā, ja ar to nepietiek, var pieņemt vēl sarkanu. Zīmēt visu trīsstūros, ja vēlas, var vēl lietot arī četrstūri." Un pēc divām nedēļām visi skolnieki zīmēja un gleznoja labāk nekā pats Šagals."⁵⁰ Te nu gan atmiņa vecmeistaru ir stipri pievilusi: priekšlasījumā Tillbergs ne tikai neprecīzi sevi nosaucis par direktoru, kaut bija tikai Vitebskas mākslas skolas pedagogs, bet arī elementāri sajaucis Marku Šagalu, kuru nekad īpaši nav aizrāvusi formu ģeometrizācija, ar supremātistu Kazimiru Maļeviču.

Tautas mākslas skolas direktors Marks Šagals Vitebskā ieradās 1918. gada augustā, turpretī Tillbergs tur atgriezās ne ātrāk kā gada beigās – tikai pēc ukraiņu dzejnieka Tarasa Ševčenko pieminekļa atklāšanas Petrogradā 29. novembrī.⁵¹ Savukārt Kazimirs Maļevičs Vitebskā pēc El Ļisicka ieteikuma sāka strādāt 1919. gada septembrī. Tādēļ Tillbergs, kurš Rīgā atgriezās 1920. gada sākumā,⁵² varēja iepazīties ar Maļeviča avangardisko mācīšanas metodi. Tieši Maļevičs centās ieviest jauno mākslinieciskās izglītības sistēmu, kurā visu māksliniecisko formu attīstība balstītos uz supremātisma pamatiem.⁵³ Tillbergs nekautrējās klātesošajiem klausītājiem atzities, ka esot mēģinājis iedzilīnāties šajā "dullumā" un izmēģinājis visus "ismus", bet tad viņam bijis jābēg laukā no šī tukšuma: "… gods latviešu komunistiem, kuri mani saprata un izlaida uz Rīgu." Bet izrādījās, ka "arī te visi bija inficēti ar to pašu krievu slimību"; ar to bija domāta Rīgas grupa, "kura atzīstot tikai savējos māksliniekus, kuri organizējās kā vilki un pieņēma vēl savā vidū hiēnas no rakstnieku vidus". Vēl Jānis Roberts Tillbergs izklāstīja savu visjaunāko – "bumbisma" teoriju, kā arī kopā ar domubiedriem izteica savu viedokli par šā un citu "ismu" mākslas darbu ražošanas veidu. Runu "klasiķis" pabeidza ar vārdiem: "Sabiedrībai jāizšķiras: vai apašus vai istu mākslu!"⁵⁴

Rihards Zariņš atgādināja klausītājiem dāņu rakstnieka Hansa Kristiana Andersena pasaku par kailo karali, ko salīdzināja ar Rīgas mākslinieku grupu, par kuras mākslu tauta akli jūsmojot. Nobeigumā Zariņš atklāja, ka skandalozā izstāde nebūt nav bijusi viena paša Kasparsona nopelns, jo tās "saražošanā" piedalījušies arī viņi – Zariņš ar Tillbergu, kā arī abu skolnieki – Jānis Muncis, Jēkabs Mangulis un Pēteris Pētersons. Pēc tam Muncis nolasīja dažus Kasparsona izstādes "ražošanas" gaitā tapušus protokolus, ko pēc nedēļas visi dalībnieki ar saviem parakstiem apliecināja presē, turpat arī norādot, ka gribējuši panākt, lai izstāde pierādītu, "cik viegli ir iespējams bez iekšējas pārlicības, sekojot tikai uzstādītām receptēm,

⁵⁵ Paziņojums atklātibai par Kasparsona izstādes sarīkošanu // Latvijas Sargs. – 1920. – 28. okt.

⁵⁶ Jaunsudrabiņš J. "Plikais karalis" jeb liels joks latviešu mākslas dzīvē.

⁵⁷ Neatkarīgo mākslinieku biedrība // Latvijas Sargs. – 1920. – 28. okt.

⁵⁸ Jaunsudrabiņš J. "Plikais karalis". Piezīmes // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 10. nov.

kolektīvi radīt darbus pēc visjaunākās modes, kā arī rādīt šo darbu iekšējo tukšumu un bezvērtību".⁵⁵

Rīgas mākslinieku grupas pārstāvjiem vakara organizētāji vārdu nedeva, un viņi, skaļi protestēdami, demonstratīvi atstāja zāli. Zariņš bija pilnīgā pārliecībā, ka par šo notikumu "ritu runās visa Rīga, pēc nedēļas visa Latvija, un pat pāri robežām ies vēsts par to, ka Latvija atsvabinās no izvirtības mākslā".⁵⁶ Tomēr vecmeistaru netaktiskais izlēcieni cerēto rezultātu neguva, jo kritika un citi mākslinieki nostājās "ekspresionistu" pusē, bet sabiedrība – it sevišķi radošā inteliģence – publisko izmuļķošanu nepiedeva. Kaut arī Tillbergs bija Neatkarīgo mākslinieku vienības godabiedrs, tomēr arī šī grupa paziņoja, ka "katram var būt savi uzskati un, ja kādi ir Tillberga pusē, tad to neattiecināt uz visu biedrību".⁵⁷ Pateicoties Jānim Jaunsudrabiņam, kurš, glezniecībā pārstāvēdams konsekvantas reālisma pozīcijas, centās paust objektīvus uzskatus, mēs šodien pietiekami plaši varam spriest par šo divu paaudžu konfliktu un tā atbalsi sabiedrībā. Jaunsudrabiņš rakstā "Plikais karalis". Piezīmes⁵⁸ norādīja: "Mēs esam bijuši tik naivi un aizvien domājuši, ka visas cīņas, kas vestas starp māksliniekiem, ir idejiskas un cēlas. Mēs nevarējām iedomāties, ka ir arī mākslas politika ar visām viņas aizkulisēm, slepeniem līgumiem, provokācijām utt. [...] Kā vienai, tā otrai pusei māksla ir dārga, viņi kalpo tai ar visu savu būtību. Un tomēr ir kāds akmens. Šis piedauzības akmens ir materiālā vara. Cīņa pēc tās rada naidu." Viņaprāt, Tillbergs esot sabojājis "ar humoru spēkoto priekšnesumu, piegrūzdams tam pārāk daudz piparu", jo pats šiem "apašiem" reiz mācījis zīmēšanu Rīgas pilsētas mākslas skolā un devis iespēju piedalīties pirmajās latviešu mākslas izstādēs; ne bez Tillberga ziņas Latviešu mākslas veicināšanas biedrība iepirkusi jauno darbus nākotnē iecerētajam muzejam. Turklāt Jaunsudrabiņš neesot spējis iedomāties, ka nopietni mākslinieki "varētu ziedot trīs mēnešus sava dārgā laika neauglīgām imitācijām. [...] Kāpēc gan, piemēram, Tillbergs, kurš aizsniedzis tādu tehnisku gatavību, ka var imitēt pat vecos meistaros, nevarētu ar labiem panākumiem imitēt arī ekspresionistus?" Bet Zariņam Jaunsudrabiņš pārmeta to, ka viņš netaktiski un ar lielu prieku izņirgājies par tiem nabaga mūziķiem un rakstniekiem, kuri "pieklājīga viesu cienībā" centās iedzījināties Kasparsona izstādes eksponātos. Rakstu kritiķis pabeidza ar atziņu, ka "Tillberga–Zariņa karagājieni pret jauno mākslu draud piedzīvot melnā Bermonta likteni. Var gadīties, ka šie mākslinieki paliek divi vien, radu un personīgu draugu aplaudēti, bet mākslas plūdumu neviens neaizturēs."

Rīgas mākslinieku grupa kasparsionādes skandālu smagi pārdzīvoja, bet Jēkabam Kazakam tas izrādījās liktenīgs trieciens, jo šai laikā strauji sāka progresēt tuberkuloze. "Bēdīgi slavenai mākslas klaunu uzstāšanai bija pārsteidzoši sērīgs gals: drīzi pēc "kasparsionādes" mira Jēkabs Kazaks, nāves murgos piesaukdams mākslas ķengātāju vārdus."⁵⁹ Jau nopietni slimš būdams, viņš savu pārliecību izteica avīzē "Latvijas Kareivis": "Ja Tillbergs ar saviem rokaspuišiem turas pie futūristu paņēmieniem un ar smiekliem un klauniskiem jokiem grib atrisināt mūsdienu akūtos mākslas jautājumus, tad pret to jāizsaka visdziļākā nīcināšana. [...] Beigās es atļaujos aizrādīt, ka vienīgais pareizais līdzeklis iznīdēt visus "ķēmus", "huligānus" un "apašus" ir uzgleznot labas gleznas, kuras tad pašas runās."⁶⁰ Kazaka vārdi nākotnē piepildījās – tos apliecināja pārējo Rīgas grupas mākslinieku turpmākie radošie meklējumi. Lappusi, kas Rīgas grupas vēsturē saistīta ar Jāņa Roberta Tillberga un Riharda Zariņa cinisko rīcību, memuāros, dziļi nosodot, minējis arī operdziedonis Mariss Vētra – sākumā gan atzīstoties, ka viņu pašu tolaik no visas sirds satriekuši bijušā zīmēšanas skolotāja Valdemāra Tones portreti, kuros "sievietēm iekšējos pārdzīvojumos nav deguna". Tomēr vēlāk Vētram nācies atzīt, ka "bez tā laika meklējumiem un neceļiem nez vai latviešu glezniecība būtu izaugusi tik īpatni svaiga".⁶¹

⁵⁹ Jēkaba Kazaka izstādes katalogs. – Rīga, 1922.

⁶⁰ Kazaks J. Vēstule redakcijai // Latvijas Kareivis. – 1920. – 24. okt.

⁶¹ Vētra M. Rīga toreiz... – 127., 123. lpp.

Divdesmitie gadi

Rīgas mākslinieku grupas sākums izvērtās neparedzēti sarežģīts un traģisks, jo vienā gadā tā zaudēja divas spēcīgas un talantīgas personības – Jāzepu Grosvaldu un Jēkabu Kazaku. Tāpēc

tālākais periods, neraugoties uz kritikas opozīciju un atsevišķām gluži cilvēciskām savstarpējām domstarpībām, liekas kā mierīgas radišanas, auglīgu pārdomu, profesionāla brieduma un atzīstamu panākumu pilns laiks. Ikdienas dzīvē tomēr allaž problēmas radija izdzīvošanas jautājums; par to liecina arī Oto Skulmes vēstule sievai Martai: "...darbus visus tagad iespējams mums, dullajiem, sadabūt tikai ar galvotājiem, tādiem kā Jaunsudrabiņš un Miesnieks, kuriem kultūras balsis un citur tic. [...] Daudz nekrietnību ir noticis un notiek, nevaru nemaz apstāstīt visu, jo paliek riebiģi."⁶² "Huga sāk rauties ar zīmēšanu, iet diezgan labi, taisa pašlaik litogrāfijas pastkartēm, bet Sutiņš nikuļo, Džoniņam grūtas dienas, nekas neienāk. Struņķis nav redzams, bet laikam "Sukubā" vakaros ir sastopams."⁶³ Pats Oto jau senāk bija nonācis pie pārliecības, ka tad, ja strādātu tautiskā garā, klātos labi: "Būs tas jāpamēģina piekopt dekorācijās, lai kaut ko izkrāptu no biezpauriem, bet, kamēr tas izdosies, būs jācieš trūkums."⁶⁴

No 1920. līdz 1923. gadam Rīgas mākslinieku grupai pievienojās gleznotāji – Aleksandra Beļcova, Jānis Cielavs, Jānis Liepiņš, Uga Skulme, Leo Svemps, Erasts Šveics, kā arī tēlnieki – Marta Skulme un Emīls Melderis. Gleznotājs Eduards Lindbergs piedalījās vienīgi pirmajā izstādē, varbūt tāpēc, ka strādāja Rīgas pilsētas mākslas muzejā. Dažus gadus ar grupu bija saistīts arī grafiķis Sigismunds Vidbergs. 1921. gadā, kad Latvijas Mākslas akadēmija sāka praktiski darboties, rektors Vilhelms Purvītis meklēja piemērotas pedagoģu kandidatūras. Būdams labvēlīgi noskaņots pret Rīgas mākslinieku grupu, viņš 1921. gada rudenī uzaicināja strādāt akadēmijā Konrādu Ubānu un Sigismundu Vidbergu, taču Ģederts Eliass grupas sapulcē kategoriski pieprasīja, lai viņi no piedāvājuma atsakās.⁶⁵ Šī reakcija izskaidrojama ar jauno mākslinieku noliedzošo attieksmi pret konservatīvo Mākslas akadēmijas programmu, taču iespējams, ka Eliass bija vienkārši personīgi aizvainots, ka netika uzaicināts viņš – Briseles Karaliskās Mākslas akadēmijas absolvents. Tomēr 1925. gadā gan Eliass, gan arī Ubāns un Tone – kaut arī abiem trūka augstākās izglītības – Purviša aicinājumu pieņēma un kļuva par akta un vispārējo klašu glezniecības pasniedzējiem.

1924. gada maijā tika nodibināta Latvijas Mākslas akadēmijas pedagoģu grupa "Sadarbs", kurā viens no idejiskajiem vadoniem bija vienmēr protestēt gatavais un nevaldāmi enerģiskais Ludolfs Liberts; viņam dedzīgi piebalsoja jaunais mākslas vēsturnieks un kritiķis Jānis Siliņš. "Sadarbā" apvienojās dažādu paaudžu mākslinieki, un tā mākslas politika – atšķirībā no Rīgas grupas – bija neitrāla, bez īpašas intereses par laikmetīgajiem virzieniem. Nav zināms, kādi iemesli 1924. gadā pamudināja Valdemāru Toni un Konrādu Ubānu pievienoties "Sadarbam". Katrā ziņā akadēmijas kolēģi, augstu novērtējot Tones pārnākšanu uz "Sadarbu", ievēlēja viņu par savu pirmo priekšsēdētāju. Tomēr Toni un Ubānu "Sadarbā" valdošā gaisotne neapmierināja, jo abi gleznotāji piedalījās tikai pirmajā izstādē 1925. gadā. Tone kopā ar draugu Teodoru Zaļkalnu no grupas izstājās tūlīt pēc izstādes, bet Ubāns – decembrī. Otrreiz par pilntiesīgiem Rīgas mākslinieku grupas biedriem Valdemārs Tone un Konrāds Ubāns vairs nekļuva, taču 30. gados viņi turpināja piedalīties grupas rīkotajās izstādēs.

Personīgu domstarpību dēļ 1926. gadā no Rīgas mākslinieku grupas izstājās Romans

⁶² Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1921. g. 29. septembris. – Privātarhivs Rīgā.

⁶³ Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1921. g. 2. oktobris. – Privātarhivs Rīgā. Huga – Uga Skulme, Sutiņš – Romans Suta, Džoniņš – Jānis Liepiņš, Struņķis – Niklāvs Strunke.

⁶⁴ Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1920. g. 9. augusts. – Privātarhivs Rīgā.

⁶⁵ Siliņš J. Latvijas Mākslas akadēmija.

Suta un līdz ar viņu – Aleksandra Beļcova, un turpmāk tās aktīvāko kodolu veidoja brāji Skulmes, Leo Svemps, Jānis Liepiņš, Erasts Šveics un Jānis Cielavs. Kaut arī Rīgas grupas gleznotāji 30. gadu sākumā pievērsās reālisma izteiksmes līdzekļiem, tomēr viņos visu mūžu – gan radošajā darbībā, gan sabiedrības uztverē un kritikas paustajās atziņās – saglabājās jauna ceļa gājēju un meklētāju gars. Rīgas mākslinieku grupas izstādēs laikabiedri tika iepazīstināti ar klasiskā modernisma glezniecības paraugiem. Kubisma uzplaukuma laiks saistījās ar grupas 1920., 1923. un 1924. gada skatēm, savukārt jaunās lietišķības virziens pārlicinoši iezīmējās 1928. gadā – Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstādē.

Latviešu modernisms Eiropā

Valsts kopējās izstādes tika rīkotas ar lieliem pārtraukumiem, un pēc 1919. gada Retrospektīvās latviešu mākslas izstādes nākamo sarīkoja tikai 1927. gadā, gatavojoties skatei Stokholmā.

Pirmo pēckara gadu smagie ekonomiskie apstākļi liedza iespēju parādīt mūsu mākslu ārzemēs. Mākslas propagandas nozīmību valdība atzina, bet Latvijas valsts bija tik nabadzīga, ka šo ideju varēja apsvērt tikai teorētisku vēlmju līmenī. Lai noorganizētu izstādi Somijā, savā dzīves pēdējā – 1920. gadā aktīvi darbojās Rīgas mākslinieku grupas priekšsēdētājs Jēkabs Kazaks, un viņš bija dziļi satriekts, ka līdzekļu trūkuma dēļ šī iecere nevarēja piepildīties.⁶⁶ Oto Skulme, interesējoties tuvāk par somu priekšlikumu, uzzināja, ka "tās lietas nav nemaz tik rožainas un pat nemaz ne"; viņš vēstulē rakstīja: "Tas Stermans Somijā ir spekulants uz bildēm un, apskatījis mūsu bilžu reprodukcijas, ne visai bijis iepriecināts, un teicis, ka ar pirkšanu būšot bēdīgi, diezgan vai maz pirkšot, bet varbūt tomēr kādu. Tātad uz kādu nebūt ienākumu jeb atmaksāšanu nav ko gaidīt, vienīgais tā izeja caur Somiju uz Eiropu. [...] Valdība nemaz nenāk pretim, jo kā tad, kad tas pats Stermans esot teicis, savus vecos lai neskapējot šurp, jo viņiem pašiem to zārku esot diezgan."⁶⁷

1921. gadā Latvijas sūtnis Francijā Oļģerds Grosvalds mēģināja organizēt visu triju Baltijas valstu mākslas izstādi Parīzē, jo igauņu tēlniekam Janam Kortam "Salon d'Automne" direktors par brīvu bija solījis telpas "Grand Palais" Elizejas laukos. Tomēr Grosvaldam neizdevās šo projektu īstenot, jo viņš no dzimtenes nesagaidīja nekādu konkrētu pretimnākšanu. Ārlietu ministrija skati formāli atbalstīja, taču Izglītības ministrija atbildību neuzņēmas, uzskatot, ka tās rīkošana ir Kultūras fonda kompetencē. Idejai piekrita arī Mākslas akadēmijas padome, kaut gan rektors Vilhelms Purvītis atzina, ka paredzēto 30 000 franku trim valstīm ir par maz un ka "valdībai izstādes sarīkošanas jautājums jāapskata tuvāk no valstiski politiskā stāvokļa".⁶⁸ Latvijas Ārlietu ministrijas Preses nodaļas vadītājs Alfrēds Bilmanis informēja, ka 1924. gadā Parīzē paredzēta starptautiska mākslas izstāde, kurā franči Latvijai pat dotu telpas par brīvu, taču šeit nekāda gatavošanās diemžēl nenotiek. Pēc pieredzes viņš secināja, ka "bez materiāliem pabalstiem mūsu māksliniekiem nav ko domāt pašiem privāti piedalīties Parīzes izstādē. Un, cik zināms, vēl nesen Kultūras fonds ir noraidījis kādas mūsu mākslinieku grupas ierosinājumu sarīkot izstādi Parīzē. Tas neesot vajadzīgs."⁶⁹ Tā arī izstāde Francijā latviešu māksliniekiem ilgi palika skaists sapnis, kas piepildījās tikai 1939. gadā. Līdz tam par savu darbu parādīšanu citās valstīs nācās domāt pašiem.

1922. gadā Aleksandra Beļcova un Romans Suta piedalījās starptautiskajā Futūrisma kustības izstādē Berlīnē. Savukārt 1923. gada pavasarī Beļcova, Niklāvs Strunke, Sigismunds

⁶⁶ Eliass Ģ. Jēkabs Kazaks // Latvijas Vēstnesis. – 1920. – 4. dec.

⁶⁷ Oto Skulmes vēstule Martai Skulmei. 1920. g. 9. augusts. – Privātarhīvs Rīgā.

⁶⁸ LVVA, 1632. f., 2. apr., 1110. l., 58.–62. lp.

⁶⁹ Bilmanis A. Mūsu māksla kā mūsu popularizētāja // Latvijas Kareivis. – 1923. – 13. dec.

⁷⁰ Grosse Berliner

Kunstaustellung. – Berlin, 1923;
A. K. Berlīnes lielā mākslas
izstāde // Jaunākās Ziņas. –
1923. – 30. maijs.

⁷¹ Eimert D. Der Einfluss des
Futurismus auf die deutsche
Malerei. – Köln, 1974. – S. 287.

⁷² Grosse Berliner
Kunstaustellung. – S. 28.

⁷³ Eesti kunstnikude rühm:
Esimene balti riikidevaheline
kunstināitus. – Tartu; Tallinn,
1924.

⁷⁴ Eduarda Oles vēstule Oto
Skulmem. 1923. g. 16. decem-
bris. – Privātarhīvs Rīgā.

⁷⁵ Eduarda Oles vēstule
Romanam Sutam. 1923. g.
[bez datuma]. – Privātarhīvs
Rīgā.

⁷⁶ Turpat.

⁷⁷ 1926. gada 1. decembrī
Fridrihs Hists pastkartē Oto
Skulmem rakstīja: "...es gatavo-
jos uz visiem laikiem braukt uz
PSRS." Mākslinieks gāja bojā
1943. gadā Soljikamskas sāls-
raktuvēs (privātarhīvs Rīgā).

Vidbergs, Kārlis Zāle un Arnolds Dzirkalis bija ikgadējās Lielās Berlīnes mākslas izstādes dalībnieku vidū.⁷⁰ Izstādi 19. maijā atklāja pats Vācijas prezidents, un tajā dažādus stilistiskos virzienus pārstāvēja Berlīnes mākslinieku apvienība, Berlīnes arhitektu savienība un radikāli noskaņotā Novembra grupa, kuras nodaļā bija iekļauti mūsu mākslinieku darbi. 1918. gada 9. novembrī tika gāzts Vācijas ķeizars, un tās pašas dienas vakarā Garīgā darba strādnieku padome nodibināja Novembra grupu,⁷¹ kuras mērķis bija īstenot utopisko ideju tuvināt mākslu tautai. Grupas izstādēs piedalījās Hanss Arps, Rūdolfs Bellings, Makss Pehšteins, Enriko Prampolini, Hanss Rihters, Laionels Feiningers, Valters Gropiuss, Pauls Klē, Lāslo Mohojs-Naģs un daudzi citi, arī mūsdienās mazāk zināmi mākslinieki. Lielajā Berlīnes mākslas izstādē Beļcova un Strunke eksponēja katrs divas klusās dabas, Dzirkalis – "Sievietes galvu", Vidbergs – četrus zīmējumus un Zāle – skulptūru "Plastiskas formas" ("Masu kustības") (1922), kas reproducēta arī katalogā⁷².

1924. gada sākumā Rīgas mākslinieku grupa savus darbus izstādīja Igaunijā – Tartu un Tallinā;⁷³ tās bija pirmās lielākās latviešu mākslas skates ārzemēs. Izstādi bija paredzēts rīkot Baltijas apstākļiem diezgan grandiozu, taču tās organizēšanas gaitā negaidīti radās vairāki grūti atrisināmi jautājumi, un daudzas idejas palika tikai teorētisku ieceru līmenī. Mūsu mākslinieki sadarbojās ar Tartu kolēģiem Eduardu Oli, Frīdrihu Histu un Juhanu Raudsepu – viņi bija pazīstami jau kopš mācību laika Penzas mākslas skolā un, ņemot piemēru no rīdziniekiem, 1923. gadā apvienojušies Igauniju mākslinieku grupā (ceturtais biedrs bija Jāns Vahtra). Decembrī Rīgas mākslinieku grupa saņēma no igauņiem oficiālu ielūgumu ar aicinājumu "piedalīties 1. kopējā Baltijas kubistu izstādē, kas notiks no 6. līdz 20. janvārim Tartu un no 27. janvāra līdz 9. februārim Tallinā, un turpināsies Helsinkos, Rīgā un Kauņā".⁷⁴ Uzreiz gan jāpiebilst, ka ārpus Igaunijas robežām izstāde nekur citur tā arī nenotika. Eduards Ole vēstulē savam Penzas skolas biedram Romanam Sutam izteica cerību, ka latvieši parādīs ne mazāk kā 70 darbu, piebilstot: "...ja to skaitā ne visi būs kubistiski, tad nav liela bēda. Tāpēc ka mums pašiem droši vien arī vajadzēs izstādīt dažādu virzienu darbus."⁷⁵ Ole rakstīja: "...informācija avīzēs ir pilnā sparā: reklamējam Rīgas grupu." Tomēr viņš arī sūdzējās, ka "ar somiem nekas neiznāks, jo viņiem nekā tāda nav"; esot ieteikts uzrakstīt kaut kādam Ālto, ko Ole arī darišot. Vēstule liecina, ka igauņiem par Somijas laikmetīgo mākslu tolaik bija maz informācijas, jo Ole pat nezināja, ka Ilmari Ālto ir ievērojams somu kubists. Arī ar Kauņu sadarbība neizdevās, jo igauņi uz ielūgumu nesaņēma nekādu atbildi. Kopā ar Leo Svempu uz Tartu iekārtot un atklāt izstādi brauca Romans Suta, kuru Ole lūdza palikt ilgāk un piedalīties universitātes lekcijā – disputā. Bija paredzēts, ka no igauņu puses uzstāsies mākslinieks Jāns Vahtra. Vēl no vēstules secināms, ka ziemeļu kaimiņi interesējušies par "Laikmetu", jo Ole lūdza Sutu Rīgā noskaidrot izdevuma ekspedīcijā, kāpēc žurnāls nav pienācis, jo igauņi jau 1923. gada 28. maijā uz Berlīnes adresi esot nosūtījuši 500 Latvijas rubļu.⁷⁶

Savukārt Tallinā igauņu un latviešu avangarda mākslinieku kopējo izstādi iekārtoja Uga Skulme. No igauņiem tajā piedalījās Jāns Vahtra, Eduards Ole, Juhans Raudseps, tallinietis Merts Lārmans, kā arī Frīdrihs Hists, kurš drīz pēc tam emigrēja uz Padomju Savienību.⁷⁷ Latviju pārstāvēja Aleksandra Beļcova, Jānis Cielavs, Jānis Liepiņš, Marta Skulme, Oto Skulme, Uga Skulme, Romans Suta, Leo Svemps, Erasts Šveics, Konrāds Ubāns un Sigismunds Vidbergs. Mūsu mākslinieku skaitliski prāvāko kolekciju pamatā veidoja darbi, kas bija izstādīti 1923. gada Rīgas mākslinieku grupas izstādē, to vidū: Beļcovas "Ložā" (privātkolekcija Rīgā), Liepiņa "Klusā daba ar balto krūzi" (atrašanās vieta nezināma), kā arī Šveica "Sieviete ar krūzi" (VMM), Ugas Skulmes "Koncerts" (VMM) un Sutas "Klusā daba ar

⁷⁸ *Skulme U. Ar izstādi uz Tallinu // Latvijas Kareivis. – 1924. – 2. marts.*

⁷⁹ Eduarda Oles vēstule Oto Skulmem. 1924. g. 9. marts. – Privātarhivs Rīgā.

⁸⁰ Izstāde notika no 1993. gada 17. septembra līdz 7. novembrim (katalogs: *Ovāntat möte: Estnisk och lettisk modernism från mellankrigstiden. – Stockholm, 1993*).

⁸¹ *Katarzyna Kobro: W sätna rocznice urodzin: 1898–1951. – Ūódz, 1998. – S. 32.* Pēc Januša Zagrodzka domām, Kobro tēvs Mikolajs cēlies no vecas, nabadzībā nonākušas latviešu dzimtas (*Zagrodzki J. Katarzyna Kobro i kompozycja przestreni. – Warszawa, 1984. – S. 54*). Savukārt meita Nika Stšemiņska uzskata, ka fon Kobro dzimta esot pārkrievojušies vācieši (*Wladyslaw Strzeminski: W sätna rocznice urodzin: 1893–1952. – Ūódz, 1994. – S. 50*). Katažinas māte Jevgeņija Rozanova bija krieviete.

⁸² *Katarzyna Kobro .. – S. 33.* Stšemiņskis frontē zaudēja roku un kāju. Viņam bija tikai militārā izglītība, bet Katažinas Kobro ietekmē 1918. gadā viņš sāka mācīties Maskavas mākslas skolā.

⁸³ Aleksandra Rafalovska vēstule Oto Skulmem. Varšava, 1924. g. 14. oktobris. – Privātarhivs Rīgā.

⁸⁴ *Suta R. Nowa sztuka na Ūotwie // Kurjer Bloku. – 1924. – Nr. 6/7.*

⁸⁵ *Turowski A. Konstruktywizm polski: Proba rekonstrukcji nurtu (1921–1934). – Wrocław, 1981.*

pudeli” (atrašanās vieta nezināma). Tātad blakus samērā reālistiskām Ubāna un Cielava kompozīcijām bija skatāmi spilgti izteikti kubistiski gleznojumi. Ne velti Uga Skulme secināja, ka igauņi “vēl zem stipra vācu ekspresionisma iespaida, bet ar plastiskas purizācijas – kubistiskām tieksmēm”.⁷⁸ Liekas, ka tieši latviešu kubisma paraugi deva izšķirošu stimulu ziemeļu kolēģu turpmākajiem meklējumiem – par to liecina Eduarda Oles pirmie iespaidi, kurus viņš drīz vien pēc izstādes slēgšanas izteica Oto Skulmem: “Idejiski mēs pilnībā esam uzvarējuši. Ņemot vērā, ka Igaunija līdz šim pazina tikai impresionismu un ekspresionismu, var tikai aptuveni iedomāties, ko nozīmē mūsu uzvara.”⁷⁹ Diemžēl praktiskajās lietās radās negaidītas problēmas, jo Rēveles pilsētas valde nepiešķīra solītos finansiālos līdzekļus un igauņi nevarēja segt rīdzinieku darbu transportēšanas izdevumus. Naudas trūkuma dēļ ielānotā Baltijas kubisma izstāde līdz Rīgai, nerunājot nemaz par Kauņu un Helsinkiem, tā arī nenonāca, un abu tautu modernisti nākamreiz satikās tikai pašās gadsimta beigās – 1993. gadā Stokholmas izstāžu zālē “*Liljevalchs Konsthall*”. Kopējās klasiskā modernisma izstādes “Negaidīta tikšanās. Igauniju un latviešu māksla starparu posmā”⁸⁰ atklāšanu pieredzēja vienīgais dzīvais 1924. gada notikumu liecinieks Eduards Ole, kurš kopš 1944. gada dzīvoja Zviedrijā.

1924. gada beigās Rīgas mākslinieku grupa savās mājās uzņēma poļu mākslinieku apvienību “*Blok*”. Kopējās izstādes idejas iniciatore varēja būt tēlniece Katažina Kobro. Viņa bija dzimusi 1898. gadā Maskavā, bet no 1900. līdz 1915. gadam dzīvojusi Rīgā.⁸¹ Pirmā pasaules kara laikā Kobro Maskavā pabeidza no Varšavas evakuēto sieviešu ģimnāziju, 1917. gadā turpināja mācības Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā, bet pēc tās slēgšanas – Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās. 1916. gadā Katažina Kobro kara hospitālī iepazinās ar nākamo vīru, sapieru virsnieku Vladislavu Stšemiņski,⁸² kurš pēc īslaicīgām mācībām Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās Kazimira Maļeviča iespaidā pievērsās bezpriekšmetiskajai gleznniecībai. 1922. gadā Stšemiņskis kopā ar Aleksandru Drēviņu, Kārli Johansonu un Gustavu Kluci piedalījās Pirmajā krievu mākslas izstādē Berlīnē; šajā gadā, nelegāli pārejot Krievijas robežu, viņš kopā ar Katažinu pārcēlās uz dzīvi Polijā. 1923. gadā, atbraukusi uz Rīgu pie vecākiem, Katažina droši vien ieinteresējās par latviešu laikabiedru sniegumu, decembrī viņa varēja arī apskatīt otro Rīgas mākslinieku grupas izstādi. Lai iegūtu Polijas pilsonību, 1924. gada jūlijā Katažina Kobro un Vladislavs Stšemiņskis Rīgā katoļu baznīcā salaulājās. Šajā laikā Stšemiņskis satikās arī ar Rīgas grupas priekšsēdētāju Oto Skulmi un viņi norunāja sarīkot kopēju izstādi.⁸³ Pirms izstādes žurnāla “*Kurjer Bloku*” septembra numurā bija ievietots Romana Sutas raksts “Jaunā māksla Latvijā” un reproducēti Aleksandras Beļcovas, Romana Sutas, Martas Skulmes, Oto Skulmes un Erasta Šveica darbi.⁸⁴ Konspektīvajā informācijā bija nosaukti galveno mākslinieku vārdi un raksturots Rīgas grupas kredo, kā arī viens teikums veltīts muzejiem un privātkolekcijām. Poliski rakstu bija tulkojis Vladislavs Stšemiņskis.

Grupa “*Blok*” oficiāli nodibinājās Varšavā 1924. gada martā, kad iznāca arī šāda paša nosaukuma laikraksta pirmais numurs ar konstruktīvisma manifestu; 15. martā tika atklāta grupas pirmā izstāde. Kopējā Rīgas izstāde Polijas presē tika atspoguļota maz, un tā nekļuva par nozīmīgu poļu avangarda vēstures notikumu. Piemēram, mākslas zinātnieks Andžejs Turovskis apjomīgajā pētījumā “*Konstruktywizm polski*”⁸⁵ (“Poļu konstruktīvisms”) šo izstādi vispār nav minējis, bet Janušs Zagrodzki monogrāfijā “*Katarzyna Kobro i kompozycja przestreni*”

⁸⁶ Zagrodzki J. Katarzyna Kobro i kompozycja przestreni.

⁸⁷ Малиновски Е., Загородски Я. Выставка польской группы "Блок" в Риге в 1924 г. // Чтения Матвея: Сборник докладов и материалов по истории латышского и русского авангарда / Сост. И. Бужинска. – Рига, 1991. – С. 38–53.

⁸⁸ Poļu mākslinieku apvienības "Blocs" un Rīgas mākslinieku grupas kopējās izstādes katalogs. – Rīga, 1924.

⁸⁹ Aleksandra Rafalovska vēstule Oto Skulmem. Varšava, 1924. g. 14. septembris. – Privātarhivs Rīgā.

⁹⁰ Siliņš J. Rīgas mākslinieku grupas un poļu "Bloka" izstāde // Latvijas Vēstnesis. – 1924. – 3. dec.

⁹¹ Brastiņš E. Poļu mākslinieku apvienības "Blocs" un Rīgas mākslinieku grupas kopējā izstāde // Brīvā Zeme. – 1924. – 3. dec.

⁹² Melders E. Rīgas mākslinieku grupa // Ritums. – 1924. – Nr. 10. – 791. lpp.

⁹³ Малиновски Е., Загородски Я. Выставка польской группы "Блок" в Риге в 1924 г. – С. 51.

⁹⁴ Aleksandra Rafalovska vēstule Oto Skulmem. Varšava, 1925. g. 26. janvāris. – Privātarhivs Rīgā.

⁹⁵ Skulme U. Erasts Šveics // Daugava. – 1940. – Nr. 2. – 193. lpp.; Šturma E. Erasts Šveics par mākslas dzīvi Latvijā // Latvju Māksla. – 1976. – Nr. 3. – 178. lpp.

("Katažina Kobro un telpas kompozīcija") ir atzīmējis tikai pašu faktu.⁸⁶ Plašāk grupas vēsture aplūkota, minot rakstus Latvijas presē, Ježija Maļinovska un Januša Zagrodzka kopīgajā referātā 1989. gada "Matveja lasījumos"⁸⁷, kas notika Teodora Zaļkalna muzejā Rīgā. Valsts Mākslas muzeja arhīvā par šo izstādi dokumentu trūkst, nekādu jaunu ziņu nav arī Vladislava Stšemiņska simtgades izstādes katalogā.

Izstāde notika 1924. gadā no 16. novembra līdz 14. decembrim Rīgas pilsētas mākslas muzejā.⁸⁸ Septiņi poļu mākslinieki izstādīja trīsdesmit divus darbus, viņu organizators bija gleznotājs Aleksandrs Rafalovskis, jo Vladislavs Stšemiņskis bija aizņemts ar grupas izstādes sagatavošanu Briselē.⁸⁹ "Blok" daiļradi vienoja konstruktīvi risinātas kompozīcijas no kubisma līdz supremātismam. Latviešu kritika pret poļu darbiem bija diezgan nesaudzīga, taču jābrīnās, ka vairumam mūsu rakstītāju bija visai konservatīvi uzskati. Jānis Siliņš secināja, ka poļi pārstāv kreiso novirzienu un ka viņu darbos dominē "abstrakta gleznieciskā priekšmeta izpratne, kurā valda jūtama piesliešanās franču kubismam".⁹⁰ Ernests Brastiņš domāja, ka Marijas Ņičas-Borovjakas darbi ir "tikamas baltraibas kompozīcijas ar spēcīgākiem kontrastu ritmiem" un ka Henriks Staževskis kā "konstruktivists ir elegants un skaidrs savās atkārtoto četrstūru būvēs". Par Stšemiņski Brastiņš rakstīja, ka "nepatikami viņa darbi tāpēc, ka tie nepareizi. Tie strādāti uz vienkrāsainiem laukumiem ar nekonstruktīviem traipiem. Šim māksliniekam pārmetama kompozīcijas teorijas nezināšana vai arī tās ignorēšana."⁹¹ Kritiķis ar to domājis Stšemiņska gleznu "Sadauzītais melnais četrstūris", kas pieder pie poļu avangarda mākslas klasikas. Tomēr, lai nu kam, bet Vladislavam Stšemiņskim, grupas "Blok" teorētiķim, nevar pārmetēt teorijas nezināšanu; vienīgi viņa teorētisko interešu lokā bija supremātisms un konstruktīvisms, nevis tradicionālā akadēmiskā māksla. Samērā kritisks vērtējums bija arī Rīgas mākslinieku grupas biedram – rakstnieka Pāvila Roziša kubistiskā, granītā kaltā portreta (1921) autoram tēlniekam – Emīls Melderim. Viņš rakstīja: "...patikami redzēt mūsu kaimiņvalsts jaunos māksliniekus, bet jāsaka, ka viņiem vēl nav izdevīgi stāties blakus gatavākiem darbiem. Gleznieciskā doma gan skaidra, bet poļu "Blocs" vēl rekrutējas no jauniem māksliniekiem."⁹² Grupas "Blok" konstruktīvā daiļrade, kā arī nedaudzie Katažinas Kobro, Henrika Staževska un citu autoru agrīnie darbi liecina, ka tajos, ģeometrējot formu, savs izteiksmes veids vēl tikai meklēts. Toties Vladislava Stšemiņska kompozīcijās izpaužas sarežģītāka mākslinieciskā doma un lielāka uzdrīkstēšanās uzbūves un formas risinājumā; to nenoliedzami bija veicinājusi viņa tiešā saskare ar krievu avangardu.

Latviešu un poļu mākslinieku kopējā izstādē piedalījās tikai daļa Rīgas grupas biedru: kubisti – Aleksandra Beļcova, Romans Suta un Uga Skulme, kuru tolaik saistīja Pikaso neoklasicisma plastika, kā arī mēreni noskaņotie reālisti – Jānis Cielavs un Leo Svemps. Poļu mākslas vēsturnieki ir izteikuši domu, ka paredzētā grupas "Blok" izstāde 1925. gada janvārī Tallinā nav īstenojusies tādēļ, ka par Rīgas izstādi bijušas sliktas atsauksmes.⁹³ Īstais iemesls visdrīzāk gan varēja būt materiālās problēmas, jo tieši līdzekļu trūkuma dēļ Rīgā nenotika igauņu un latviešu kubistu izstāde. No grupas "Blok" Rīgas izstādes zināmi tikai divi Vladislava Stšemiņska darbi; poļu kolēģi cerēja, ka pārējie varētu būt palikuši Rīgā un kā neidentificēti atrodas mūsu kolekcijās. Tomēr Rīgā nekas nepalika, jo 1924. gada decembrī bija paredzēta "Blok" izstāde Briselē. Turklāt 1925. gada janvārī Aleksandrs Rafalovskis rakstīja Oto Skulmem par iespējamo Rīgas grupas izstādi Varšavā,⁹⁴ un, tā kā vēstulē nekas nav minēts par poļu mākslinieku darbu nosūtīšanu atpakaļ, jāsecina, ka "Blok" kolekcija bija nonākusi Polijā. Diemžēl nav zināmi iemesli, kādēļ Rīgas grupas izstāde Varšavā nenotika.

Gan 20. gadu, gan vēlāka laika periodikā minēts, ka 1925. gadā, uzturoties Parīzē, Ernests Šveics, Aleksandra Beļcova un Romans Suta esot piedalījušies starptautiskā kubistu

izstādē un viņu gleznas bijušas aplūkojamas vienā telpā ar Pablo Pikaso un Žorža Braka darbiem.⁹⁵ Taču ilgi par šo notikumu trūka plašākas informācijas. Amerikāņu kubisma pētnieks Roberts Rozenblūms 1925. gadā par nozīmīgu uzskatījis tikai "Section d'Or" pēdējo skati,⁹⁶ taču Braks un Pikaso kopā ar šo grupu savus darbus neizstādīja. Savukārt zviedru kubista Oto G. Karlsunda monogrāfijā minēta viņu piedalīšanās izstādē "L'Art d'Aujourd'hui" ("Mūsdienu māksla"), kas atklāta 29. novembrī veca un eleganta lokāla "Syndicat des anti-quaires" telpās; tās organizētājs bijis Parīzē dzīvojošais, ekscentriskais poļu kubists Viktors Poznaņskis,⁹⁷ bet kataloga vāka autors – ultrapūrists Gistavs Bušē. Šajā starptautiskajā izstādē Beļcova, Suta un Šveics tiešām katrs ar diviem darbiem piedalījās. Četras gleznas bija pieteicis arī Niklāvs Strunke, taču tās netika aizsūtītas.⁹⁸ Izstādē "L'Art d'Aujourd'hui" vēsturē iegājusi kā pirmais nozīmīgais nonfiguratīvās mākslas pieteikums, jo gandrīz puse tās kolekcijas bija bezprieķšmetiskās kompozīcijas. Abstrakcionisma pozīcijas šajā laikā Francijā bija vēl nedrošas, jo ievērojamākie kubisti no šā virziena novērsās, to noliedza arī pūristi, turklāt aizvien spēcīgāk pieauga sirreālisma iespaids.⁹⁹ Izstādē, protams, bija eksponēti arī kubistu – to vidū arī mūsu autoru – darbi. Īpaši komentāri nav vajadzīgi tādiem dalībnieku vārdiem kā Hanss Arps, Konstantīns Brinkuši, Robērs Delonē, Teo van Dūsburgs, Makss Ernsts, Natālija Gončarova, Huans Griss, Mihails Larionovs, Fernāns Ležē, Žaks Lipšics, Huans Miro, Lāslo Mohojs-Naģs, Bens Nikolsons, Amedē Ozanfāns, Pablo Pikaso un Šarls Eduārs Žanerē, bet tajā piedalījās arī vēl virkne citu, kopā vairāk nekā astoņdesmit, modernistu no Eiropas un Amerikas, tomēr izņemot latviešu presē minēto Žoržu Braku.

1930. gadā Rīgas mākslinieku grupa kopā ar bijušajiem biedriem Aleksandru Beļcovu un Romanu Sutu izstādīja darbus Vermlandes muzejā Zviedrijas pilsētā Karlstādē. Toreizējais Vermlandes muzeja direktors Helje Čellins lieliski pazina latviešu mākslu un 1930. gadā Lundā zviedru valodā izdeva grāmatu "Lettisk moderna måleri"¹⁰⁰ ("Latviešu modernā glezniecība"). 1930. gads hronoloģiski pārkāpj latviešu klasiskā modernisma robežas, taču šajā kolekcijā bija iekļautas arī vairākas 20. gadu gleznas, to vidū Niklāva Strunkes kubistiskā kompozīcija "Cilvēks, kas ieiet istabā" (1927, VMM).

Latviešu mākslas izstādēs ārzemēs tika eksponēts galvenokārt pēdējo gadu sniegums, taču, piemēram, 1927. gadā Stokholmā, 1933. gadā Oslo, 1934. gadā Maskavā un Ļeņingradā, 1936. gadā Varšavā un Krakovā, 1939. gadā Parīzē un Londonā tika izstādītas arī Jāzepa Grosvalda un Jēkaba Kazaka gleznas. Oļģerds Grosvalds bija īpaši ieinteresēts, lai viņa brāļa Jāzepa darbi nokļūtu Parīzē, tādēļ rakstīja Izglītības ministrijai: "Es pats sameklēju piecas mazas gleznas un ceru, muzejs varēs atsūtīt vienu lielāku. Direktors Dezaruā Joti vēlētots saņemt gleznu, kura attēlota Vipera grāmatā ar nosaukumu "Trīs krusti"."¹⁰¹ Ārzemēs sevišķu kritikas atzinību guva Kazaka "Pašportrets ar sarkanu kaklautu" (1918, VMM). 1933. gadā norvēģu kritiķis Jans Moss rakstīja, ka "aizgrābjošs ir Kazaka pašportrets ar tajā iemiesoto spēku un ģeniālo skaidrību, kas šo gleznu padara par pārāko visā izstādē".¹⁰² Bet polis Jans Bajkovskis 1936. gadā secināja: "Žēl jaunībā mirušā Jēkaba Kazaka. No viņa audekliem nāk īpaša izteiksmība, citāda nekā no pārējiem. Grūti pateikt, vai viņš būtu spējis atstāt lielāku ietekmi uz latviešu mākslas attīstību, vai spētu ilgi uzturēt savas individuālās pozīcijas. [...] nespēlēsimies ar neauglīgām diskusijām. Zinu tikai to, ka, skatoties uz "Pašportretu ar sarkanu kaklautu", no sirds kļūst žēl mākslinieka, kurš tik labi bija sācis."¹⁰³ Jaunās Latvijas valsts tēlotāja māksla Eiropā līdz 20. gadsimta 30. gadiem bija pilnīgi nezināma, tomēr izstādes visur guva atzinīgu kritikas novērtējumu. Līdz ar to veiksmīgi turpinājās Zigfrīda Meierovica iesāktā diplomātiskā misija, un, piemēram, Oslo avīzē "Aftenposten" 1933. gadā ar gandarījumu tika secināts, ka "norvēģi, pateicoties šai izstādei, nu tikai zina, kur un kas Latvija ir"¹⁰⁴.

⁹⁶ Rosenblum R. Cubism and Twenty Century Art. – New York, 1975. – P. 332.

⁹⁷ Reutersvärd O. Otto G. Carlsund i fjärrperspektiv. – Malmö, 1988. – S. 35. Par Viktoru Poznaņski poļu mākslas vēsturē ziņas ir ļoti skopas, trūkst pat dzīves datu. No Varšavas viņš 1912. gadā ieradies Parīzē, kur laikposmā no 1920. līdz 1926. gadam piedalījies "Rudens salona" un "Neatkarīgo salona" izstādēs.

⁹⁸ Ar franču mākslas zinātnieces Gledisas Fabras palīdzību ir izdevies iegūt izstādes kataloga eksemplāra kopiju, kurā publicētas franču mākslinieka un kritiķa Pjērs Antuāns Galjēna piezīmes. Viņš mūsu autoru darbus raksturojis īsi – "pēc Pikaso", bet Strunkes uzvārdam blakus pierakstīts – "nav atsūtīts" (L'Art d'Aujourd'hui: Catalogue. – Paris, 1925. – P. 5, 15).

⁹⁹ Seuphor M. Knaurs Lexikon abstrakten Malerei. – München; Zürich, 1957. – S. 58.

¹⁰⁰ Kjellin H. Lettisk moderna måleri. – Lund, 1930. 1932. gadā grāmata tika izdota arī latviešu valodā (sk.: Kjellins H. Latviešu māksla. – Rīga, 1932).

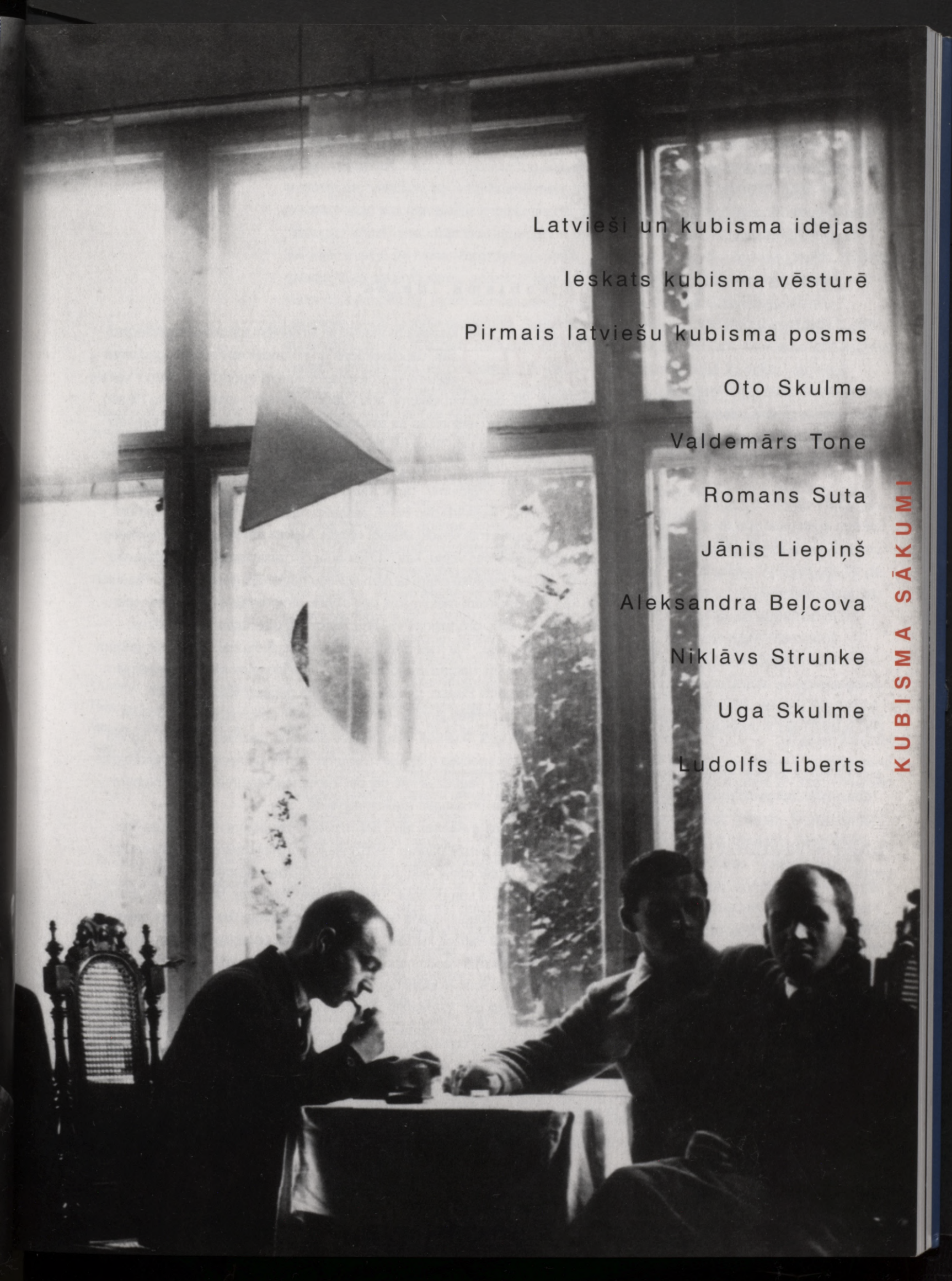
¹⁰¹ LVA, 1632. f., 2. apr., 1125. l., 133. lp.

¹⁰² Turpat., 1116. l., 198. lp.

¹⁰³ Bajkowski J. Sztuka lotewska w Zachęcie // Prosto z Mostu. – 1936. – 12. maj.

¹⁰⁴ R. B. Ko devusi latvju mākslas izstāde Norvēģijā // Latvijas Kareivis. – 1933. – 7. maijs.





Latvieši un kubisma idejas
Ieskats kubisma vēsturē
Pirmais latviešu kubisma posms

Oto Skulme

Valdemārs Tone

Romans Suta

Jānis Liepiņš

Aleksandra Beļcova

Niklāvs Strunke

Uga Skulme

Ludolfs Liberts

KUBISMA SĀKUMI

Latvieši un kubisma idejas

No klasiskā modernisma virzieniem stilistiski vispārliciecināšāk, daudzveidīgāk un noturīgāk latviešu 20. gadsimta sākuma glezniecību ietekmējis kubisms, un tam ir vairāki

objektīvi iemesli. Pirmkārt, 20. gadsimta sākumā abu kubisma radītāju – spāņa Pablo Pikaso un francūža Žorža Braka spilgtās personības un avangardiskie formas atradumi ieinteresēja ārkārtīgi plašu mākslinieku loku ne tikai Francijā, bet arī citās Eiropas zemēs. Otrkārt, latvieši, izauguši dzīvotspējīgu etnogrāfiskā ornamenta tradīciju vidē, loģiski uztvēra ģeometrizēti skaldņotu priekšmetiskās vides attēlojumu. Tāpat mūsu mentalitātei tuva izrādījās kubistu iecienītā zemes krāsu gamma. Treškārt, pēc Pirmā pasaules kara informācijas trūkuma un garīgās izolācijas gadiem jaunie mākslinieki alkātīgi vēlējās nopietni strādāt, meklējot laikmetīgi aktuālu radošā rokraksta izteiksmes veidu, kas ne tikai būtu opozīcijā ierastajai akadēmiskā impresionisma rutīnai, bet arī pierādītu citām tautām latviešu nacionālā gara spēku. "Pasaules karš un lielā loma, kādu tur spēlējām mēs, mazie pēc skaita, atmodināja ar neredzētu sparū kādreiz noklusušo latviešu tautas pašapziņas vulkānu," secināja gleznotājs Uga Skulme. 1921. gadā viņš manifestēja ideju: "...ja mēs gribam glezniecības skolu baudīt, ja mēs gribam patstāvīgu skolu dibināt, ja mums dārgas tradīcijas, mums jāpievienojas pie tiem veselīgiem pasākumiem, kuru priekšgalā stāv Pikaso, jo Vakareiropā viņa ģēnijs ir vispārātzīts un, domājot loģiski, arī mums viņa priekšā jānoliec galva."¹ 20. gadu sākumā plašāk publicēt tādus teorētiskus rakstus kā Ugas Skulmes "Nacionālā māksla un glezniecības ceļš" Latvijā trūka iespēju, jo nebija neviena speciāla mākslas izdevuma. Tomēr arī nedaudzie skaidrojošie avīžu raksti apliecina lielo jaunās paaudzes interesi par kubisma jautājumiem, kad intensīvi tika meklēti patstāvīgi, oriģināli un aktuāli izteiksmes veidi.

Par klasisku kubisma pastāvēšanas laiku tiek uzskatīts periods no 1907. gada līdz 1921. gadam,² bet pie mums tā pirmie paraugi salīdzinājumā ar Rietumeiropu radās daudz vēlāk – tikai ap 1918. gadu. Tomēr nevar teikt, ka latviešu kubisms būtu pilnīgi novēlota parādība, jo Pablo Pikaso slavenā kompozīcija "Trīs muzikanti" (Ņujorka, Modernās mākslas muzejs) tapusi 1921. gadā, bet spānis Huans Griss kubistiski gleznoja līdz pat savai nāvei 1927. gadā. Kaut arī 1918. gadā Parīzes žurnāls "Vox" pārliecināti pareģoja, ka līdz rudenim kubisms izzudīs, virziens kā centrālā franču mākslas plūsma turpinājās vēl nākamās dekādes pirmajā pusē.³ Mums izdevīgi piekrist Kristoferam Grīnam, ka 1918.–1925. gada perioda kubismu "ir pierasts uzskatīt tikai par "pirmskara stila paliekām". Protams, kubisms bija kustība, kuras avangarda statuss kopš 1918. gada bija apdraudēts, tomēr būtībā tā kara beigās sasniegtā tīrā, destilētā forma turpinājās. [...] Daudzi pat 1925. gadā to uzskatīja par vadošo Parīzes avangarda manifestāciju."⁴

Citām Eiropas tautām – krievi, čehiem, zviedriem un spāņiem kubismu bija vairāk iespēju iepazīt, dzīvojot Parīzē un mācoties privātajās akadēmijās tiešā franču mākslinieku vadībā. Turpretī latviešu prātus kubisma vēsmas sasniedza tikai Pirmā pasaules kara laikā.

¹ Skulme H. [Skulme U.] Nacionālā māksla un glezniecības ceļš // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 5. marts.

² Cooper D. The Cubist Epoch. – London, 1998. – P. 13.

³ Green Ch. Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art: 1916–1928. – New Haven; London, 1987. – P. 7.

⁴ Turpat. – 69. lpp.

Diemžēl kara dēļ vienlaicīgi radās arī ilgstoša izolētība no Rietumeiropas notikumiem, tāpēc jaunie mākslinieki moderno glezniecību sākumā iepazīna tikai no žurnālu reprodukcijām. Par kubisma pamatbūti viņus tuvāk informēja Jāzeps Grosvalds, jo viņš 1913. gadā kādu mēnesi Parīzē bija apmeklējis kubistu akadēmiju "La Palette". Pirmos istos šā aktuālā virziena paraugus latvieši ieraudzīja tikai kara gados divu patiesi vērienīgu Maskavas kolekcionāru Sergeja Ščukina un Ivana Morozova privātajās galerijās, kas atradās viņu savrupmājās. Ščukina galerijā, kuru sākumā varēja apmeklēt tikai ar īpašnieka atļauju, bieži viesi bija Kazimirs Maļevičs, Ivans Kļuns, Pjotrs Končalovskis, Ilja Maškova, Natālija Gončarova, Mihails Larionovs un citi topošie modernisti. "Liekas, ka nekur citur pasaulē Parīzes avangarda kustība, galvenokārt fovisti un kubisti, neieguva uzreiz tik lielu atzinību. Ščukins, Morozovs un Djaģilevs vienmēr atradās ceļā starp Maskavu un Parīzi un viens ar otru ciešā kontaktā. Var viegli saprast, ka jaunie mākslinieki savus drosmīgākos darbus bez šaubīšanās sūtīja uz Maskavas izstādēm. Parīzes jaunās skolas vadošā grupa tur kļuva ātrāk un labāk pazīstama nekā pašā Parīzē. Nav šaubu, ka tas ietekmēja krievu gleznotājus. [...] Nedrīkst aizmirst, ka šajos gados Maskava bija Parīzes priekšpilsēta un ka viss, kas notika Francijas galvaspilsētā, tur tūlīt kļuva zināms, tika pārņemts, palielināts un pārspīlēts."⁵

Fabrikants Sergejs Ščukins par kolekcionāru kļuva 1890. gadā pēc sievas – kaislīgas mākslas cienītājas – agrinās nāves. 1906. gadā viņa interešu lokā nokļuva laikmetīgā māksla. Pēc Parīzē pazīstamāko galeriju īpašnieku – Daniela Henrija Kānveilera, Pola Dirāna-Riela un Ambruāza Volāra ieteikuma iepirkdams izcilus Kloda Monē, Pola Sezana, Vinsenta van Goga, Pola Gogēna, Albēra Markē un citu franču meistarību darbus, Ščukins līdz Pirmajam pasaules karam bija ieguvis 221 gleznu, to skaitā 37 Anrī Matisa, 16 Andrē Derēna audeklus un 51 Pablo Pikaso zilā perioda, agrīnā un analītiskā kubisma darbu. Ivans Kļuns memuāros atcerējās, ka galerijā Pikaso darbi ieņēmuši pirmo vietu: "Es neteikšu, ka Sergejs Ivanovičs mīlēja Pikaso, viņš viņu nesaprata, bet juta viņa milzīgo, nospiedošo talantu un nolieca galvu viņa priekšā. Vispār Pikaso bija grūti saprast... Daudzi mūsu mākslinieki par viņu interesējās un daži bija tuvu tam, lai viņu izprastu – tas bija redzams no viņu darbiem –, taču pilnībā viņu atklāt nespēja."⁶

Gados jaunākajam Ivanam Morozovam esot pietrūcis Ščukina vēriena, tomēr arī viņa krājumos netrūka slavenu vārdu, tie bija galvenokārt impresionisti un postimpresionisti. 1908. gadā Morozovs iepazīnās ar Pikaso un laika gaitā nopirka no viņa vairākas gleznas, to vidū izcilo analītiskā kubisma paraugu – Ambruāza Volāra portretu (1909–1910, Maskava, Aleksandra Puškina Tēlotājas mākslas muzejs).⁷ Kaut gan abas kolekcijas, protams, nevarēja radīt to daudzveidīgo priekšstatu, ko reālā Parīzes mākslas dzīvē, tomēr savās atmiņās latviešu mākslinieki allaž pieminēja abu galeriju atstāto dziļo iespaidu. To apmeklējums Penzas mākslas skolas audzēkņos izraisīja spēcīgu pārdzīvojumu, un 1916. gadā Roberts Sņiķers draugam Jēkabam Kazakam rakstīja: "...ieejot galerijā, es jutos kā kādā brīnišķīgi saulainā zemē. No sākuma es nevarēju apstāties ne pie vienas bildes, visas tik lieliskas, visas daudz ko stāsta. Vēlāk acs visjaukāko vietu atrod pie van Goga un Sezana. [...] Nezinu, kāpēc Sezana darbi nokārti tā vairāk pa kaktiem, pat kādam *nature morte* ir aizvilktas klavieres priekšā. [...] Tad man patīk Pikaso. Viņa fantastiskā *nature morte* un dažas portrejas. [...] Matisa un Derēna es pagaidām nevaru saprast."⁸ Līdzīgs emocionāls pārdzīvojums skāra krievu gleznotāju Ivanu Kļunu: "Pirmais galerijas apmeklējums atstāja uz mani milzīgu iespaidu – gaišajās zālēs uz plašajiem sienu laukumiem bija piekārtas gleznas ar tīrām spektra krāsām."⁹

Ieradušies Maskavā no frontes, galerijā iedvesmu smēlās arī karavīri Oto Skulme, Uga Skulme

⁵ Seuphor M. Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. – Olten (Freiburg in Breisgau), 1967. – S. 44.

⁶ Ключ И. Этюд из прошлого: Галерея С. И. Щукина в Москве // Русская Галерея. – 1999. – №1. – С. 72.

⁷ Москва – Париж: 1900–1930 [каталог выставки]. – Москва, 1981. – Т. 1. – С. 74.

⁸ Роберта Сņиķера vēstule Jēkabam Kazakam. Lagaža, 1916. g. 21. decembris. – LVA, J. Pujāta arhivs.

⁹ Ключ И. Этюд из прошлого .. – С. 70.



Jēkabs Kazaks. Meitene ar cepuri. 1919

¹⁰ Eglītis V. Ekspresionistu grupas linoleuma griezumam // Latvijas Sargs. – 1919. – 5. okt.

un Ludolfs Liberts. 1919. gadā, vērtējot linogriezumam albumu "Ekspresionisti", Ščukina galerijas lielo nozīmi franču glezniecības iepazīšanā un līdz ar to laikmetīgās latviešu mākslas tapšanā uzsvēris arī Viktors Eglītis.¹⁰

¹¹ Skulme U. Jēkaba Kazaka piemiņai // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 1. dec.

Jauno mākslinieku uzskati un attieksme pret kubisma parādībām veidojās visai atšķirīgi; piemēram, viens no galvenajiem latviešu modernistiem – Jēkabs Kazaks tā eksaktos principus visā pilnībā nespēja pieņemt. 1918. gadā Alūksnē nolasītajā priekšlasījumā "Par mākslu" viņš secināja, ka "kubisms un vēl daža laba no sekojošām strāvām jau savas dienas skaitījušas, un tikai tās domas, ko viņas ienesušas, tas ceļš, uz kura viņas visus uzveda, ir palicis un vedīs mūs uz jauno mākslu".¹¹ Tomēr 1919. gada ziemā turpat gleznotajā "Meitenē ar cepuri" (VMM) redzamas dažas raksturīgas kubisma pazīmes. Klasiski komponētajā sēdošās sievietes ģimēnē formu vienkāršojums tuvs kubisma ģeometrizācijai, it īpaši bālajā sejas ovāla plaknē ar kontrastaini iezīmēto lūpu elipsi, acīm un no deguna krītošo stūraino ēnu. Alūksnes laika piezīmēs Kazaks par šajā gleznā attēloto Kupčas jaunkundzi izteicies, ka tai esot klāstījis mākslas vēsturi, un atzīmējis: "...apaļas miesas, apvilktas zaļām drēbēm, un laucinieciskais svaigums man patika, es viņu zīmēju vairākas reizes, lai pēc tam gleznotu."¹² Katrā ziņā galarezultāts – "K-č jaunkundzes portrets", kā darbs 1922. gadā nodēvēts Jēkaba Kazaka piemiņas izstādē, apliecina, ka gleznā panāktā sintezējošās vienkāršības formu stūrainība visai spēcīgi deformējusi īsteno redzējumu dabā. Vairāk kopsakarības ar kubisma stilizāciju atklājas vijolnieka Jūlija Sproģa portreta (1920, VMM) īpatnējo vaibstu vienkāršotajā skaldņojumā. Ēnās un gaismās Kazaks izmantojis siku, īsu otas triepienu – baltu uz rozā vai tumši pelēku uz gaišāka fona, paņēmienu, kas raksturīgs Pablo Pikaso analītiskā posma kompozīcijām.

¹² Jēkaba Kazaka rokraksts. 1919. g. – LVA, J. Pujāta arhivs.

¹³ Kazaks J. Manas domas par glezniecību. Penza, 1917. g. [rokraksts] // LVA, J. Pujāta arhivs, 7. lpp.

Fons un kuplie mati daļēji gleznoti kubistu iecienītajā zemes krāsu gammā, bet sejas šķautnēs un vijolē iemirdzas spēcīgi violeti laukumi, vietām zili un zaļi akcenti, norādot uz autora vēlmi izteikties skanīgākā koloritā. Savās piezīmēs "Manas domas par glezniecību", kas sastāv no piecdesmit piecām tēzēm, 41. punktā Jēkabs Kazaks rakstījis: "Forma un tikai forma. Kubisma būtība un viņa nebūšanas iemesli," bet 42. punktā: "Kubisma ģeniālais apustulis Pikaso. Viņš ir tomēr mākslinieks, jo viņa darbi ir bildes."¹³ Tomēr, kaut arī gleznotājs nopietni ir domājis par virziena būtību un formu valodu, kompozīcija "Dāmas jūrmalā" (1920, VMM) liecina, ka kubisma eksaktais gars nekad nebūtu kļuvis par viņa glezniecības galamērķi. Tumši sarkanam saulesargam un komiski apaļām sievietu galvām izmantoti ģeometrizētie apjomi, tomēr gleznojums ieguvis atraisītību un sīkie, vitālie otas triepieni zaudējuši Jūlija Sproģa ģīmetnes salīdzinoši pastīvo vienveidību. Jēkaba Kazaka pēdējā dzīves gada gleznojumi – "Divas peldētājas", Venēcijas dižmeistara Tintoreto "Svētā vakarēdiena" brīvā kopija (abi: VMM) un tikai no melnbaltām reprodukcijām un tušas zīmējumiem pazīstamais "Karš" ļauj spriest, ka mākslinieka izvēlētais izteiksmes veids kļuvis arvien ekspresīvāks. Diezgan pārliecināti var apgalvot, ka Kazaks – ja arī viņam būtu bijis lemts iegūt Parīzes pieredzi – vienalga nebūtu kļuvis par tik konsekventu kubisma piekritēju kā viņa draugi Romans Suta un Jānis Liepiņš.

Tomēr lielākā daļa pārējo Rīgas mākslinieku grupas biedru, sākot ar 1918. gadu, apņēmīgi centās radošās idejas pakļaut kubisma ģeometrizēto formu saistošajam fascinējumam. 1921. gadā rakstā "Jaunākie virzieni mākslā" Uga Skulme secināja, ka "kubisms savā tirākā veidā cenšas pēc jaunradišanas, kura izvēršas pat par pilnīgi jaunu priekšmetu tēlu



Jēkabs Kazaks. Jūlija Sproģa portrets. 1920

¹⁴ *Skulme U.* Jaunākie virzieni mākslā // *Kopdarbība.* – 1921. – Nr. 36. – 570. lpp.

¹⁵ Ludolfa Liberta un Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs. – Rīga, 1923. – 11. lpp.

izgudrošanu. Pie tam vairāk kā neviens kubisti cenšas pēc gleznas uzbūves. Iedvesmu kubismā savalda likumības iemaukti. Kubisms savos dažādos veidos stāv glezniecībā uz dienas kārtības, un nav zemes, kur viņš nebūtu saknes laidis. Arī mūsu progresīvāko gleznotāju simpātijas tiecas uz viņa pusi.”¹⁴ Novēlotās ienākšanas dēļ kubisma parādība latviešu glezniecībā pastāvēja īsu laiku, un salīdzinājumā ar reālisma piekritēju skaitu tā loks bija šaurs. Daudz patiesības ir mākslas zinātnieka Jāņa Siliņa 1923. gadā teiktajos vārdos, ka “kubisms pie mums ronams pie atsevišķiem kubistiski gleznojošiem māksliniekiem, bet kubisma kā virziena mēs nesastopam”,¹⁵ jo latviešu glezniecības kontekstā tiešām nevar runāt ne par konsekventu sekošanu franču kubisma pamatprincipiem, ne jaunradītu un oriģinālu šā virziena strāvojumu. Tomēr kubismam raksturīgajai formu ģeometrizācijai un izteiksmes līdzekļiem bija spilgta loma mūsu mākslas vēsturē – tie ne tikai lauza tradicionāli ierastos domāšanas stereotipus, bet vienlaicīgi lika pastiprināti pētīt un pārvērtēt glezniecības specifiku, tās izteiksmes līdzekļus: formu sintēzi, ritmus, līnijas nozīmi, krāsu attiecības un laukumu kontrastus, kompozīcijas uzbūves vienkāršojumu un plaknes pārsvaru pār apjomu un telpu. Virziena pārstāvju uzdevums nesaistījās ar jaunu garīgā pārdzīvošanas māksliniecisko izpausmju meklējumiem, bet gan ar tieksmi atklāt laikmetīgi aktuālu skatījumu uz attēlojamo objektu, kā arī līdz tam latviešu glezniecībā nebijušu un avangardisku formas jaunrades veidu.

Ieskats kubisma vēsturē

Saistībā ar 20. gadsimta sākuma latviešu klasisko modernismu parasti par iedvesmas avotu tiek uzskatīta Pablo Pikaso daiļrade, tomēr Francijā kubisma pamatlicējs bija arī Žoržs

Braks. 1907. gada “Rudens salonā” (“*Salon d’Automne*”), kur vienlaicīgi notika Pola Sezana glezniecības retrospekcija, abus māksliniekus iepazīstināja dzejnieks Gijoms Apolinērs, kuram savukārt bija nozīmīga loma kubisma teorijas attīstībā. Pēc Pikaso un Braka laikabiedra, galerijas īpašnieka Daniela Henrija Kānveilera domām, “jaunās mākslas tapšanā abu nopelni ir cieši savīti, bieži pat nav atšķirami. Braka māksla ir mierīgāka nekā Pikaso nervozi saraustītais darbs. Skaidrajam francūzim Brakam blakus stāv fanātiski meklējošais spānis Pikaso.”¹⁶ Kānveilera atziņu turpina arī autoritatīvais kubisma pētnieks amerikānis Roberts Rozenblūms: “Spāņa Pikaso spēks un enerģija ir pilnīgi sveša francūzim Brakam, kurš cēlies no atšķirīgām elegances un intelektualitātes tradīcijām,”¹⁷ taču “ap 1910. gadu divainais vēstures liktenis abu skatpunktus sapludinājis tik cieši, ka viņu tālaika darbus spēj atšķirt tikai lietpratēji”.¹⁸ Tāpēc 20. gados nepelnītie kritikas pārmetumi latviešu gleznotājiem, ka viņi pārāk aizrautīgi kopējot franču glezniecības paraugus un nedomājot par nacionālo mākslu, būtībā bija naivi un pilnīgi aplami. Klaju kopēšanu nevienam mūsu māksliniekam nevar pārmest, jo, redzot tik maz un īsu brīdi oriģinālus, to nav iespējams izdarīt. Latviešu glezniecībā atrodama vienīgi vispārēja prekubisma un sintētiskās stadijas pamatprincipu ietekme. No Pablo Pikaso, kā arī pārējo meistarų kompozīcijām tika aizgūta, pirmkārt, formu ģeometrizācijas būtība un, otrkārt, tikai daži kubisma “vārdnīcas” elementi, bet nevis hronoloģiska visu stadiju stilistiskā attīstība kopumā.

Lai arī Pablo Pikaso un Žorža Braka iepriekšējās glezniecības posmi bija stilistiski atšķirīgi, pie kubisma idejas viņi nonāca vienlaicīgi. 1907. gadā Braks uzgleznoja ainavu “Viadukts Estakā” (īpašnieks nezināms), kurā mākslinieka rokraksts sāka mainīties no fovisma

¹⁶ *Daniel Henry [Kahnweiler D.H.].* Der Weg zum Kubismus. – München, 1920. – S. 16.

¹⁷ *Rosenblum R.* Cubism and Twentieth Century Art. – New York, 1976. – P. 29.

¹⁸ Turpat. – 14. lpp.

¹⁹ Dulewicz A. Słownik sztuki francuskiej. – Warszawa, 1981. – S. 206.

²⁰ Ar maziem kubiem (franču val.).

²¹ Daniel Henry. Der Weg zum Kubismus. – S. 16.

²² Turpat. – 29. lpp.

²³ Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. – P. 48.

ekspresijas un krāsainības uz nepārprotamu formu ģeometrizāciju un zemes krāsu gammu. Savukārt 1908. gada gleznā "Mājas Estakā" (privātkolekcija Bernē) formas bija jau tādā pakāpē ģeometrizētas, ka kritiķis Lui Vosels, kurš deva nosaukumu fovismam, liktenīgi atrada vārdu arī jaunradītajam virzienam.¹⁹ 1908. gada septembrī Anrī Matiss, būdams "Rudens salona" žūrijā, Voselam pastāstīja, ka Braks iesniedzis gleznu *avec des petits cubes*.²⁰ Lai labāk izskaidrotu, Matiss zīmējis uz papīra divas augšā savienotas līnijas un starp tām dažus kubus. "No Matisa vārda *cube* Vosels izveidoja kubismu, kuru viņš pirmoreiz lietoja savā sacerējumā par 1909. gada "Neatkarīgo salonu"²¹ Pablo Pikaso 1907. gadā beidza gleznot mūsdienās slaveno, bet tolaik skatītājus spēcīgi šokējošo figurālo kompozīciju "Avinonas jaunkundzes" (Ņujorka, Modernās mākslas muzejs), kas pārsteidza ne tikai ar modeļiem no Barselonas "sarkano lukturu" rajona, bet arī ar dīvaini grotesko, deformēto sieviešu figūru attēlojumu. Varam tikai iedomāties, cik satriecošas pie impresionista Ogista Renuāra koķeti maigajiem dāmu portretiem radušajai sabiedrībai varēja likties ārkārtīgi neglītās sieviešu sejas, kurām paraugus Pikaso bija atradis afrikāņu cilšu rituālo masku izteiksmīgajā vienkāršībā. Viņa draugs tēlnieks Manolo esot jokojis: "Ko tu teiktu, ja tavi vecāki Barselonas stacijā sagaidītu tevi ar tādām grimasēm?"²² Kaut arī Pikaso un Braka jaunradē saglabājās klasiskais žanru dalījums, tomēr novatoriskie izteiksmes līdzekļi noārdīja vecos stereotipus un radīja apvērsumu mākslas darba būtībā. Agrīnā kubisma kompozīcijās Pikaso saskaldīja masu, atspoguļoja objektu vienlaicīgi no dažādiem skatpunktiem un variēja apgaismojuma virzienus, taču atsevišķās vietās vēl ļaujot nojaust telpisko dziļumu un apjomību ("Sieviete": 1909, Eindhoven, *Stedelijk van Abbemuseum*). Gan Žoržs Braks Provansas pilsētiņas Estakas (tikai no citas debesspuses nekā Pols Sezans), gan Pablo Pikaso Spānijas ciemata Orta de Ebro ģeometrizētās ainavas gleznoja dabā. Tomēr klasiskajā plenēra izpratnē dabas klātbūtne nav jūtama, jo abu rokraksti pilnīgi pakļauti subjektīvi individuālam skatījumam, tālam no reālās ainavas. Ap 1908.–1910. gadu kubisma pamatlicējiem īsu brīdi pievienojās kādreizējie fovisti Rauls Difi un Andrē Derēns. Taču, tā kā viņiem nebija izprotamas virziena īpatnības un trūka avangardiskās drosmes, abi ātri vien no tālākiem meklējumiem formas ģeometrizācijā atteicās.

1911. gada vasarā Pablo Pikaso un Žoržs Braks brīvdienas pavadīja kopā Francijas Pirenejos Serē (*Ceret*) un, gleznojot šīs kalnu pilsētiņas zigzagainās jumtgaļus un skursteņus, aizsāka kubisma nākamo – analītisko fāzi. 1910.–1912. gada posma kompozīcijās pārsvarā bija mēģinājumi sīkāk analizēt gaismu, līniju un plakni. Objekts uz audekla, it sevišķi kopformā un lielajos apjomos, tika sadrumstalots gandrīz līdz abstrakcijai, kaut gan sejās vēl saglabājās dažas iezīmes, pēc kurām portretos pat varēja identificēt modeļi. 1911. gada vasarā gleznotajos portretos, piemēram, Pikaso "Akordeonistā" (Ņujorka, Solomona Gugenheima muzejs) un Braka "Virietī ar ģitāru" (Ņujorka, Modernās mākslas muzejs), izteiksmes veids ir tik līdzīgs, ka to piederību konkrētam autoram spēj noteikt tikai augsta līmeņa pētnieks, kurš pilnībā pārzina abu gleznotāju mantojumu. Roberts Rozenblūms uzskata, ka "Pikaso ritmi ir asāki un griezīgāki, gaismas un ēnas mainās salīdzinoši nejaušāk un nervozāk. Braks turpretī saglabā lielāku elastību pārejās un izteiksmīgāku uzbūves līdzsvarojumu."²³ Virziena analītiskā posma fragmentāri skaldņotās un sadrumstalotās kompozīcijas latviešu glezniecību gandrīz neietekmēja. Varbūt tas bija tādēļ, ka mūsu mākslinieki nedzīvoja līdzī visai kubisma attīstībai, bet uztvēra virziena stilistiskās pazīmes kopumā tieši tajā periodā, kad tas jau bija ievirzījies pēdējā stadijā. Maskavas galerijās analītiskā posma gleznojumu paraugu bija parāk maz, un tie neatstāja paliekošu iespaidu, bet, ierodoties Parīzē 1922. gadā, viņus jau piesaistīja laikmetīgākie – formu sintēzes paraugi. Līdz ar to latviešiem atlika tikai izvēlēties savai mākslas izpratnei un

uztverei atbilstošāko kubisma stilizācijas veidu un pakāpi. Iespējams, ka Jāzeps Grosvalda un Jēkaba Kazaka glezniecības izteiksmes līdzekļu virzība uz monumentalizēti viengabalainu kompozīcijas uzbūvi ierosināja laikabiedrus arī kubismā meklēt monolītas – virziena analītiskās fāzes sadrumstalotībai neraksturīgas – formas.

“Tās valoda, tāpat kā modernās dzejas valoda, ir daudzslāņaina un atbilst 20. gadsimta mēģinājumiem akceptēt vienīgo, absolūto realitātes interpretāciju. Prozaiskais subjekts tiek pārveidots fantastiskā augstākās konceptuālās sarežģītības struktūrā. Stingrais arhitektoniskais zīmējums izšķīst smalki punktotu faktūru un ņirbošas gaismas vibrācijās,”²⁴ – šie Roberta Rozenblūma vārdi attiecas jau uz nākamo – sintētisko stadiju, kas aizsākās 1912. gadā. Sintētiskais kubisms, pēc amerikāņu mākslas zinātnieka domām, nekonzentrējās uz dabas anatomijas izpēti, bet drīzāk pievērsās jaunas anatomijas radīšanai, kas maz atkarīga no konkrēti uztvertā. “Tā vietā, lai panāktu, ka reāli priekšmeti tiek sadalīti līdz to abstraktām sastāvdaļām, darbos, kas tapuši pēc 1912. gada, parādās objekti, kas radīti no īstiem, reāliem komponentiem kā līmēta papīra plakanie, krāsainie ielāpi. Process drīzāk liekas kā konstruēšana, nevis analīze; no tā tad arī termins – sintētiskais.”²⁵

Pēc vācu mākslas pētnieka Hansa Hildebranta raksturojuma, kubisma sintētiskās fāzes darbos “laukumi vairs neizzūd neziņā, bet veido asas, noteiktas taisnliniju malas, ar kurām tie norobežojas vai ietiecas cits citā un kuru ikkatrs precīzais pavērsiens tūlīt rada pārmaiņas laukumu uzbūvē, kā arī telpiskajās attiecībās.”²⁶ Reizē ar sintētiskās fāzes formu viengabalainību un monolītumu, kā arī samērā statisko kompozīcijas uzbūvi parādījās oriģināli, glezniecībai neierasti materiāli. 1912. gadā radītā kolāža bija pilnīgi jauns un netradicionāls paņēmieni, kas tālākajā 20. gadsimta modernās mākslas attīstībā guva daudzveidīgas izpausmes dadaismā, fotomontāžā, asamblāžā un popārtā.

1910. gada vasaru Braks atkal pavadīja Estakā, un jau šajā laikā viņa gleznās parādījās “reāli priekšmeti”. Kādā tālaika “Ģitāras spēlētājā” pirmoreiz bija redzami burti – un “jauna skaistuma pasaule te atkal atklāja to lirisko glezniecību, kas neievērota snauda afišās, skatlogos, firmu zīmēs un kam šodien ir tik liela loma mūsu redzes iespaidos”.²⁷ Eksperimentēt ar burtiem gleznas plaknē Braku pamudināja uzraksti uz kafejnīcu caurspīdīgajiem stikla skatlogiem. Turpmāk kubisti arvien vairāk izmantoja citus “reālus” materiālus, piemēram, avižrakstu slejas, koka tekstūras vai marmora imitācijas.²⁸ Varbūt tāpēc, ka Žoržs Braks jaunībā bija apguvis daiļkrāsotāja iemaņas, viņa sintētiskās fāzes darbos par iecienītu elementu kļuva ornamentālas tapetes. Tāpat raksturīgas bija virsmas faktūras, piemēram, vietām punktoti triepiens vai siķis svītrojums. Savukārt kolāžveida gleznojumam uz audekla vai kartona tika pievienoti īsti cita materiāla fragmenti – papīrs, avīzes, tapetes, smiltis vai pat rakstaina vaskadrāna. Sintētiskās stadijas kompozīcijā uzmanību “piesaista vaļīgi uzlimēti papīri ar iracionālu gaismēnu spēli krokās un locījumos, spēju kārtis, māzerainā kokā izauguši ornamentu, caurspīdīga stikla bezsvara stāvoklis un metāla gludā cietība, smilšu graudainums un virsmas nelīdzenums, taču bez efektu sabiezīšanās. Pikaso, tāpat kā Brakam, bija pietiekami daudz takta, un šajā revolucionārajā darbībā viņi paši jutās kā tradīciju sargātāji un vairotāji.”²⁹

Kubisma attīstībā paliekošu nozīmi ieguva vēl divas krasi atšķirīga rakstura un daiļrades personības – spānis Huans Griss un francūzis Fernāns Ležē; kaut gan mākslas zinātnieks Daglass Kūpers uzskata, ka virziena paņēmienus konsekventā veidā lietojuši tikai trīs mākslinieki – Pikaso, Braks un Griss.³⁰ Pēc Rozenblūma domām, Grissam, līdzās tautieša Pikaso donkīhotiskajiem piedzīvojumiem starp fantāziju un realitāti, bija raksturīga cita īpatnēja

²⁴ Turpat. – 66. lpp.

²⁵ Turpat. – 71. lpp.

²⁶ Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Potsdam, 1924. – S. 306.

²⁷ Daniel Henry. Der Weg zum Kubismus. – S. 27.

²⁸ Haftmann W. Malerei im 20. Jahrhundert. – München, 1987. – S. 127.

²⁹ Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

³⁰ Cooper D. The Cubist Epoch. – P. 12.

³¹ Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. – P. 111.

³² Stein G. Picasso. – Warszawa, 1976. – S. 28.

³³ Ivanovs V. Žuans Gri // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 8. – 257. lpp.

³⁴ Suta R. Parīzes izstādes // Ritums. – 1923. – Nr. 6. – 470. lpp.

³⁵ Erste Russische Kunstaussstellung. – Berlin, 1922. – S. 12.

³⁶ Prāgā pēc Josefa Gočāra projekta kubisma stilā celtajā namā "Pie melnās madonnas" (1911) iekārtota pastāvīga ekspozīcija "Čehu kubisms" (Sk.: Lahoda V. Česky kubismus. – Praha, 1996).

spāņu iezīme – spēcīgs askētisks misticisms, bet Ležē rokrakstam, pretēji Braķa franču hēdonismam un elegancei, piemita klasicisma mākslas tradīcijās sakņota monumentalitāte, kas balstīta uz tādu dižgaru kā Pusēns un Davids stingri būvētajām kompozīcijām.³¹ Huans Griss kubismam pievērsās 1911. gadā, un viņa maniere salīdzinājumā ar Pikaso un Braķa rokrakstu bija lakoniskāka. Sekojot spāņu 17. gadsimta kluso dabu – *bodegones* tradīcijām, viņš gleznoja galvenokārt šai žanrā, kurš pēc Parīzes ceļojuma būtiski ietekmēja arī latviešu māksliniekus. Pablo Pikaso laikabiedre, amerikāņu rakstniece Gērtrūde Staina secinājusi, ka kubisms vispirms sācies ainavā, bet Pikaso tā paņēmienu tūlīt esot izmēģinājis arī cilvēku figūru attēlojumā, jo viņu kā spāņi tās saistījušas visvairāk. Toties Griss gleznojis gandrīz tikai priekšmetu pasauli, kaut gan viņam "klusā daba bija nevis vilinājums, bet reliģija. Ekstāze, kas rodas, skatoties uz priekšmetu, un tikai skatoties, nekad nepakļaus spāņa dvēseli."³² Lai arī latviešu 20. gadu presē informācijas par ārzemju mākslu bija maz, tomēr 1927. gada "Ilustrētā Žurnālā" publicēts Vladislava Ivanova raksts par Huanu Grisu. Tas nebija tikai nesen mirušā gleznotāja nekrologs, bet plašāks daiļrades apskats, kurā kritiķis secināja, ka Grisa "darbos pārsvarā ir pēc būtības intelektuālais moments, no viņa audekliem dveš pretī prāta sausuma vēsums – trūkst kāda akla, neapzinīga organiska spēka, trūkst plašāka vēriena"³³. Bet mūsu mākslinieku domas atšķīrās, piemēram, Romans Suta par Huanu Grisu no Parīzes rakstīja, ka "elegantākais, loģiskākais kubisma konstruktors no konstrukcijas taīsa objektu. Transformē dabu noteiktās formās, vīrišķīgi un pārsteidzoši asprātīgs. Kolorīts tīri spānisk, ass kā Zurbarana [Surbarana] audeklos."³⁴ Katrā ziņā Grisa personība un izteiksmes veids būtiski ietekmēja latviešu kubismu. No citiem parīziešiem — kubisma sekotājiem, kas virzienam pievērsās ap 1910. gadu, mūsu 20. gadu presē visbiežāk minēti: Albērs Glēzs, Žaks Mecenžē, Andrē Lots, Rožē de Lafresnē, Lui Markusi un Leopolds Sirvāžs.

1914. gadā, sākoties Pirmajam pasaules karam, kubisma grupējumu kustība Francijā izzuda un līdz ar to pārtrūka daudzu jauno mākslinieku aizsāktā karjera. Toties Parīzes kubisma "satelīti", tāpat kā kādreiz impresionisma sekotāji, radīja daudz virziena variāciju – no izteiktas dumpības pret akadēmismu un spēcīgas oriģinalitātes līdz pat sausai imitācijai. Kubisms bija izplatījies visā Eiropā, un diez vai varētu atrast valsti, kurā nebūtu kaut dažu kubistu. Pazīstamāko vidū bija somi Ilmari Ālto, lietuvietis Vītauts Kairūkštis, dāņi Vilhelms Lundstrēms un Olafs Rūde, zviedri Oto G. Karlsunds, Ote Šelds un Jesta Adrians-Nilsons, poļi Aleksandrs Rafalovskis, Henriks Staževskis un Vladislavs Stšemiņskis, igauņi Ado Vabe un Eduards Ole, meksikānis Djego Rivera. Kubisma ģeometrizācija ietekmēja pat vācu ekspresionistus Francu Marku un Laionelu Feiningeru, kā arī itāliešu futūristus Luidži Rusolo, Karlo Karru un Džino Severīni. 1922. gadā Berlīnē notikušās Pirmās krievu mākslas izstādes kataloga ievadrakstā lasāms, ka "krievu kubisms, atrazdam savu izteiksmes veidu, ir attīstījies patstāvīgi" un ka "gleznotāji nav turējušies pie vienas shēmas".³⁵ Tomēr tā pārstāvji Ļubova Popova, Aleksandra Ekstere, Nadežda Udaļcova un Ivans Kļjuns zināmā mērā palikuši vēsturiski spilgtāko, tieši Krievijā radīto abstrakcionisma virzienu – supremātisma un konstruktīvisma aizēnoti. Sevišķi daudzpusīgu izpausmi kubisms ieguva Čehijā, jo pārliecinoši iekaroja ne tikai glezniecību (Josefs Čapeks, Emils Filla, Bohumils Kubišta, Otakars Kubīns, Antonīns Prohāzka) un tēlniecību (Oto Gutfroinds), bet izpaudās arī porcelāna un mēbeļu dizainā, kā arī arhitektūrā (Vlastislavs Hofmans, Pavels Janāks, Josefs Gočārs, Otakars Novotnijs).³⁶

No Pola Sezana glezniecības izaugušais kubisms aizsāka 20. gadsimta avangarda mākslu, no tā pamatprincipiem attīstījās abstrakcionisms, konstruktīvisms un opārts. "Gadsimta pirmās puses glezniecības un tēlniecības lielai daļai kubisms bija kā matrice. Katru

³⁷ Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. – P. 204.

³⁸ Suta R. Parīzes izstādes // Ritums. – 1923. – Nr. 4. – 312. lpp.

³⁹ Kļaviņš E. Jāzeps Grosvalds starp kubismu un Art Deco // Zinātniskās konferences "Kubisms un Art Deco" materiāli. – Rīga, 1999. – 1. lpp.

⁴⁰ "...kad atkal atgriezīsies" [J. Grosvalda vēstules] / Sakārt. A. Nodjeva // Māksla. – 1984. – Nr. 4. – 22. lpp.

⁴¹ J. G. [Grosvalds J.] L'Art Letton (Les Jeunes) // Revue Baltique. – 1919. – 15. sept. – P. 25.

lielo mūsdienu mākslinieku, kura stils nobrieda drīz pēc kubisma uzplaukuma gadiem, tā revolūcija dziļi iespaidoja. Kā redzam, kubisms paredzēja gan glezniecības tehniku daudzveidību, gan iztēles brīvību, paverot bagātīgas mākslinieciskās izteiksmes iespējas, kas raksturīgas mūsdienu mākslai."³⁷ Franču mākslas vēstures izcilie vārdi – Delakruā, Engrs, Kurbē, Manē, Sezans, Matis un Braks apliecina senās kultūras tautas talantu un neapsīkstošo jaunrades garu. Tāpēc arī latvieši no Parīzes nākušos jaunākos atradumus vienmēr ir pieņēmuši tik pašsaprotami un jūsmīgi. "Jāsaprot vēstures evolucionārā likumība, un vienīgi tad var rasties zināms pārskats par to, ka tas lielais darbs, ko dara Francijā, šie lielie mākslinieki nav nekas pārejoši nejaušs, bet tam ir liktenīgi paliekoša nozīme visas pasaules apjomā."³⁸

Pirmais latviešu kubisma posms

Vairākus gadus pavadot Parīzē, Jāzepam Grosvaldam bija lielas iespējas vispusīgi iepazīt kubismu, un viņš kā progresīva personība ar plašu interešu loku to arī darija, taču vairāk tikai teorētiski izziņoši, jo formu skaldīšanu mākslinieks par būtisku radošo mērķi neizvirzīja. Kā liecina ieraksti dienasgrāmatā, 1911. gada 1. februārī Grosvalds Ambruāza Volāra galerijā redzēja Pablo Pikaso darbus, bet līdz 1914. gadam iepazīta kubismu "Rudens salonā", "Neatkarīgo salonā", pie kubistu atbalstītāja un mākslas kritiķa Vilhelma Ūdes, kā arī gleznotāja Andrē Lota. 1913. gada janvārī Grosvalds iedziļinājās Žana Mecenzē un Albēra Glēza teorētiskajā traktātā "Par kubismu", bet aprīlī – Gijoma Apolinēra darbā "Gleznotāji kubisti"; viņš arī regulāri pirka Apolinēra izdoto avangardisko žurnālu "Soirees de Paris" ar kubistu darbu reprodukcijām.³⁹

Taču kubistu akadēmijā "La Palette" pie Žana Mecenzē un Anrī Lefokonjē Jāzeps Grosvalds izturēja mazāk par mēnesi – no 1913. gada 14. janvāra līdz 10. februārim. 1919. gadā vēstulē Konrādam Ubānam viņš, spriežot pēc iegūtās pieredzes, aicināja Rīgas domubiedrus akli nesekot kubisma vilinājumam, jo Parīzē tas "tagad galīgi izbeidzies, un nopietnie ļaudis, ja arī lēnām, sāk atgriezties pie normālas gleznošanas. Šī ekskursija stūraino formu un pelēki brūno krāsu valstī visiem ir nākuse par labu – tagad vecā salkanība noskalota un var sākt ar lielu prieku gleznot to, ko redz."⁴⁰ Rakstā par jaunās paaudzes mākslu Baltijas valstu kopējā žurnālā "Revue Baltique", kas franču valodā tika izdots Parīzē, Grosvalds ar pārliecību secināja, "ka pēdējais Rietumeiropas jaunums – kubisms un futūrisms – varēja kļūt par Haribdu pēc Minhenes Skillas", bet ka Ermitāžas šedevri palīdzējuši jaunos entuziastus līdzsvarot.⁴¹ Tomēr ar visu savu bagātīgo Rietumeiropas pieredzi viņš maldījās, jo Rīgas māksliniekiem Minhenes jūgends mākslas jomā neko īpašu nenozīmēja, toties kubisms deva tik spēcīgu radošo impulsu, ka šoreiz viņi Parīzes kolēģa aizrādījumu atstāja bez ievēribas. Franču laikmetīgā glezniecība, bet it īpaši Pablo Pikaso un Žorža Braka radītais kubisms, pēc svaigām vēsmām izslāpušajiem rīdziniekiem kļuva par kaislīgu aizraušanos, kurai viņi pakļāvās ar visu sirdi un dvēseli. Jaunajiem māksliniekiem daiļrades veidošanās posmā joprojām Eiropā aktuālā virziena meklējumi bija vitāli nepieciešami ne tikai kā savas personības, bet arī kā tautas māksliniecisko spēju pašapliecinājums. Mūsdienās varam pārliecinoši apgalvot, ka šie formas eksperimenti bija patiešām svētīgi un ka latviešu mākslas attīstības gaita bez kubisma izpausmēm būtu grūti iedomājama un daudz nabagāka. Likumsakarīgi, ka kubisms, kuru bija radījis latīņu tūkstošgadīgās kultūras gars un tradīcijas, latviešu mentalitātei izrādījās

⁴² Stein G. Picasso. – S. 22, 23.

nesalīdzināmi tuvāks nekā ģermāņu mākslas vidē dzimušais ekspresionisms. Grūti objektīvi izsvērt, vai tā bija tikai impulsīva jaunu cilvēku reakcija pret gadsimtiem ilgo un vēsturiski nospiedošo baltvācu masu kultūras iespaidu. Franču kubistu domubiedrs, rakstnieks Makss Žakobs esot lietojis terminu "heroiskais kubisma posms", bet varbūt taisnība amerikāņu rakstniecei Gērtrūdei Stainai, kas norādījusi, ka "visi posmi ir heroiski; tas nozīmē, ka visos laikos eksistē varoņi, kas dara savus varoņdarbus tādēļ, ka tie viņiem ir jādara, taču neviens – ne viņi, ne kāds cits – nesaprot, kādēļ tā notiek. Vispār nesaprot to, ko dara, kamēr viss nav pilnībā izdarīts un pabeigts."⁴²

Latviešu gleznotāju pievēršanos kubisma virzienam nevar uzskatīt par nejaušību, tomēr radošā procesa patiesā jēga un nozīmība pa īstam tika saprasta tikai, redzot slavenāko meistarību darbu oriģinālus un pašu aktuālāko Parīzes izstāžu sniegumu. Gandrīz katra Rīgas grupas mākslinieka daiļradē isā laikā – pat viena gada robežās – mainījās izteiksmes stilistika. Parasti tika aizgūtas atsevišķu aktuālā virziena elementu paraugu analogijas, jo ne ar teorētiskiem, ne praktiskiem kubisma būtības un hronoloģiskās tapšanas gaitas pētījumiem latviešu mākslinieki nenodarbojās. Tā kā lielākā daļa jauno gleznotāju mācību gados, kas sakrita ar karalaiku, paspēja radīt tikai nedaudz darbu, var uzskatīt, ka Rīgas grupas biedru lielai daļai apzinātais daiļrades ceļš sākās tieši kubisma iespaidā. Turklāt neatsverama nozīme, lai šā virziena fascinējums uz vairākiem gadiem aizņemtu jauno gleznotāju prātus un radošo dzīvi, bija savstarpējai informācijas un radošo atziņu apmaiņai.

⁴³ Skulme U. O. Skulmes glezna "Krogus dzērājs" // Daugava. – 1929. – Nr. 7. – 884. lpp.

⁴⁴ Skulme U. Otis Skulme // Senatne un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 148. lpp.; Latviešu retrospektīvās mākslas izstādes katalogs. – Rīga, 1919. Oto Skulmes darbiem ar Nr. 110 un Nr. 111 nav nosaukumu.

Uga Skulme minējis, ka "pirmo kubistisko darbu, kas parādījās Rīgā latvju izstādēs, – Kārļa Strauberga portretu bija gleznojis Oto Skulme,"⁴³ kaut gan konkrēti nenorādot, kad tas gleznots un kur tieši ticis pirmoreiz izstādīts. 1940. gadā plašajā rakstā par brāļa daiļradi žurnālā "Senatne un Māksla" viņš atzīmējis, ka 1919. gadā ar kubistiskām gleznām Oto piedalījies Retrospektīvajā mākslas un 1920. gadā – Rīgas mākslinieku grupas izstādē.⁴⁴ Valdemārs Tone, Romans Suta un Oto Skulme ģeometrīzācijai pievērsās apmēram vienā laikā, vienīgi Skulme hronoloģiski pirmais savu variantu parādīja atklātībā. Tone Retrospektīvajā mākslas izstādē nepiedalījās, bet kā jaundibinātās Ekspresionistu grupas pārstāvis bija tās žūrijā; viņš pirmos kubistiskos gleznojumus, tāpat kā Romans Suta, parādīja Rīgas mākslinieku grupas izstādē 1920. gada pavasarī.

Laiku līdz 1922. gada beigām varētu pieņemt par pirmo kubisma posmu latviešu glezniecībā. Tas bija teorētiskās apjēgas un formas iedīgļu veidošanās periods, kad jaunie mākslinieki galvenokārt izmantoja tos neregulāri apzinātos radošos iespaidus, kurus ieguva no žurnālu reprodukcijām, no Maskavas izstāžu un galeriju apmeklējumiem Pirmā pasaules kara laikā. Pēc vairāku Rīgas grupas biedru ceļojuma uz Parīzi 1922. gada beigās un 1923. gadā daudziem no viņiem spēji pieauga interese par kubisma pēdējās – sintētiskās stadijas paraugiem. Līdz ar to mainījās stilistiskie paņēmieni un svaigo iespaidu rezultātā glezniecība kopumā ieguva šai fāzei raksturīgo formu viengabalainību, lakonismu, kā arī lielāku krāsainību. Sākumposmā par konsekvēntākajiem latviešu kubisma pārstāvjiem uzskatāmi: Oto Skulme, Valdemārs Tone, Romans Suta, Jānis Liepiņš, Aleksandra Beļcova un Ludolfs Liberts.



Oto Skulme. Kārļa Strauberga portrets. 1920

O t o S k u l m e

Pēc demobilizācijas, dzīvodams pie vecākiem Rževā, 1918. gadā Oto Skulme vairākkārt apmeklēja netālo Maskavu, kur iepazinās ar Ščukina un Morozova galeriju krājumiem. Šai gadā Oto

⁴⁵ Kārlis Straubergs 1916. gadā dibināja Kara muzeju, bija tā pārzinis 1916. un 1917. gadā, kā arī no 1919. gada jūnija līdz oktobrim (Latviešu konversācijas vārdnīca. – 8. sēj. – Rīga, 1932–1933. – 13640. sleja).

⁴⁶ Skulme U. Otis Skulme. – 148. lpp.

atgriezās Rīgā, kur Niklāvs Strunke viņu iepazīstināja ar Jēkabu Kazaku, Romanu Sutu, Valdemāru Toni, Konrādu Ubānu un Ģedertu Eliasu. Jau 1919. gada Retrospektīvajā mākslas izstādē Oto Skulme bija pārliecināts modernists, tomēr ne visi nākamajā – 1920. gadā radītie darbi bija ar kubisma iezīmēm. Stilistiski nevienmērīgas bija arī kubistiskās kompozīcijas, kas liecina par izteiksmes veida meklējumiem. "Skulmes kubisms nebija pārāk abstrakts. Tā kā K. Strauberga⁴⁵ portretā brūno un smilšu krāsas laukumu un melno svītru kombinējumā var pat labi pazīt tēlojamo personu."⁴⁶ Kārļa Strauberga portreta (1920, privātkolekcija Rīgā) kompozīcijas uzbūve gan liecina, ka Oto Skulmem portretējamais modelis, liekas, tomēr bijis mazāk svarīgs nekā jaunapgūtie kubisma principi, jo bijušā Kara muzeja kolēģa gaišie krekla apkaklītes laukumi ir vizuāli spilgtāk izcelti nekā noapaļotā, tumšākos un gaišākos šķautņainos trīsstūros sadalītā, izteismīgā galva.



Oto Skulme. Kārļa Strauberga portrets. 1920



Oto Skulme. Kompozīcija ar divām figūrām (Svētvakars). 1920

Oto Skulmes agrīnos kubisma mēģinājumus papildina divi audekli ar nosaukumu "Kompozīcija". Kaut arī ainava ar stafāžu ("Kompozīcija": 1920, VMM) nekādā gadījumā nav uzskatāma par tipisku analītiskās fāzes paraugu, tomēr no visa latviešu kubismā radītā, stilistiski tā šās stadijas formu sadrumstalotībai ir vistuvākā. Telpa – respektīvi, pilsētas ainava – ir būvēta slīpi pa diagonāli, slīpi sagāzta ir arī ēka. Vienīgie vertikālie akcenti ir melnā sievietes figūra un zaļā koka lapotne. Kopumā kompozīcijā radīts sabalansēts ornamentāli ģeometrizētu elementu kārtojums, kurā gandrīz abstrahēti laukumi mijas ar nedaudz priekšmetiskākiem objektiem – māju, sievietes stāvu un laternas stabu. Oto Skulme gleznojis kubistu iecienītajā brūnajā zemes krāsu gammā, ko papildinājis pelēkais un melnais. Vietām izmantots arī kubismam tipiskais ar vienmērīgu fonu kontrastējošais, sīkais triepiens. Tomēr kompozīcijā pilnīgi trūkst analītiskā kubisma uzbūves dinamikas, kam par iemeslu ir samērā smagnējā formu kārtojuma un kvadrāta formāta izmantojums.

Lielāka lineāro ritmu un triepiena ekspresija piemīt klusajai dabai ar abstrahētiem, nenosakāmas funkcijas priekšmetu siluetiem ("Kompozīcija": 1920, privātkolekcija Rīgā). Otas raksts klusās dabas gleznojumā ir atrisītāks un drošāks, bet īsti tipisks kubisma "vārdnīcas" citāts ir ovāls pa visu audekla plakni; tamlīdzīgu formātu dažkārt lietoja arī Pablo Pikaso ("Klusā daba ar krēsla pinumu": 1912, Parīze, Pablo Pikaso muzejs), un viņam tas bija sinonīms galda virsmai, uz kuras izkārtoti uzstādījuma priekšmeti. Tāpat Oto Skulmes kompozīcijā eliptiskā kontūra horizontālajā taisnstūra formātā iezīmē plakni, kas kubisma ikonogrāfijā apzīmē galda virsmu. Glezna ir tipisks kubisma formas stilizācijas un atsevišķu elementu risinājuma paraugs, taču veiksmīgajā mēģinājumā maz jūtamas paša Oto Skulmes rokraksta īpatnības. Uga Skulme uzskatīja, ka visabstraktākie bijuši brāļa dekoratīvie gleznojumi uz Romana Sutas mātes vadītās veģetārās ēdnīcas "Sukubs" sienām.

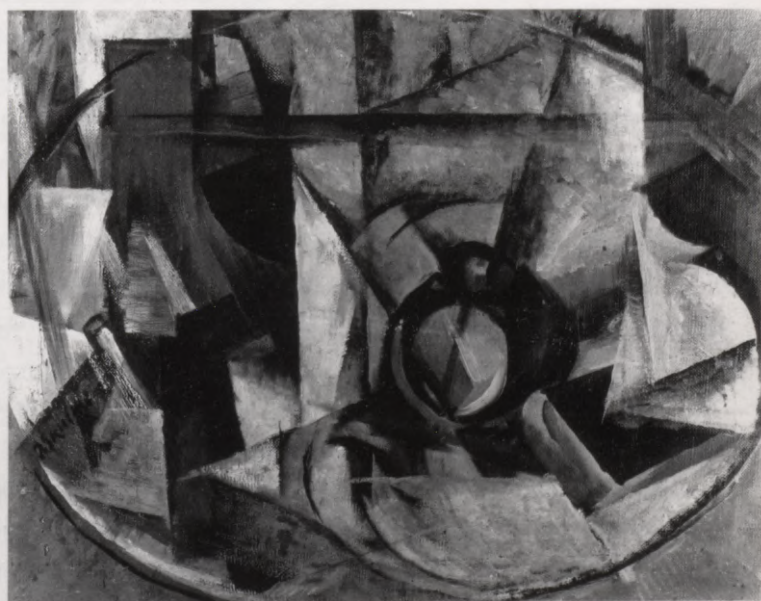
1920. gada beigās "L. T. A." (Latvijas Telegrāfa aģentūra) mākslas salonā Oto Skulme parādīja trīs darbus. Audeklā "Cirka artisti" (1920, VMM), kura sižetam ierosmi devušas dzimtās Jēkabpils bērnības atmiņas, figūru veidojumā jaušamas samērā reālistiskas, tomēr zīmējumā vēl panaivas un nepārliecinošas formas. Stilistiski viengabalaina izdevusies glezna "Kompozīcija ar divām figūrām" ("Svētvakars") (1920, privātkolekcija Rīgā), kurā attēlotas divas sarunā iegrimušas sievietes; darba saturs ņemts no zemnieku dzīves, bet, tā kā ap sēdošo galvām veidojas it kā gaiši nimbi, to var uztvert arī kā reliģisku sižetu – Marijas un Elizabetes tikšanos. Kompozīcijā līdz ar sižetisko nozīmību jūtams kļuvis krāsu piesātinājums, kā arī apjomība un telpiskums. Pusfigūras un apkārtējā vide veidota ar atturīgu ģeometrizētu nosacītību, liecinot par apzinātu tuvošanos kubisma paraugiem. Diemžēl nav zināms, kāds liktenis ir trešajam izstādītajam darbam, kurā mākslinieks gleznojis sevi kopā ar jauno sievu Martu. Pēc Ugas Skulmes domām: "...ja pirmajos kubistiskajos darbos kompozīcija vairāk izkļiedēta, tepiķveidīga, tad te kompaktāka, tektoniska. Šis kompakts, ja arī nepieaug, tad vismaz nemazinās nākamajos gados, tikai dažādojas, paliek smalkāks."⁴⁷ 1920. gada darbos kopumā vērojams, kā gleznotāja rokraksts pamazām no kubisma ģeometrizācijas attālinās, dodot priekšroku reālistiskākām formām. Kaut arī Oto Skulme drosmīgi pieteica sevi kā kubistu, viņa interese par virzienu nebija noturīga, jo jauno skatuves gleznotāju pievilka stilistiski atšķirīgi izteiksmes veidi; saistība ar formu ģeometrizāciju neilgu laiku atjaunojās tikai 1923. gadā Parīzes iespaidu rezultātā.

⁴⁷ Skulme U.

Otis Skulme. – 149. lpp.



Oto Skulme. Kompozīcija. 1920



Oto Skulme. Kompozīcija (Klusā daba). 1920

Valdemārs Tone

1920.

gadā Rīgas mākslinieku grupas izstādē kritiķis Jānis Dombrovskis uzreiz pamanīja un atzinīgi novērtēja

kubiskās ievirzes portretus: "Izstādes smaguma punkts bija V. Tones darbi. Saistošas viņa "Divas sievietes" ar savu komplicēto un tomēr vienkāršo kompozīciju un spēcīgo kolorītu. Tad "Sieviete ar balodi", šī "augstā dziesma" cēlajam sievišķīgam, bija viens no skaistākiem izstādes darbiem."⁴⁸ Bet dzejnieks Viktors Eglītis pēc kādas Valdemāra Tones skices un "Jāzepa Grosvalda portreta" (1915) apjūsamošanas secināja, ka "tālākie četri darbi ir jau Pikaso, kubistu un vēl kaut kādā paša Tones jaunradītā garā. Kā pāreju uz šo var uzskatīt sievieti Nr. 320, kura itin kā nedagleznota. Tad trīs gleznas: Nr. 319, sieviete ar balodīti, Nr. 317, divas sievietes, un Nr. 318, sieviete ar mūmijas izskatu, ir šās izstādes šedevri."⁴⁹

Oto Skulmes 1920. gada glezniecība bija visai atšķirīga – no samērā atturīga formu vienkāršojuma līdz tipiskiem kubisma paraugiem. Savukārt Tone konsekventāk un mērķtiecīgāk meklēja individuālo savdabību gan krāsu risinājumā, gan formu stilizācijā. Līdz ar to viņa portretos tik jūtams nebija hrestomātisko kubisma ikonogrāfijas elementu zīmogs, jo jaunais gleznotājs, ģeometrizējot formu, tipiskiem paraugiem sekot necentās.

Valdemārs Tone bija intelektuāls gleznotājs, kurā iedzīmtās spējas un intuīcija apvienojās ar prāta izsecinātām atziņām. Tāpēc viņš kubisma principiem pievērsās pilnīgi apzināti un gleznoja šā stila iespaidā apmēram gadu, bet tad diezgan spēji mainīja izteiksmes veidu reālisma virzienā. Tone tolaik izteicies, ka viņš nebūt negribot savu daiļradi iesākt ačgārnī – ar franču deformētām konstrukcijām, bet tikai vēloties izmantot viņu laboratorijas atradumus latviešu glezniecības attīstībai. Kompozīcijā "Sieviete ar balodi" (1919, VMM)⁵⁰ uz tumši brūnā fona izceļas izteiksmīgais sievietes figūras siluets, kurā akcentēts sejas ovāls ar atturīgi iezīmētām acu un mutes iiniņām, kā arī rokas ar savdabīgi abstrahēto putnu. Brūnā gamma ar ārkārtīgi smalki niansētām toņu gradācijām portretam piešķir gandrīz netveramu glezniecisku piesātinājumu. Kubismam īpašas emocijas nebija raksturīgas, taču Valdemāra Tones darbā, kurā valda romantizēta sievišķība, kritika saskatīja un atzīmēja jaunu cilvēka būtības izpratni. Jau uz pašu agrināko viņa daiļradi var attiecināt Ugas Skulmes secinājumus – "liekas, ka Leonardo ir tas meistars, kuru Tone visvairāk milē vai vismaz sajūt kā sev tuvu", kā arī – "ja runājam par sievišķīgu Tones darbos, tādu atradīsim arī viņa vīriešu ģimēnēs: Jāzepa Grosvalda sejā ir brīnišķīgs maigums".⁵¹

Formu sintēzes meklējumos Tone par istu kubistu nemēģināja kļūt, jo tas nebija viņa mērķis. Mākslinieks apzināti pievērsās tai profesionālo iemaņu programmai, kuru garajos kara gados nebija paspējis apgūt un kuru nācās ātri izpētīt, lai varētu spert nākamo soli glezniecības būtības izziņā. Viktors Eglītis atzina, ka "visvecākie un vismodernākie gleznieciskie līdzekļi viņam noderējuši tikai kā kaut kāda liela mūžīga satura izcēlāji, kā to redzam pie lielajiem meistariem".⁵² Šie atzinīgie vārdi, teikti par divdesmit septiņus gadus jaunu iesācēju, izrādījās pravietiski un simtprocentīgi piepildījās visā Tones tālākajā daiļradē. Tikai saturs būtu izprotams nevis kā sižets, bet kā glezniecisko vērtību radišanas uzdevums.

Valdemāra Tones apziņā dziļas pēdas bija atstājušas klasiskās tradīcijas, tāpēc viņa eksperimentālie darbi par novatoriskiem uzskatāmi tikai daļēji. "1920. gada pusabstraktajos gleznojumos vecmeistaru ietekme patiesībā bija lielāka nekā tajā laikā Rīgā tik populāro,

⁴⁸ Dombrovskis J. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1920. – Nr. 3. – 255. lpp.

⁴⁹ Eglītis V. Ekspresionistu izstāde // Latvijas Kareivis. – 1920. – 16. marts.

⁵⁰ Rīgas mākslinieku grupas 1920. gada izstādes katalogā portrets Nr. 319, kuru Viktors Eglītis nodēvējis – "sieviete ar balodīti", datēts ar 1919. gadu.

⁵¹ Skulme U. V. Tones glezna "Sieviete pie loga" // Daugava. – 1931. – Nr. 2. – 247., 248. lpp.

⁵² Turpat. – 248. lpp.



Valdemārs Tone. Sieviete ar balodi. 1919

⁵³ Eglītis A. Valdemārs Tone. – Rīga, 1944. – 31., 32. lpp.

žurnālā "*L'Esprit Nouveau*" reproducēto meistarū – Pikaso, Braka, Ležē un Grisa ietekmes, kas izšķiroši noteica lielākās daļas Rīgas grupas gleznotāju meklējumus,⁵³ pēc divdesmit gadiem secināja viņa biogrāfs Anšlavs Eglītis. Latviešu kubistu vidū Tone izcēlās kā personība. Viņa daiļrades vizuālā līdzība ar franču paraugiem bija visai attāla, tādēļ atrastajiem jauninājumiem piemita oriģinālāka izdomas patstāvība. Parasti, analizējot mākslas darbu, tiek meklētas laikmetīgas analogijas ar kādu pazīstamu meistarū, taču Tones agrīnās daiļrades pētniecībā tādas ir grūti atrast. Viņš "klasiskos" kubisma formu elementus atklāti neizmantoja, bet pārveidoja un sintezēja individuālā izpratnē. 1921. gada janvārī "L. T. A." mākslas salonā parādījis vienpadsmit kubistiskus portretus ar virzienam raksturīgo šķautņainību un nosacītību, Valdemārs Tone formas ģeometrīzācijas meklējumus beidza.

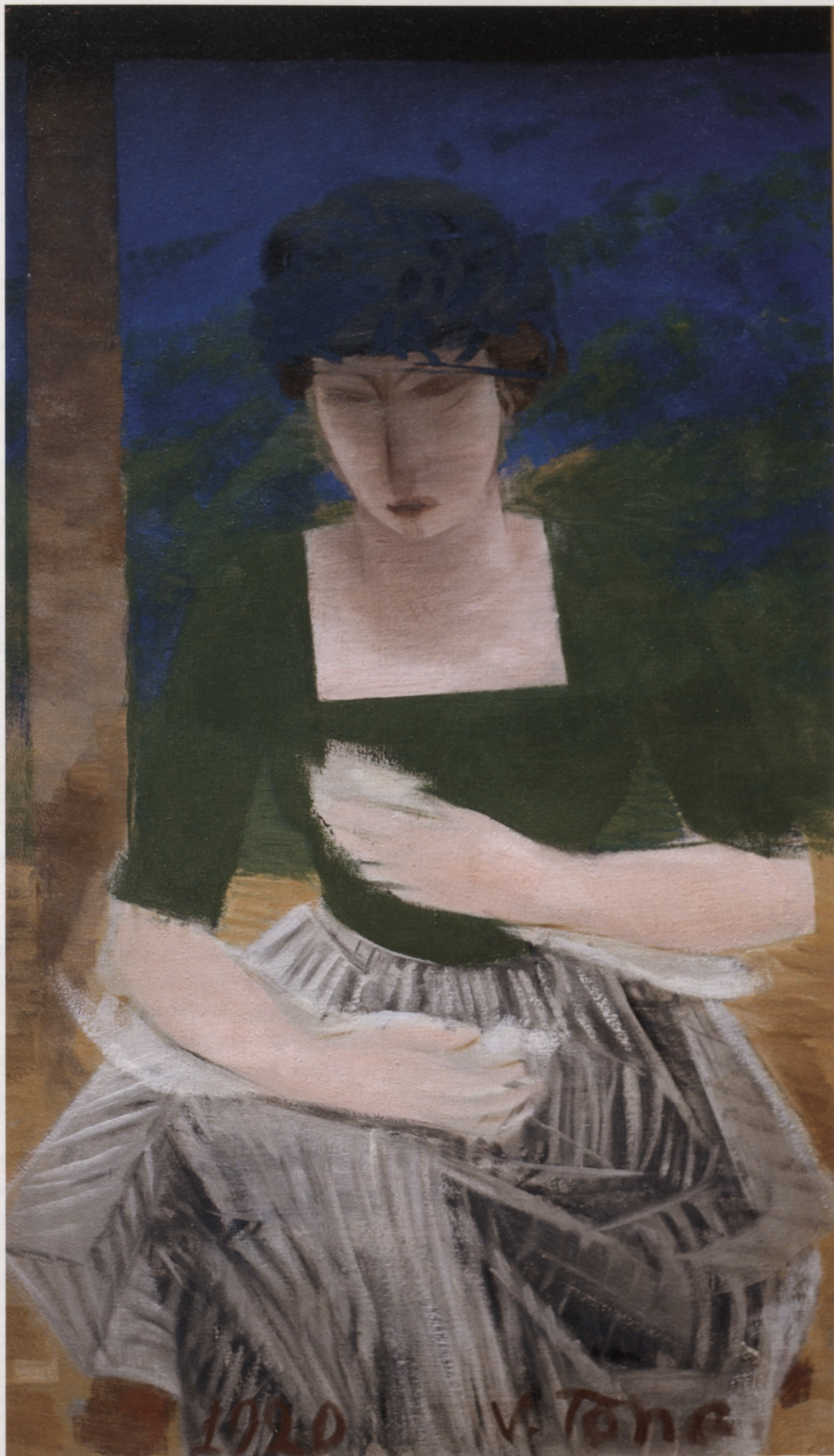
Personālizstāde, kurā valdīja sievišķīga garīguma gaisotne, atklāja, ka gada laikā Tones glezniecības maniere diezgan ievērojami pārmainījies, pārejot no lineāri statiska uz gleznieciskāku stilu. Sākumposmam raksturīga, piemēram, kompozīcija "Divas sievietes" (1920, VMM), kur dominē stūrainas zīmējuma kontūras un rāms stingums. Kaut arī figūru un



Valdemārs Tone. Vakarā. 1920



Valdemārs Tone. Divas sievietes. 1920



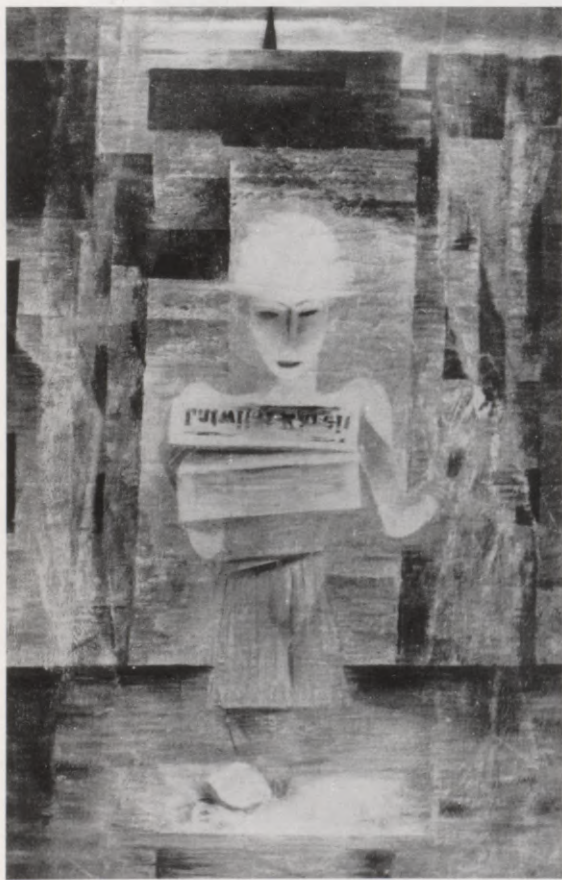
Valdemārs Tone. Portreta mets. 1920

fona plakņu veidojums pakļauts ievērojamai ģeometrīzācijai, tomēr kopumā tiek panākts pietiekami reālistisks iespaids. Fonā esošās ēkas veido plaknes, sieviešu sejasvaibstus iezīmē trīsstūri un elipses, taču galdiņš priekšplānā attēlots ar telpisku dziļumu. Sieviešu augumiem un roku plaukstām piemīt apjomīgums, iluzors telpiskums ir arī malās iegleznotajiem baltajiem aizkariem. Tomēr kontrastējošo telpisko un plakano laukumu apvienojums vienā audeklā ir pārlicinošs un nejauc kompozīcijas uzbūves viengabalainību. Nākamajos Tones portretos šī īpašība tikai nostiprinājās, un, mīkstinoties zīmējuma kontūrām, pieauga gleznieciskā ekspresija. Akts "Peldētāja" (1920, VMM) ieturēts brūnajā kubistu iecienītajā zemes krāsu gammā, taču krāsas kļuvušas ievērojami spilgtākas. Kompozīcijā "Vakarā" (1920, VMM) ar raudošu sievieti emocionālo spriegumu saasina cinobra sarkanais tērpa plankums un tā kontrasts ar balto lakatu, kurā raudātāja slauka asaras. Savukārt "Portreta metā" (1920, VMM) mākslinieks drosmīgi ķēries pie grūti risināma uzdevuma, un tonāli vienādi spēcīgu zilo un zaļo laukumu salikums kopā ar pelēko un okeru ieguvījis pārlicinošu savdabību. Kontrastā stūrainajam blūzes izgriezumam ir skičveidīgais otas triepiens svārkos un fonā, liecinot par vēlmi ar gleznieciskiem paņēmieniem iedziļināties sarežģītos formas pretstata jautājumos. "Ar 1921. gada izstādi, kur apjomīgo veidojumu aizvietojusi saīsināti atsevišķu plānu attālumī, Tones darbos izzūd tumšās ēnas," atzīmējis Uga Skulme, piebilzdams, ka "izstādē varēja saskatīt kubisma pazīmes, brūno un pelēko ķermenisku krāsu izvēlē, uzsvērtās krāsu faktūrās, vienkāršotā kompozīcijā" un ka tajā jaušama arī ekspresionisma ietekme, "kas izpaudās gleznu mīkstākā saturā, kuru varētu apzīmēt par sievietes apdzējošanu".⁵⁴

⁵⁴ Skulme U. V. Tones glezna "Sieviete pie loga". – 248. lpp.

⁵⁵ Eglītis V. Valdemāra Tones gleznu izstāde // Latvijas Kareivis. – 1921. – 9. janv.

1920. gadā Tone vairākkārt gleznoja savu jauno sievu Valentīnu, kuras ģimēnēs iezīmējas tā savdabīgā sievietes tēla apgarotība, kas spēcīgi izpaudīsies 30. gadu darbos. Kompozīcijā "Pie loga" (1920, privātkolekcija Rīgā) Valentīna liekas trausla, apmulsusi būtne, kuru no ārējās pilsētas vides aizsargā vienīgi plānais aizkars: figūras smalkumu īpaši akcentē rokas žests. Gleznieciskākajos Valentīnas portretos kubisma formu ģeometrīzācija vairs tikko manāma, vienīgi sejā saglabājies iepriekšējais lakonisms. Savukārt raksturīgā sievietes pusfigūra, kuras fonā redzams logs un pilsētas ēku apjomi, kļuva par Valdemāra Tones iecienītāko portreta kompozicionālās uzbūves principu, ko viņš izmantoja gan 30. gados savas daiļrades spilgtākajā sniegumā – ģimēnēs, kuru modelis bija topošā gleznotāja Anna Dārziņa, gan arī 50. gadu Anglijas laika darbos. Nav zināms gleznas "Uz balkona" (1920) oriģināla liktenis, taču, skatot melnbalto reprodukciju, jātic dzejniekam Viktoram Eglītim, ka "sevišķi liels dzidrums un vieglums sasniegts lielajā gleznā "Uz balkona" ar mistisko "Latvju Kareivja" lasītāju." Pēc viņa domām, "tas jaunekliģi bezbēdīgais, plastiski ticiāniskais Tone, par kādu mēs viņu pazinām gadus 4–5 agrāk, tagad pārdzīvo dziļi mistisku laikmetu. Tones gleznas raugās no kādas visai noslēpumainas, smalkjūtīgi tālas iekšējo pārdzīvojumu pasaules, kur ārējās dabas priekšmetus gars gluži patvaļīgi un dažādi kombinē, lai tikai izteiktu pats sevi. Var nomanīt, ka gleznotājs dažādi nopūlas, lai jo tiešāki un vienkāršāki atvērtu savu dvēseli, pieturēdamies tomēr tikai pie gleznieciskiem – krāsu, līniju un dziļuma izteiksmes līdzekļiem."⁵⁵



Valdemārs Tone. Uz balkona. 1920



Valdemārs Tone. Klusā daba ar vīna glāzi. 1921

⁵⁶ Skulme H. [Skulme U.] Divas mākslas izstādes // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 22. janv.

⁵⁷ Ainas Tones-Beikeres vēstule Dacei Lambergai. Hove, 1993. g. 6. marts. – Privātarhivs Rīgā.

⁵⁸ Valdemāra Tones gleznu izstādes (1921. g. 2.–15. janvāris, "L. T. A" mākslas salons) katalogs liecina, ka izstādīti 11 darbi. Gleznu "Sieviete ar balodi", kuru 1920. gadā nopirka Rīgas pilsētas mākslas muzejs, 1921. gadā neizstādīja.

"Tonem piemīt laba garša, acīm redzams labas skolas iespaids, spējas kolorītā un līniju ritumā. Viņš tik pasivāks: viņa māksla neiet vis ciņā pret novecojušos ar atklātu vaigu, bet drīzāki koķetē, spēlē uz mūsaiķu cilvēku vājās sirds – Rīgas misticisma."⁵⁶ Par "mistisko laikmetu" Tones daiļradē rakstījis ne tikai Uga Skulme, bet arī Viktors Eglītis un Romans Suta, kaut gan viņa agrīnie, uz atturīgām iekšējām emocijām balstītie sieviešu portreti nekādas ireālas noskaņas neizraisa. Tas, ka Tone jaunībā bija apmeklējis spiritisma seansus – no kuriem atteicies, gaidītās atziņas tā arī neieguvis⁵⁷ –, kritiķiem bija vērā ņemams iemesls, lai viņa portretos meklētu neesošas garīgas noskaņas. Intelektuālās personības loģiski skaidrais prāts ietekmēja profesionālo mērķtiecību, tāpēc Valdemāra Tones pamatdoma saistījās ar formu, krāsu un citiem izteiksmes līdzekļiem, bet, kad iecerētais bija sasniegts, tika izvirzīts nākamais risināmais uzdevums.

Iespējams, ka kopumā Valdemārs Tone uzgleznoja mazliet vairāk nekā desmit kompozīciju,⁵⁸ kas nosacīti būtu dēvējamas par kubistiskām, jo būtībā viņš franču virziena principus pārveidoja un pakļāva pilnīgi individuālam skatījumam. Jau 1921. gadā gleznotajā "Klusajā dabā ar vīna glāzi" (VMM) izteiksmes veids tuvojās reālismam, un pēc pirmā ceļojuma uz Parīzi 1922. gadā, pretēji citiem Rīgas grupas kolēģiem, Tone kubismu bija aizmirsis, jo Luvras šedevru – Leonardo, Rembranta un citu vecmeistaru studiju rezultātā visu uzmanību pievērsa klasikas pirmavotiem.

Romans Suta

1913.

gadā Jūlija Madernieka studijā
"lielāko dzīvību ienesa kāds plecīgs,
ap 16 g. vecs, pamaza auguma

jauneklis. Pastrādājis kādu laiku, [...] viņš šad tad pēkšņi pazuda, lai pēc kāda laika atnāktu ar priekšpilsētā uzgleznotu ainavu. Vai arī, apnicis kleknēt pie molberta, sabīdījis divus krēslus un atspiedies uz to atzveltnēm, vingroja. Šis jauneklis bija Romans Suta, kas bija paspējis jau apceļot uz kuģiem pasauli un tagad aizrāvās ar glezniecību." Pat Serdobskā līdz Ugam Skulmem nonāca Penzas mākslas skolas audzēkņu jūsmošana par Sutas zināšanām, bet



Romans Suta. Iela. Ap 1920



Romans Suta. Divas sievietes pie galda. Ap 1917–1918

Maskavā Bēgļu reevakuācijas biedrībā viņš no dzimtenes laikrakstiem uzzināja, ka "Suta palicis par karstu modernās mākslas piekritēju un sludinātāju Latvijā. Viņš karoja par raisīšanos vajā no krievu un vācu literatūras pārslodzītās mākslas tradīcijām, par vērības piegriešanu tīrai franču mākslai. Viņa doma bija, starp citu, šādā veidā panākt kodolā nacionālās mākslas pilnīgāku izveidošanu. [...] Kad iebraucu Rīgā, tieši pēc Kazaka nāves, 1920. g. beigās, te bija sācies sīvs vecās paaudzes karš ar modernismu. Sabiedrība vairumā nostājās diplomiem un priekš kara laikos iegūto popularitāti apbruņoto "veču" pusē. Viena gada laikā nomira Grosvalds [...] un Kazaks, kas blakus Sutam karoja par jauno mākslu ar priekšlasījumiem un rakstiem presē. Kad Kazaks nomira, viss ciņas smagums nu gūlās uz Sutas pleciem un lielākā daļa pretinieku uzbrukumu bija vērsti pret viņu. Tas notikās pa daļai arī tāpēc, ka no visiem mūsu kritiķiem Sutam bijusi atjautīgākā un asprātīgākā spalva."⁵⁹ Temperamentīgais Romans Suta vienlaicīgi ar Rīgas mākslinieku grupas dibināšanu tik tiešām kļuva par aktīvāko modernās mākslas propagandētāju un kopā ar Ugu Skulmi bieži pauda savus teorētiskos uzskatus presē. Rakstā "Ap neatkarīgo mākslu" Suta deklarēja: "...mēs, jaunie, domājam, ka ir pienācis beidzamais laiks rādīt, ka varam ar gribu iznest savas kultūras problēmas, ar pamodinātu

⁵⁹ Skulme U. Romana Sutas glezna "Biljarda istaba" // Daugava. – 1937. – Nr. 2. – 572., 573. lpp.

⁶⁰ Suta R. Ap neatkarīgo mākslu // Latvijas Kareivis. – 1921. – 21. apr.

pastiprinātu aktivitāti mums vajaga rādīt, kādas ir mūsu attiecības pret laikmetu un ka te nu mēs dabīgi apstājamies pie frančiem, jo formas ir stingri dibinātas uz mākslas evolūcijas principiem un šie principi no viņiem ir tik tālu izkristalizēti, tik pastozi, ka tos saskatījušas, pārņēmušas jau šodien visas tautas. Mēs uzsveram, ka šo principu pārņemšanā nav ne mazākās imitācijas gribas, bet gan cieta apņemšanās dot šā laikmeta valodā, caur šā laikmeta līdzekļiem un formām atbildi uz mūžības jautājumiem.”⁶⁰

Romana Sutas glezniecībai laikposmā no 1918. līdz 1920. gadam bija raksturīga formu vienkāršošana agrīnā kubisma garā, un praksē viņš, liekas, nebūt nebija tik avangardisks kā teorijā un virziena propagandā. No Rīgas grupas izstādes Latvijas Valsts mākslas muzeja kolekcijā 1920. gadā iegūtā klusā daba ar pudeli, vīna glāzi un nazi (“Klusā daba ar nazi”: 1918, VMM) liekas diezgan mēreni ģeometrīzēta un stilistiski viengabalaina. Gleznieciski mīkstās kontūras mazina zīmējuma stūrainību, kaut gan izmantotas kubismam tipiskās pazīmes – koka tekstūras imitācija uz brūnā galda un gaišzilā salvēte ar bālajiem rakstiem, atgādinot tapešu kolāžu. Kompozīcija “Divas figūras” (1919, VMM), kuras liriskajā milētāju pāri var nojaust Aleksandras Beļcovas un paša Sutas vaibstus, noskaņā izraisa asociācijas ar Pablo Pikaso zilā perioda tipāžu, bet tās formu vienkāršojums tuvināts vispārinātam priekšstatam par kubismu. Suta gleznoja patumšās, kubistu iecienītajās zemes krāsās, vietām atļaujoties arī kādu krāsaināku akcentu, un kopumā viņa paleta atstāj līdzsvarotu iespaidu.



Romans Suta. Klusā daba ar nazi. 1918



Romans Suta. Konstruktīva klusā daba. Ap 1918–1919



Romans Suta. Arlekīns ar ģitāru. 1923

⁶¹ Hamsters K. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Skatuves Studija. – 1920. – Nr. 2/3. – 38. lpp.

⁶² Sutta R. L'Art en Lettonie: La Jeune Ecole de Peinture // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1165.

⁶³ Rīgas mākslinieku grupas izstādes katalogs. – Rīga, 1923.

Savukārt izaicinošajā "Pašportretā ar pīpi" (1919, privātkolekcija Rīgā) kubisma ietekme gan drīz nav jūtama. Tēlā spilgti jaušama jaunā cilvēka pašapziņa, bravūra un nemierīgais raksturs: viņš attēlojis sevi nevis kā mākslinieku ar otu un paleti rokās, bet gan kā nebēdnīgu jūrnieku ar pīpi zobos. Pašportreta ieceres pamatā bijušas neizdzēšamās atmiņas par kuģa jungas dēkām pusaudža gados, klejojot pa Eiropas ostām. Rīgas mākslinieku grupas izstādē kritika augstu novērtēja Sutas zīmējumus, bet eļļas glezniecībā saskatīja Tones ietekmi, vienlaikus atzīstot, ka darbi "ir veikli abstrahēti, ar vienkārši iezīmētu ritmisku formas kompozīciju un uzrāda labu faktūras problēmas izprašanu"⁶¹. Zināmas Valdemāra Tones sieviešu portretu ārējās pazīmes var nojaust žanrā "Divas sievietes pie galda" (ap 1917–1918, privātkolekcija Rīgā), taču figūru risinājums šķiet pastāvīgs. Uz galda izkārtotā klusā daba savukārt atgādina kādu lakonisku Aleksandra Drēviņa klusās dabas uzstādījumu ar vāzi (1915, Maskava, Valsts Tretjakova galerija), kas ilustrē Romana Sutas rakstu žurnālā "L'Esprit Nouveau"⁶².

1921. gadā gleznotais "Mātes portrets" (VMM) liecina, ka sākusies atkāpe no kubisma stingrības, jo mākslinieka rokraksts kļuvis savdabīgāks un gleznieciskāks. Plaši, lieli otas triepieni ieskicē skarbos vaibstus, kā arī rokas un plecu lakatu. Ar atturīgu precizitāti un reizē vieglumu iezīmēti brīļļu ovāli. Kubistiskā kompozīcija "Sieviete ar ģitāru" (privātkolekcija Rīgā) Rīgas mākslinieku grupas 1923. gada izstādes katalogā datēta ar 1923. gadu,⁶³ un tā, tāpat kā stilistiski līdzīgais gleznojums "Arlekīns ar ģitāru" (1923, privātkolekcija Rīgā), vairāk atbilst nākamajam daiļrades posmam, ko ietekmēja ceļojums uz Rietumeiropu. Kompozīcijas "Arlekīns ar ģitāru" un "Sieviete ar ģitāru" vieno "Mātes portretā" aizsāktā gleznieciski atraisītā pieeja, kā arī kubismam tipiskā stilizācija. Kubisma ikonogrāfijai savukārt raksturīgs arlekīna tēls un mūzikas instrumenti. Ģeometrīzētie laukumi ir savstarpēji kontrastējoši, taču tajos vienlaicīgi valda atraisīts gleznieciskums, sava veida rotaļa ar kubisma ideju. Varētu domāt, ka ģeometrīzāciju Romans Suta pieņēma apzināti, jo bija pilnīgi pārliecināts par tās laikmetīgo aktualitāti, taču, liekas, ka viņa emocionālā personība intuitīvi alka gleznot ekspresīvāk, neievērojot virziena diktētos kanonus.



Romans Suta. Sieviete ar ģitāru. 1923

Jānis Liepiņš

1918.

gadā izstādē, kas notika Zeltiņa grāmatnīcā Tērbatas ielā, kopā ar Jēkabu Kazaku, Ansi Cīruli un Jāni

Sakni piedalījās arī Jānis Liepiņš, izstādot sešus darbus. Taču, tā kā par tiem trūkst tuvākas informācijas, viņa agrinās daiļrades pētniecību nākas sākt ar četriem 1920. gadā gleznotajiem audekliem. Līdzīgi Valdemāram Tonem, arī Liepiņš tolaik negleznoja "simtprocentīgi" kubistiski, bet izmantoja tikai šā virziena agrīnajai stadijai raksturīgās formu vienkāršojuma iezīmes. Viņa radošais rokraksts veidojās ne tikai Pablo Pikaso vai franču kubistu iespaidā – tajā izpaudās arī formas aizguvumi no Krievijas mākslā redzētajiem laikmetīgās glezniecības paraugiem, piemēram, no Borisa Grigorjeva īpatnēji stilizētās vienkāršojuma manieres. Profesionālās iemaņas Liepiņš piecus gadus bija apguvis Kazaņā un Petrogradā, tāpēc viņa pirmajos patstāvīgajos darbos – tāpat kā Ludolfam Libertam, kurš savukārt bija mācījies Kazaņā un Maskavā, – pārsvaru guva spēcīgās, krievu glezniecībai tipiskās krāsas jeb, pareizāk sakot, latviešu skolas koloristiskajai mērenībai neierasti, spilgti krāsu kontrasti un salikumi.

Latvijā Jānis Liepiņš atgriezās 1917. gadā, un vācu okupācijas laikā 1918. gadā viņš Kazakam bija gandrīz vai vienīgais tuvākais draugs. Pirmajā Rīgas mākslinieku grupas izstādē Liepiņš nepiedalījās, jo par tās biedru kļuva tikai 1921. gadā. Bet "L. T. A." mākslas salona izstādē 1921. gadā viņa gleznojumi piesaistīja Ugas Skulmes uzmanību: "...Jāņa Liepiņa gleznās viss ir stingri uzbūvēts. Gaismas nav viņa gleznās; viņa vajadzīga tikai formās un krāsas izveidošanai. Viņš rāda ķermeņus dziļumā, tilpumā. Viņš neapmierinās ar parasto krāsu harmoniju un meklē pēc citas, dziļākas."⁶⁴ Figūru un priekšmetu formas Liepiņa 1920. gada gleznu masīvi smagnējās kompozīcijās vietām ir plakanas, ar īpaši uzsvērtām gaismēnu šķautnēm, bet citur atkal jūtama apjomība. Ēnu laukumos Liepiņš izmantojis skatpunktus no dažādām pusēm, pilnīgi ignorējot jebkādas gaismēnu likumības. Ēnojumam viņa gleznās ir tikai formāla, tīri dekoratīva loma, taču ēnu un gaismas laukumu pretstatījuma šķietamais neloģiskums absolūti netraucē kompozīcijas uztveres viengabalainību.

Audeklos "Dzērāji" un "Dzērājs" (abi: 1920, VMM) nomales krogu masīvi robustās apmeklētāju figūras liekas kā ar varu iespiestas šaurajā telpā pie mazā galdiņa, turklāt tik cieši, ka nācies pat "upurēt" vīru elkoņus un cepuru malas. Salīdzinājumā ar Valdemāra Tones sieviešu tēlu vizionāro apgarotību Liepiņš savu skarbo personāžu, priekšpilsētas krogu dzērājus, traktējis ar skeptisku rezignāciju. Varbūt vienīgi kroga muzikanta – vijolnieka tēlā jaušama dziļāka smeldze par mākslinieka likteņa nenoteiktību. Kompozīcijā divaini iekļaujas neizprotamā vertikālā skaitļu sleja, kas jāuztver kā zināma nodeva kubismam.

Jānis Liepiņš gleznoja ar sarkanbrūnajām un dzeltenajām zemes krāsām, bet dažviet viņam patika akcentēt kādu izteiksmīgu detaļu, lietu vai, kā, piemēram, audeklā "Dzērāji", koši zilo fonu. Veidojot gleznu lielās un nosacītās masās, vizuālam kontrastam viņš negaidīti izcēla kādu atsevišķu priekšmetu – baltas apjomīgas tējkannas divaino formu ("Dzērājs") vai spēļu kārtis ar koši sarkanām sirsniņām ("Dzērāji"). Līdzīgi arī Valdemārs Tone vienmēr atrada vietu kādam sikam akcentam, piemēram, trauslai brūnai aprocei ap dāmas roku ("Pie loga": 1920) vai necilam māla podiņam ("Divas sievietes": 1920). Pēkšņie krāsu un formu uzsvāri abu mākslinieku atturīgajās kompozīcijās ienes savdabīgu dzīvīgumu, neierastu atslodzes akcentu nopietno formas meklējumu pārdomātībā.

⁶⁴ Skulme H. Divas mākslas izstādes.



Jānis Liepiņš. Vijolnieks. 1920



Jānis Liepiņš. Dzērāji. 1920

1920. gada gleznojumos, kaut arī zīmējumā noteikta deformācija un ģeometrizzācija bija vērojama, līdz konsekventam kubismam mākslinieks vēl nonākt nepaspēja, tomēr viņa meklējumus neapšaubāmi ietekmēja tieši šis virziens. Jānis Liepiņš mākslas darbā nozīmi piešķīra arī sižetam – priekšpilsētas sadzīves atspoguļojumam, videi, ar kuru viņš bija saistīts kopš Zaslaukā pavadītās bērnības un kura viņa glezniecībā atstāja pēdas uz visu mūžu. Ar nomales ļaužu dzīvi saistītās smeldzīgās noskaņas un emocijas konsekventi kubistiskā kompozīcijā atklāties nevarēja, jo šā virziena būtībai bija svešs jebkāds pārdzīvojums. Tāpēc jāsecina, ka sākotnēji Jānis Liepiņš no kubisma pārņēma tikai dažas iezīmes un elementus. Audeklā "Vijolnieks" (1920, VMM) tās, piemēram, ir zemes krāsas, saasinātās gaismēnu attiecības priekšmetu šķautnēs, kā arī ikonogrāfiskais mūzikas instruments un grafiskie cipari augšējā stūrī.

Aleksandra Beļcova

Aleksandra ieradās Rīgā 1919. gadā pie sava nākamā vīra Romana Sutas, ar kuru kopā kara laikā bija mācījusies Penzas mākslas skolā. 20. gadsimta 20. gadu sākumā Latvijā viņa bija viena no retajām sievietēm māksliniecēm. Tomēr daiļrades meklējumu ceļš Aleksandrai Beļcovai īpašas problēmas neradīja, jo bez lielas šaubīšanās viņa sekoja Sutas radošajiem principiem. Jau ar pirmajiem darbiem māksliniece pieteica sevi kā portretiste, kuras ģimētņu varone bija inteliģentā un modernā pilsētas sieviete. 1920. gadā gleznotajā "Pašportretā" (VMM) plastiski izteismīgais sejas gleznojums liekas vēl salīdzinoši reālistisks, taču ģeometrizzēto fona plakņu kārtojums un gaišzilās ornamentālās tapetes ir tipiski kubisma elementi. Var arī atzīmēt niansi, ka Aleksandra Beļcova sevi gleznojusi tērpā ar platu horizontālu kakla izgriezumu, kādā viņu redzam 1920. gada Rīgas mākslinieku grupas fotogrāfijā. Savukārt portretā "Sieviete ar plivuru" (1920, VMM) modeļa figūra un sejasvaibsti, bet īpaši fons ar pilsētas namu plaknēm, veidoti vienkāršoti nosacītās un plakanās formās ar izteiktām agrinā kubisma ģeometrizzācijas iezīmēm.



Aleksandra Beļcova. Sieviete ar plivuru. 1920

Niklāvs Strunke

1919.

gadā rakstā "Jaunā māksla" mākslinieks atklājas kā visai kareivīgi noskaņota personība ar krasi brīvdomīgiem uzskatiem. Viņaprāt, "māksla ir revolucionārākā revolūcija, brīvākā brīvība". Vēlākais kaislīgais itāliešu pirmsrenesanses pielūdzējs tolaik rakstīja, ka "tradīcija ir lielākais un briesmīgākais ienaidnieks kā priekš mākslinieka, tā arī priekš mākslas darbiniekiem, jo viņa saistās ar pagātni kā ar atrasto un pie tam vēl mūžīgi karo ar savu veco iekarojumu pret jaunradišanas revolucionāro gaitu. Tradīcijai pie mākslas ir tikai tādas funkcijas, kā bijušai žandarmerijai pret revolucionāriem."⁶⁵ Tomēr radošajā darbā Niklāvs Strunke tik avangardiskām tēzēm nemaz nesevoja, un 1919. gadā, kad draugi gleznoja kubistiski, atturīgais formu vienkāršojums rakstnieka Antona Austriņa portretā pirmajā mirklī var likties pat tuvs vācu jaunās lietišķības neoreālistiskajiem principiem – kaut gan hronoloģiski tas būtu pāragri, jo pašā Vācijā vēl tikko dzima pretreakcija nomācošajam pirmskara ekspresionisma pārsvaram.

Strunkes agrīnie darbi lielākoties nav datēti, tāpēc jāpieņem Jāņa Siliņa atziņa, ka viņa daiļrades sākumposmam raksturīgi plakani un vienkāršoti stilizēti cilvēku silueti. Kompozīcijas "Mitiņš" (1921, atrašanās vieta nezināma) lakoniskajam plakani aplikatīvo formu kārtojumam grūti atrast analogijas "klasiskos" kubisma paraugos. Ekspresīvi plastiskajos cilvēku siluetos, kas atgādina groteskas papīra lelles, rodama nojausma par autora radošās programmas nākamo soli. Tipiskāka kubisma stilizācija atklājas izteismīgajā "Pašportretā ar lelli" (1921, VMM) un dubultportretā "Divas galvas" (ap 1921, VMM) – tajos piesaista pavisam plakanie un izteismīgi lakoniskie profilu silueti, kuros autors atkāpies no figurālo kompozīciju sadrumstalotības. Pašportretā Strunke, novatoriski atsakoties no seju raksturojošiem elementiem, atstājis tikai plakānu galvas siluetu. Uga Skulme pēc divdesmit gadiem atcerējās, ka Strunke šajā laikā pūlējies panākt "gleznieciski plakano formu", un ar pārliecību secināja, ka "plakanība tika sasniegta, arī gleznieciska plakanība".⁶⁶

Visumā latviešu kubisti salīdzinoši maz gleznoja portretus un vēl retāk – figurālas kompozīcijas, kas turpretī raksturīgi bija franču māksliniekiem. Tādēļ Niklāva Strunkes kubistiskie meklējumi izceļas ar mērķtiecīgu portreta un cilvēka figūras atspoguļojumu. 20. gadu sākumā viņš presē par teorētiskiem modernās mākslas jautājumiem nerakstīja tik daudz kā Uga Skulme un Romans Suta, taču šie jautājumi mākslinieku neapšaubāmi nodarbināja. Domājams, ka līdz 1922. gadam – vēl pirms brauciena uz Berlīni – varētu būt radusies savdabīgā Strunkes atziņa, ka "kubisms ir lielākais akadēmisma un viņa atziņu izpaudu turpinājums, jo kubisms tēlo priekšmeta apjomu – virsumu, viņa iekšu un materiālu. Par cik akadēmisms ir prātnieciski sekls, par tik kubisms prātnieciski dziļš"⁶⁷.

⁶⁵ Strunke N. Jaunā māksla // Taurētājs. – 1919. – Nr. 1. – 54., 55. lpp.

⁶⁶ Skulme U. Niklāvs Strunke // Daugava. – 1939. – Nr. 10. – 995. lpp.

⁶⁷ LAB, Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, A. Prandes fonds, Rk-2568, 1149. nr.



Niklāvs Strunke. Pašportrets ar lelli. 1921



Uga Skulme. Jēkabmiests. 1921

U g a S k u l m e

Aktivā kubisma teorētiķa agrīnajai daiļradei raksturīgas dzimtās Jēkabpils ainavas, kurās lakoniska formu ģeometrizācija mijas ar primitivizēti vienkāršotu koku lapotņu un mākoņu stilizējumu, piešķirot kompozīcijām panaivu sirsniību. 1921. gadā gleznotajā "Jēkabmiesta" (privātkolekcija Rīgā) skatā – pirmajā zināmajā Ugas Skulmes kubisma mēģinājumā – mājiņas ar krāsainiem divslīpu jumtiem atgādina koka rotaļklucišus, kuru asās šķautnes akcentē gaismēnu attiecību kontrasti. Jūtams, ka autors no sirds centies dabā redzamo pakļaut aktuālā virziena valodai; no atmiņām zināms, ka Uga Skulme kubistiskās ainavas esot gleznojis tieši dabā, tāpat kā Provansā – franču kubisma priekštecis Žoržs Braks. Jēkabmiesta skatos, līdzīgi kā Jāņa Liepiņa "Dzērājos" (1920), gaismēnu attiecības būvētas, balstoties uz kontrasta principu – tumšā laukuma mala pret gaišo, turklāt šie pretstati ir skopi lakoniski, atgādinot dekoratīvu formu kārtojumu. Kaut arī klucišveida mājiņu būvapjomi izkārtoti virzienā uz dziļumu, tie tomēr nerada pat ne mazāko telpiskuma sajūtu. 1922. gada Jēkabpils ainavā krāsu gamma salīdzinājumā ar 1921. gada "Jēkabmiestu" kļuva spilgtāka, atklātāka, bet ēku bloki tā vienkāršoti, ka var runāt par savdabīgu "naivā" kubisma variantu. Sevišķi šāds iespaids rodas, ja 1922. gada ainavas salīdzina ar tām stilistiski oriģinālajām kompozīcijām, kuras Uga Skulme radīja 1923. gadā pēc ceļojuma uz Parīzi.

"Liekas, mirusi ir latviešiem cittautiešu piešķirtā flegma, un var droši likt cerības uz to, ka mūsu meklētāji nepaliks pusceļā uz absolūtas formas izteikšanu un ka taisni izlobīs beigu beigās savos darbos to reālo, kas mums jāsaņū ar visām organisma jūtām. Ceļu, kā tas viss rodams, jau radījis trejsamērīgā glezniecībā Pikaso ģēnijs, lai bēgtu no mūsu laika nelaiemes mākslas laukā – individuālisma, lai, atsakoties no katra atsevišķa indivīda pašnoteikšanās, radītu tradīcijas, skolu, bez kurām neiespējama pašulaik ne tikvien virzīšanās uz priekšu gar visu fronti mākslas laukā, bet arī jebkādas tautas īpatnējās mākslas attīstība. Tas ir vienīgais ceļš, jo Pikaso iespaids katrā zemē, un tagad jau katrā māksliniekā, lielākā vai mazākā mērā parādās un viņa autoritāte vēl ne no viena cita nav tikusi aptumšota."⁶⁸ Topošais gleznotājs Uga Skulme kubista Pablo Pikaso noteicošo lomu mūsu glezniecības tiešajā pilnveidošanās ceļā, liekas, jaunības aizrautībā krietni vien pārspīlēja, jo diezin vai tolaik joprojām visai provināciālajā Latvijā pat visi viņa kolēģi bija dzirdējuši Rietumeiropas slavenākā avangardista vārdu. Tomēr nenoliedzami, ka Rīgas mākslinieku grupas biedriem Pikaso neordinārā personība 20. gadu sākumā kļuva par vienu no iecienītākajiem radošajiem elkiem, ja ne pat par pašu nozīmīgāko.

⁶⁸ Skulme H. Divas mākslas izstādes.

Ludolfs Liberts

Ludolfs Liberts bija vienīgais kubists ārpus Rīgas grupas loka, taču šķiet, ka šim laikmetīgajam virzienam viņš tik aizrautīgi pievērsās tieši tās panākumu iespaidā. 1919. gada pavasarī – īsi pirms

Rīgas atbrīvošanas no boļševikiem – māksliniekam nācās atstāt galvaspilsētu, jo viņu mobilizēja Sarkanajā armijā un aizkomandēja uz Daugavpili.⁶⁹ Tikai 1921. gadā, pēc vācu gūsta beidzot atgriezies dzimtenē, Liberts ar milzīgu sparū pievērsās gleznošanai, un viņa daiļradē izveidojās īpatnējs, spontāni tvērtā kubisma variants. Pēc Maskavas galerijās un izstādēs redzētās modernās franču mākslas "romantiķis un reālists Ludolfs Liberts svešo iespaidu, spēku un dzīves apstākļu varā padodas futuristu un kubistu ietekmei un šai noskaņojumā paliek līdz 1922. gada beigām".⁷⁰ Pēc Jāņa Siliņa domām, Krievijā piedzīvotais jaunajā māksliniekā izraisījis dziļu iekšēju krīzi: "Viņš izjūt, ka modernā māksla izpauž dzīves nemieru, ciešanas un jaunu pasaules skatījumu. Tā viņā pašā iekšēji nobriest lūzums un pievēršanās revolucionārās mākslas centieniem."⁷¹ Ar to, liekas, bija domāta avangardiska forma, tomēr kāda Liberta kompozīcija ar plīvojošiem sarkaniem karogiem liecina, ka viņš – iespējams, sakarā ar Rīgas dekorēšanu 1919. gada 1. Maija svētkiem – centies iedziļināties arī revolucionārā saturā.

Liberts gleznoja ainavas un portretus brīžam ekspresīvāk, brīžam konstruktīvāk, tāpēc grūti runāt par vienotu kubisma stilistisko valodu. "Priekšpilsētas skatā" (1921, VMM), kurā redzama iela perspektīvā un fabrikas skurstenis, ēku formas ir ģeometrizētas, bet zaļās plastiskās koku lapotnes zīmējumam piemīt spilgta ekspresivitāte. Francis Balodis raksta: "...1922. gada sākumā atkal pārsteidz apbrīnojamais dekoratīvais kārtojums un sevišķi atgūtais līdzsvarojošs attēloto formu un figūru novietošanā gleznā. No šī laika sevišķi gribētos izcelt "Mūku", "Galvu ar brillēm" un vairākkārt tēlotās, bieži pilnīgi bezpriekšmetiskās klusās dabas."⁷² 1922. gada "Klusā daba" (privātkolekcija Rīgā) ar pudelēm liecina, ka līdz pilnīgam

⁶⁹ Latvju mākslinieki Krievijā // Latvijas Sargs. – 1919. – 29. jūl.

⁷⁰ Balodis F. Ludolfs Liberts. – Rīga, 1938. – 28. lpp.

⁷¹ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1988. – 179. lpp.

⁷² Balodis F. Ludolfs Liberts. – 30. lpp.



Ludolfs Liberts. Mūri. 1921–1922



Ludolfs Liberts. Klusā daba. 1922

bezpriekšmetiskumam vēl tomēr ir stipri patālu, jo vāze, pudeles un glāzes attēlotas plakani, vietām gan izmantoti kubismam raksturīgie burti, bet galds un pilsētas ainava fonā zīmēta ar lineāru perspektīvu.

Liberta Rīgas nomaļu ainavām piemīt stilistiska daudzveidība no lakoniska formu kārtojuma ("Mūri": 1921–1922, VMM) līdz perspektīviskam dziļumam ("Tilts Torņakalnā": 1922, "Ziema pilsētas nomalē": 1922–1923, "Nams Nr. 5": 1923; visi: VMM). Liberts mēdza gleznot sev tuvu apkārtni ap Torņakalna baznīcu un nereti gandrīz no tā paša skatpunkta kā Konrāds Ubāns, jo dažkārt viņi devās gleznot plenērā kopā.

Apmēram ar 1923. gadu datējams "Virieša portrets" (VMM), kurā uz kubistiskā fona ar pilsētas ainavu un uzrakstu fragmentiem izcelta apjomīga pusfigūra ar skaldņotiem, taču reizē plastiskiem sejasvaibstiem. Kaut nevar runāt par īpašu tēla psiholoģiju, tomēr mākslinieks centies skatītāja uzmanību piesaistīt portretējamā kunga pētoši vērigajam skatienam. Dažkārt darbs nosaukts par "Aktiera portretu", iespējams, dīvaino masku viepļu dēļ. Par Jāņa Dombrovska portretu Francis Balodis rakstījis, ka tas "aprāda pārsteidzošu dažādu stilu, virzienu, formu traktējumu ciņas atspulgu: uz kubistiski ornamentāla fona pie gandrīz plakani tēlota galda gleznoti plastiskā, bet ne reālistiskā traktējumā rokas un ķermenis, pēdējais jau ar reālistiski uztvertu galvu un izcilām portreta iezīmēm".⁷³ Tā kā glezna nav reproducēta, to, protams, nevar pilnībā identificēt ar "Mākslinieka N. portretu" (1923, VMM), taču kaut kādu kompozicionālo un stilistisko līdzību var nojaust: priekšplāns un fons ir tiešām diezgan abstrahēts, bet lakoniskajā galvas veidolā ar garo taisno degunu un plastiskajām lūpām var saskatīt līdzību ar Jāņa Dombrovska fotogrāfiju Alberta Prandes krājumā "Latvju rakstniecība portrejās".⁷⁴ Tomēr pilnīgi iespējams, ka runa ir par diviem dažādiem portretiem.

Libertam raksturīgā krāsu un formu ekspresija sasauca ar krievu kubofutūrisma principiem, kurus viņš varēja iepazīt laikā, kad mācījās Maskavas un Kazaņas mākslas skolā. Kubofutūrisma jēdzienu 1912. gadā radīja franču kritiķis Marsels Bulanžē.⁷⁵ Francijā virziens atsaucību neguva, toties tas izplatījās Krievijā, kur ar šo terminu apzīmēja gandrīz visas avantgarda parādības, kas tikpat labi varēja būt kā kubisms, tā futūrisms. Spilgtu krāsu gammu Liberts izmantoja jau agrīnajās pirmskara dekorativizētajās kompozīcijās, tāpēc 20. gadu sākumā viņa glezniecībā likumsakarīgs bija kolorīts ar pārsvarā spilgtiem un spēcīgiem salikumiem, piemēram, rozā un violetais pret vēsi zaļo, okerīgie zemes krāsu laukumi pret rozā, violetajiem un zaļajiem. Šis disonējošās krāsu attiecības latviešu glezniecībā ienesa līdz tam

⁷³ Turpat. – 32. lpp.

⁷⁴ Prande A. Latvju rakstniecība portrejās. – Rīga, 1926. – 465. lpp.

⁷⁵ Sarabjanow D. An der Spitze der internationalen Avantgarde: Russische und Deutsche Kunst von 1910 bis in die zwanziger Jahre // Berlin–Moskau. Moskau–Berlin. 1900–1950. – München; New York, 1995. – S. 101.



Ludolfs Liberts. Sievietes ceļā. Ap 1922

reti izmantotu un neierastu kolorīta spriegumu, tomēr neatstāja tik spēcīgu iespaidu uz kolēģiem kā Ģederta Eliasa fovistiskā posma zilās krāsas "jūras". Kopumā Ludolfa Liberta kubistiskajos darbos formu daudzveidības pārbagātība, domājams, vairāk bija nelīdzsvarotu un tīri formālu meklējumu rezultāts, kaut gan daži audekli apliecina mākslinieka neapšaubāmi drosmīgo vērienu un talantu.

1923. gadā Liberts sarīkoja kopīgu izstādi ar mierīgo un nosvērto Konrādu Ubānu, kurš ne tikai bija pilnīgi pretēja rakstura personība, bet arī glezniecībā meklēja harmoniskākas noskaņas. Ne velti Romans Suta abus nosaucis par diviem kontrastiem; viņaprāt, Ludolfs Liberts ir "ārējs, taisīts, bez iekšēja motivējuma, aktīvi virišķīgs un manierēti stilizē pēc universāla trafareta, kurš izstrādājies starptautiskos mākslas centros un ir labākais līdzeklis izskatīties "moderni". Un kurš gan lai šodien citādi gribētu izskatīties!"⁷⁶ Varbūt Ludolfs Liberts nebūtu izpelnījies tik stingru kritiku, ja būtu gleznojis ar mērenāku aktivitāti, tomēr viņa sniegtā netrūka arī ārišķīgu iezīmju. Taču katram lemts savs pašapliecināšanās ceļš, un acīmredzot nerimtgais darbaspars mākslinieka personībā jau sākotnēji bija iekodēts. Jaunības gados Liberts bija reti ražīgs autors, un viņa aktivitāte neapsīka visu mūžu, gan 30. gados gleznojot Venēcijas ainās, gan 50. gados – Ņujorkas skatus. Ja Libertam pietrūka gleznošanai audeklu, kas pēc Pirmā pasaules kara bija parasta parādība, viņš par gana

⁷⁶ Suta R. Ludolfs Liberts un Konrāds Ubāns // Ritums. – 1923. – Nr. 7. – 553., 554. lpp.



Ludolfs Liberts. Sieviete sarkanā. 1923



Ludolfs Liberts. Mākslinieka N. portrets. 1923

⁷⁷ Siliņš J. Latvijas Mākslas akadēmija // Latviešu Akadēmiskās Ziņas. – 1982. – Nr. 21. – 5. lpp.

⁷⁸ Uga Skulme par rokrakstu: *Miesnieks K. Mana dzīve un darbs mākslā.* 1958. g. // LAB, A. Gobas fonds, Rk-7519, 132. vien.

noderīgiem atzina arī mātes dotos palagus. Tā, piemēram, 1921. gadā "Priekšpilsētas skats" (VMM) ar Torņakalna baznīcu gleznots nevis uz parastā lina vienkārtna, bet uz skujota, triniša tehnikā austā audekla.

1923. gadā Vilhelms Purvītis pēc Liberta personālizstādes apmeklējuma uzaicināja viņu strādāt Latvijas Mākslas akadēmijā par vispārējo klašu pedagogu ⁷⁷ – tas bija liels pagodinājums topošajam gleznotājam, kurš tikai pāris gadus bija paspējis regulāri strādāt. 1958. gadā Uga Skulme atcerējies maz zināmu faktu, ka Liberts 1923. gadā esot uzņemts par Rīgas mākslinieku grupas biedru, bet, tā kā viņš "negribēja pakļauties grupas disciplīnai, viņš bija spiests grupu atstāt".⁷⁸ Šo situāciju izskaidro dažu Rīgas grupas biedru kategoriskā nostāja pret Mākslas akadēmiju, taču Liberts augstāk vērtēja Vilhelma Purviša aicinājumu, tādēļ to, protams, pieņēma. 1924. gadā Liberts bija viens no aktivistiem, kurš kopā ar citiem Mākslas akadēmijas pedagogiem dibināja apvienību "Sadarbs".

1922. gada Parīzes apmeklējums Liberta turpmākajā daiļradē tik krasas pārmaiņas kā brāļu Skulmju vai Sutas domāšanā un glezniecībā neradīja. Ap 1923. gadu mākslinieka rokraksts kļuva ekspresīvāks un vietām jau parādījās reālistiskākas dabas formas. Personāža un vides stilizācija figurālajā darbā "Lauku sievas" un portretā "Sieviete sarkanā" (abi: VMM) liekas pat oriģinālāka, atraisītāka un viengabalaināka nekā kubistiskajās ainavās un portretos, jo neierastās krāsu gammas – vēsi zaļā pret violeto – samērā robustā vitalitāte bija ieguvusi izaicinošu skanīgumu, taču šo meklējumu ceļu mākslinieks vairs neturpināja. Pēc 1924. gada Ludolfa Liberta audekliem bija raksturīgas vairs tikai atsevišķas formu vienkāršojuma iezīmes un viņa glezniecībā līdz ar reālistiskāku skatījumu parādījās arvien "impresionistiskāks" iluzorisms un triepiena vieglums.



Marta Skulme. Mana ģimene. 1920



Emīls Melderis. Pāvila Roziša portrets. 1921

Kaut arī kubisms latviešu glezniecībā izpaudās spilgti un daudzveidīgi, grafikā un zīmējumos formu ģeometrīzācija īpašu atbalsi neguva. Tas pilnībā izskaidrojams ar paraugu trūkumu franču mākslā, jo, piemēram, Pablo Pikaso portretu zīmējumi ir ieturēti reālistiskā ievirzē, un vienīgos nopietnos kubistiskos meklējumus varam atrast Albēra Glēza ofortos. Savukārt, kā apliecina Martas Skulmes un Emīla Meldera pirmie zināmie darbi, tēlnieku prātus kubisms skāra paliekošāk. Topošās mākslinieces Martas Skulmes nelielā, lakoniski veidotā koka skulptūra "Mana ģimene" (privātkolekcija Rīgā), kas radīta 1920. gadā, būtībā ir pirmais zināmais kubisma paraugs latviešu tēlniecībā. Darbā jaušama izteikta interese par ģeometrīzēto formu šķautņainību un nēģeru skulptūru, un to varēja izraisīt gan žurnālu reprodukcijas, gan Maskavas Ščukina galerijā redzētie paraugi.

Emīla Meldera 1921. gadā tumši pelēkā granītā cirstais "Pāvila Roziša portrets" (VMM) ir ne tikai viens no labākajiem meistara darbiem, bet joprojām arī viens no izcilākajiem portretiem latviešu tēlniecības vēsturē. Skaldņotās formās veidotā rakstnieka galva apliecina izteiksmes skaidrību, samērību, lakonismu un organisku materiāla izjūtu. Tā kā salīdzinājumā ar plašo latviešu gleznotāju pulku 20. gadsimta 20. gadu sākumā tēlnieku vārdi vispār bija gandrīz vai tikai uz vienas rokas pirkstiem skaitāmi, šo divu autoru sniegums bija nozīmīgs solis tālākajos meklējumos.



Pēc Parīzes ceļojuma

Romans Suta

Jānis Liepiņš

Oto Skulme

Aleksandra Beļcova

Erasts Šveics

Niklāvs Strunke

Uga Skulme

Kārlis Miesnieks

Latviešu kubisma īpatnības

Kāpēc ne futūrisms?

Teorētiskie avoti

OTRAIS KUBISMA POSMS



Pēc Parīzes ceļojuma

20.

gadsimta sākumā franču mākslas dzīve kļuva tik internacionāla, ka ieguva apzīmējumu *Ecole de Paris* – Parīzes skola. Impresionisma laikā visas

mākslas aktualitātes norisa pilsētas ziemeļdaļā Monmartrā; tur dzīma arī kubisms, pēc Albēra Glēza un Žaka Mecenžē domām, "kopš renesanses nozīmīgākā revolūcija glezniecībā"¹. Savukārt pēc Pirmā pasaules kara – ap 1919. gadu mākslinieku darbnīcas, galerijas un līdz ar to kafejnīcu publika pilnībā pārvietojās uz Monparnasu, Hemingeja mūžīgo svētku Parīzi. Tieši Monparnasā arī latviešu mākslinieki pirmoreiz iepazīna Parīzes skolas fascinējumu.

Kad 1921. gadā Latvijas Republika tika atzīta *de jure*, māksliniekiem beidzot radās ilgi gaidītā iespēja doties uz Rietumeiropu. No 1922. gada gandrīz visi Rīgas mākslinieku grupas biedri ar Kultūras fonda atbalstu devās uz Parīzi, "lai studētu turienes Luvra krājumus, mācītos arī no pašlaik tur radošajiem lielajiem meistariem Pikaso un Braka"². Parīzes apmeklējums nozīmēja aktuālāko mākslas parādību apguvi, krokiju – dzīvu modeļu skicēšanu privātajās Parīzes mākslas skolās, piemēram, Kolarosi akadēmijā, kā arī domu par iespējamo piedalīšanos kādā izstādē. Mūsu gleznotāji sevišķi iecienīja abas brāļu baronu Rozenbergu galerijas, jo, viņuprāt, vienīgi tajās bija redzami "izmeklēti darbi no labākiem kubisma meistariem"³. Pie Pola Rozenberga latvieši aizrautīgi jūsmoja par Pikaso jaunākajiem atradumiem, bet pie Leonsa – par Žoržu Braku un pūristiem Šarlu Eduāru Žanerē (Lekorbizjē) un Amedē Ozanfānu. Savdabīgu ieskatu Parīzes gaisotnē sniedz tēlnieka Emila Meldera 1923. gada beigās un 1924. gada sākumā rakstītās vēstules Oto Skulmem: "Esmu jau apskatījis un apradis ar Parīzi. [...] Starp citu, esmu jau meistars metro braukšanā. [...] Uz Luvru eju katru dienu. Vakar biju Moro kolekcijā un nejauši iekļuvi interesantā izstādē: pirmā stāvā pašulaik izstādītas nēģeru maskas, audumi un apģērbi no dažādām kolekcijām, tāpat indiešu skulptūras no franču provincēm. Iekš *Gr. Palais* apakšas stāvā dekoratīvo m. [mākslu] izstāde; ir dažas dikti saldās un prastās istabas, vestibilā projekti un skulptūras. Zadkins [Cadkins] izstādījis modernu granitu un lielu zeltītu āzi. [...] Rudens izstāde ir raibu raibā, starp labām lietām ir dažas tik banālas, ka nevajadzētu rādīt. Vienā izstādē vietējais japāņu pulciņš rāda savas tieksmes pēc Eiropas kultūras."⁴ "Vecie francūži sāk buntoties pret ārzemniekiem. Siņaks nupat Neatkarīgo vienības sēdē izvedis savu priekšlikumu atšķirt cittautiešus no frančiem atsevišķā zālē, lai redzot, kas esot franču māksla un ko varot ārzemnieki – šie tāpat no frančiem tikai pārtiekot. Šo lietu ved sakarā ar kādu Amerikas miljonāru, kurš būvējot franču mākslas salonu un pasūtījis bareljefus Lipšicam."⁵ Kaut arī latviešu mākslinieki rakstos un vēstulēs saistībā ar Parīzi vienmēr ir uzsvēruši tieši franču mākslas nozīmību, tomēr kā pašu par sevi saprotamu viņi uztvēra arī šo internacionālo gaisotni. Būtībā, tāpat kā Žoržs Braks, Fernāns Ležē vai Anri Matiss, arī spāņi Pablo Pikaso un Huans Griss, holandietis Kēss van Dongens, šveicietis Šarls Eduārs Žanerē vai Austrumeiropas ebreji Žaks Lipšics, Leopolds Sirvāžs un Luī Markusi tika pieņemti kā daiļradē nozīmīgas radošas personības.

¹ Citēts pēc: Paris: Capital of the Arts 1900–1968. – London, 2002. – P. 28.

² Eglīte V. Mūsu mākslas izstādes // Latvijas Kareivis. – 1924. – 1. janv.

³ Suta R. Parīzes izstādes // Ritums. – 1923. – Nr. 4. – 311. lpp.

⁴ Emila Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1923. g. 14. novembris. – Privātarhivs Rīgā.

⁵ Emila Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1923. g. 22. decembris. – Privātarhivs Rīgā.

⁶ Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls. – 1929. – Nr. 3/4. – 81. lpp.

⁷ Sutta R. L'Art en Lettonie: La Jeune Ecole de Peinture // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1165–1171.

⁸ Emīla Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1923. g. 22. decembris.

⁹ Emīla Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1924. g. 3. februāris. – Privātarhivs Rīgā.

¹⁰ Sutta R. Lettonie // L'Esprit Nouveau. – 1924. – Nr. 25. – [b. lpp.].

¹¹ Žoržiks – kritiķis Valdemars Žoržs. Pēc Meldera domām, "Žoržiks ir šeftmanis, man viņš nepatīk" (Emīla Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1924. gada 23. februāris).

¹² "Klusā daba" (1923).

¹³ "Koncerts" (1923).

¹⁴ "Sukubs (Dekoratīvs panno)" (1922).

¹⁵ "Vērpēja" (ap 1922).

¹⁶ Ļoti organiski, ļoti bagātīgi (franču val.).

¹⁷ Emīla Meldera vēstule Oto Skulmem. Parīze, 1924. g. 1. februāris. – Privātarhivs Rīgā.

Pēc Jāzepa Grosvalda nāves sadarbību ar franču māksliniekiem centās turpināt Romans Suta. Visvaldis Peņģerots minējis, ka "Ārlietu ministrijas plašā vēriena preses šefs gādājis par Sutas rakstu iznākšanu gan atsevišķās grāmatiņās, gan par viņu iespiešanu ārzemju žurnālos".⁶ No tā varam secināt, ka grāmatas "60 Jahre lettischer Kunst" izdošanu veicinājis Ārlietu ministrijas Preses nodaļas vadītājs Dr. Phil. Alfrēds Bilmanis, un iespējams, ka tieši ar viņa atbalstu 1921. gadā pūristu žurnālā "L'Esprit Nouveau", kura redaktori bija Šarls Eduārs Žanerē, Amedē Ozanfāns un Žaks Lipšics, tika publicēts Sutas raksts par jaunākās latviešu glezniecības pamatievirzēm un Rīgas mākslinieku grupas biedriem.⁷

Ar "L'Esprit Nouveau" redaktoriem un citiem Parīzes māksliniekiem Oļģerds Grosvalds palīdzēja iepazīties arī Emīlam Meldērim. Viņš tiem savukārt bija parādījis Rīgas grupas 1923. gada izstādes katalogu: "Lipšics ar *Marcousis* priecājas – esot puīši ar mugurkaulu. *Marcousis* esot redzējis poļu izstādi, tā esot daudz vājāka. Lipšics brīnās, ka mazā Latvijā esot daudz spēcīgāki talanti nekā Vācijā. Ja salīdzina ar vietējo skandināviešu izstādi, tad tiešām mūsu akcijas nav zemas. Pēc fotogrāfijas Tavs darbs patīk visiem, esot ipatnējāks un skaidrāks, Ugu sauc par *Picasso* dēlēnu."⁸ "Ar Ozanfantu [Ozanfānu] un Žanerē izrunājos pamatīgi, pamociju katru pa divām stundām. [...] Par mūsu lietām sevišķi Ozanfants priecīgs un ir līdzjūtīgs ne tik daudz par mūsu pašreizējiem panākumiem (neesot šeit izdevīgi reproducēt bildes, kuras stipri atgādinot frančus), bet principiēli viņš atrod par vajadzīgu mūs morāliski atbalstīt. Nolēma šādu lietu: uzaicināt vienu no jums (labāko rakstnieku) atsūtīt viņiem rakstu līdz ar fotogrāfijām no katra meistara priekš ievietošanas *L'Esprit Nouveau* (rakstu tulkošot Grosvalds). Es ieteicu vai nu Ugu, vai Sutu. Ozanfants apstājās pie Sutas, to vārdu viņš labāk atceroties."⁹ Sutas nākamā publikācija bija lasāma jau 1924. gadā,¹⁰ un to papildināja Emīla Meldera, Romana Sutas, Erasta Šveica, Jāņa Cielava, Oto Skulmes, Leo Svempa, Jāņa Liepiņa, Aleksandras Beļcovas, Martas Skulmes, Niklāva Strunkes un Ugas Skulmes darbu reprodukcijas.

Melderis Parīzē uzturējās vairākus mēnešus un, spriežot pēc vēstulēm, "L'Esprit Nouveau" redakciju apmeklēja ne reizi vien: "Šodien satikos ar Ozanfantu redakcijā, bija norunāts aizbraukt uz viņa māju-darbnīcu, kura tiek pašulaik pabeigta pēc Žanerē projekta, bet neiznāca viņam vaļas. Aiznesu arī fotogrāfijas; tad klausies, ja tev tas interesē. Mazākie vīri kā *Marcousis*, Žoržiks¹¹, Grosv. neko sliktu nedrīkst teikt. Bet Ozanf. sadalīja darbus kategorijās. Pie pirmās šķiras pieskaitīja: Tavu sešstūri¹², esot nopietns darbs (portreja otrā grupā); Ugas klaunus¹³ (ar mazām piezīmēm par *Picasso*). Beļcovas kompozīcija¹⁴ ļoti patīk, portrejas mazāk. [...] Sutam – labas. Martas cilnis labs, skaists. Par to, kas katalogā, arī Lipšics neko labu nesaka: formas esot salasītas. [...] Mana Vecene¹⁵ Lipšicam patīk, kas sliktas – to atteicās pēc fotogrāfijas spriest. Ozanfants priecājas: *tres organique – tres riche*¹⁶. Ar šiem pirmās kategorijas darbi beidzās, visus pārējos viņš paturēja, būšot apskatīt pamatīgāki. Par to, protams, nav vērts ne priecāties, ne skumt, izdevība nu ir Zariņam ar Zāli pamasēt degunu, lai tad pārēķina, cik izdots priekš tējas, jo nu būs raksts ar bildēm. (Starp citu, redakcijā ir jau Latvijas mape.)"¹⁷

Kaut arī, apmeklējot žurnāla "L'Esprit Nouveau" redakciju, latviešu mākslinieki satikās un iepazīs ar Šarlu Eduāru Žanerē, Amedē Ozanfānu un Žaku Lipšicu, tomēr gan teorētiskās, gan praktiskās nozīmības ziņā ietekmīgākā personība viņiem bija un palika spānis Pablo Pikaso. Par to liecina Ugas Skulmes jūsmīgās atsauksmes par Parīzes galerijās redzēto: "Pikaso ir tik mainīgs, tik daudzpusīgs, ka grūti pat izsekot viņa asprātīgai izdomai. Tanis pirmskara gleznās, kuras Maskavā varēja pie Ščukina redzēt, vēl daudz laboratorijas darba, kura vietā vēlāk stājas mēģinājumos pārbaudīts likums. Neviens gan tagad neprot tā konstruēt gleznu kā

¹⁸ *Skulme U.* Vēstules no Parīzes. Pikaso // Latvijas Vēstneša Pielikums. – 1923. – Nr. 2. – 7. lpp.

Pikaso. Krāsas viņa darbos atturīgi kontrastainas, formas dievišķi nosvērtas. Mākslinieks pārlicina ar savu gleznu tā, ka mēs ticam viņam vairāk nekā dabas priekšmetībai." Uga Skulme arī konkretizē: "Pēdējie kubistiskie Pikaso darbi ir uzsvērti kā stipri abstraktas krāsas diferencēšana no tikpat stipri abstrakta, tīri ģeometriski lineāra zīmējuma, piepaturot abu šo elementu savienojumu tādā kārtā, ka krāsu pārklāj kā tīkls melni kontrastains zīmējums. Acīmredzot Pikaso te ir ieinteresējusi tā parādība, ka melnas kontūras izolē viņā ieslēgto krāsu un tā iegūst patstāvīgu spožumu."¹⁸ Tomēr Pikaso 20. gadu sākuma kluso dabu tipiskais paņēmieni izcēl melnu, smalku un visai abstrahētu priekšmeta kontūru ne Ugas Skulmes, ne citu latviešu gleznotāju izteiksmes līdzekļu meklējumus neietekmēja. Iespējams, ka šis paņēmieni Latvijā neradīja sekotājus avangardiskā "bezpriekšmetiskuma" dēļ, jo varēja likties formā pārāk izaicinošs.

Radošā un iespaidiem bagātā Parīzes ceļojuma ietekmē otrā Rīgas mākslinieku grupas izstāde 1923. gadā izvērtās izteikti kubistiska, savam laikam un videi pat spilgti avangardiska. Līdz ar to tā neguva vairs tik labvēlīgu un izprotošu kritikas atsaucību kā pirmā – 1920. gadā. Drīzāk gan pretēji – no preses slejām nācās dzirdēt nepārdomāti muļķīgus un neprofesionālus pārmetumus. Otrā izstādē salīdzinājumā ar pirmo atzina par mākslinieciski un profesionāli daudz vājāku, jo uzkrītoša esot "Parīzes šnite" un glezniecība atgādinot turienes "Rozenberga salona" sliktu kopiju. Jāšaubās gan, vai lielie kritizētāji maz bija redzējuši kaut vienu "Rozenberga salona" kolekciju, jo nebija pat ielāgots, ka ir divi brāļi, kuriem katram sava galerija un savs autoru loks. Jānis Dombrovskis "rīdziniekiem" pārmeta: "...trīs gadus atpakaļ grupas līderis Suta sludināja, ka tie grib radīt jauno nacionālo latvju glezniecību. Bij tiešām varonīgs solis, ko spēra mūsu brīvi radošo mākslas atziņu meklētāji, pārtraukdami sakarus ar krieviskās akadēmiskās mākslas tradīcijām. Ka šis solis bij laika gara prasība un ka tas atdzīvinās mūsu mākslu, to pierādīja un pierāda Grosvalda, Kazaka, Ubāna, Tones u.c. jauno mākslinieku darbi, bet arī tikai tik tālu, cik lielā mērā tie savos darbos ieliks savu personību. Bet, ja grupas biedri turpmāk arī verdziski atdarinās franču paraugus, tad par nacionālu glezniecību lai nerunā. Vai labāk nemēģināt dziļāki ieskatīties latvju senās gara mantās, tautas dzīvē? Lai arī mūsu māksla pagaidām būtu tādā gadījumā primitīvāka, mazāk moderna, bet tā būtu mūsu māksla."¹⁹ Tajā pašā avīzē "Latvijas Vēstnesis" Romans Suta Dombrovskim atbildēja: "...ja mēs arī verdziski gribētu nokopēt frančus – mēs to nespētu. Varbūt gan Rīgas grupas biedri ir pirmie aizrādījuši uz tiem vispasaulīgiem pamatiem, kādi valda mūsu rakstā. Bez tam nav zināma tāda tauta, kura no ornamenta būtu radījusi nacionālu stilu. Senču gars mūsu tagadējā latvietī ir par daudz relatīvs jēdziens. Tautas psihe, daļa no tās esam mēs paši jau kā personas, otrkārt, kā mākslinieki. Mākslīgi radīts stils ir stilizācija, kamēr stils izaug no personības." Suta turpināja domu, ka "smaguma punkts šinī gadījumā būtu vienīgi satricinoši nacionālie sižeti "Kaupo nāve", "Lāčplēsis klizmā", "Bēgļu reģistrēšana". Šo uzdevumu mēs labprāt atstājam izvest kinematogrāfam, fotogrāfijai un attiecīgai mākslai."²⁰ 18. decembrī savukārt sekoja Jāņa Dombrovska atbildes raksts, kuru viņš pabeidza ar domu, ka izstāde "atspoguļo tikai grupas biedru māksliniecisko pārejas laikmetu, kam sekos, cerēsim, skaidrāki un īpatnējāki latvju modernās mākslas principi."²¹

¹⁹ *Dombrovskis J.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Latvijas Vēstnesis. – 1923. – 6. dec.

²⁰ *Suta R.* Par kādu kritiku // Latvijas Vēstnesis. – 1923. – 12. dec.

²¹ *Dombrovskis J.* Atbilde R. Sutas kungam // Latvijas Vēstnesis. – 1923. – 18. dec.

Nacionālās jeb latviskās mākslas jautājums tā arī palicis neatrisināts līdz pat mūsdienām, un diez vai kāds jebkad spēš uz to objektīvi, izsmejoši un pārlicinoši atbildēt. Par to, kādai jābūt nacionālajai mākslai, vienmēr ir eksistējušas diametrāli atšķirīgas izpratnes. Reālistu priekšstati par tautiskumu asociējās ar etnogrāfiskiem tērpiem, sadzīves priekšmetiem un kokli kā, piemēram, Augusta Annusa triptihā "Lejaskurzemē" (1924, VMM), bet avangardisti

nacionālo uztvēra kā garīgu vērtību, kas tautas mentalitātē izpaužas krāsās un formās. Modernists Jēkabs Kazaks uzskatīja, ka "māksliniekam nav ar varu jāliien tautiskā ādā, jo tautiskums nav māksla. Ja viņš ir audzināts savā tautā, viņam negribot iznāks tautiska nokrāsa bildei; ja nē – mākslas darbs nepaliks mazāks caur to. Tas, ko sauc par tautisko, nāks pats no sevis. Tautiska nokrāsa ir nevis etnogrāfija, literatūra jeb vēsture, bet gan tautisks gars, kas ir izcilus kā Pētera baznīcas gailis."²² Protams, kubisma kosmopolitiski vizuālo veidolu nav iespējams saistīt ar jautājumu par šauri un dogmatiski izprastiem nacionālās glezniecības pamatuzdevumiem. Tomēr, kaut arī latviešus, tāpat kā daudzu citu tautu pārstāvjus, spēcīgi ietekmēja franču kubisma paraugi, mūsu tautiešu gleznotās ģeometrizētās kompozīcijas no virziena pirmavotiem stipri atšķiras – tām piemīt gan stilistiska daudzveidība, gan vietām panaiva izpratne. Uga Skulme 1921. gadā rakstā "Nacionālā māksla un glezniecības ceļš" paskaidroja: ja mūsu mākslinieki "iemantos burvju varu pār izteiksmes līdzekļiem – formu, krāsu, līniju, tad arī tā tautas pašapziņa, kas viņos ir, lauzīsies uz āru īpatnējā mākslas tautiskumā, un lieki vēl tagad norobežot viņu redzes aploku ar tautiskiem brunčiem, lai gan pētīt un zināt mūsu tautas radīto ir katra latvieša pienākums."²³ Latviešu radītais lokālais kubisma variants, ko 20. gados stilistiski vienoja sintētiskās stadijas pamatprincipi, nebūt nav tik viendabīga parādība, jo katrs autors bija vairāk vai mazāk spilgta individualitāte. 1933. gadā, atgriežoties no izstādes Oslo, Vilhelms Purvītis, lielākā autoritāte latviešu 20. gadsimta pirmās puses mākslā, pauda būtisku domu: "Cik mūsu māksla nacionāla? No tās prasa īpatnību, tautiskumu. Mēs vispār nepareizi vēl saprotam nacionālismu mākslā. Tautas kostīmi glezniecībā vēl nepadara to nacionālu, tur vajadzīgs īpatnais tautas gars," un objektīvi atzina, ka "mūsu mākslā, turpretim, tāpat kā pie citām tautām, daudz franču gara".²⁴

Jaunie mākslinieki sabiedrības lielākās daļas neizpratni par prātus mulsinošo moderno glezniecību, protams, apjauta: "Nevajag domāt, ka katra neizprotama glezna tūliņ ir "kubistiska", "ekspresionistiska", "futūristiska" (attiecībā no tā, kura terminoloģija ir drausmīgāka) un ka tai kā tādai ir arī tūliņ vērtība. Nebūt nē. Bet nav jākrīt arī pretējā ekstrēmā un jāapgalvo, ka katra nesaprotama glezna ir slikta."²⁵ Uga Skulme par otro Rīgas mākslinieku grupas izstādi "Ilustrētam Žurnālam" uzrakstīja recenziju, kopā ar to iesniedzot vairākas eksponēto darbu reprodukcijas. Taču redakcija patvarīgi šos attēlus izmantoja kā ilustrācijas žurnāla redaktora Riharda Bērziņa (Valdesa) neprofesionālajai, bet asajai kritikai un Ugas Skulmes rakstu nodrukāja tikai nākamajā lappusē. Ar iniciāļiem R. V. parakstītajā publikācijā bija lasāms, ka Rīgas grupas mākslinieki "nogrimuši seklībā un vienkāršā Parīzes mākslinieku darbu kopēšanā vārda burtiskā nozīmē. Salīdzinot Romana Sutas un Šarla Žanerē gleznu reprodukcijas, jāsaka, ka kopēšanā tālāk iet vairs nevar." Vēl rakstītājs pārmeta Kultūras fondam, ka tas ar savām stipendijām pabalsta ceļojumus, pastaigas pa Parīzes un Berlīnes ielām, pačalošanu pie kafijas tases un vīna glāzes par "jauno mākslu".²⁶ Reproducējot blakus Sutas un šveicieša Žanerē darbus, žurnālists bija pilnīgi pārliecināts, ka latviešu autora klusā daba tik tiešām ir otras klaja kopija, kaut gan kubisma vai vispār glezniecības pazinējam atšķirība formas stilizācijas pakāpē un kompozīcijas uzbūvē ir acīmredzama un nekādas šaubas par Sutas darba oriģinalitāti nerada. Savukārt Uga Skulme rakstā pamatoti norādīja: "...objektīva spriedēja acis, salīdzinot ar iepriekšējo grupas izstādi, izstādītāji uzrāda izaugsmi ne tikai tehniskas pilnības ziņā, kas arī ir liels nopelns, bet arī mākslas izpratnes purizācijā [...] kā mehāniķim jāpārzina mehānika, tā gleznotājam jāzina līniju, formu un krāsu likumība. Un šīm zināšanām jābūt skaidrām, noteiktām, jo mūsu laikmets ir skaidrības un noteiktības laikmets."²⁷

²² Siliņš J. Jēkabs Kazaks // Ilustrēts Žurnāls. – 1926. – Nr. 8. – 254. lpp.

²³ Skulme H. [Skulme U.] Nacionālā māksla un glezniecības ceļš // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 5. marts.

²⁴ J. L. Latvju ceļš uz kultūrtautu saimi // Jaunākās Ziņas. – 1933. – 16. maijs.

²⁵ Suta R. Parīzes izstādes. – 312. lpp.

²⁶ R. V. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1923. – Nr. 50. – 524. lpp.

²⁷ Skulme U. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Turpat. – 526. lpp.

Romans Suta

20. gadu sākumā nebija nekas neparasts, ka daudzi sasāpējuši mākslas jautājumi bieži vien tika kārtoti publiski ar preses starpniecību. Romans Suta ņēma

²⁸ Vietējās ziņas // Jaunākās Ziņas. – 1923. – 17. dec.

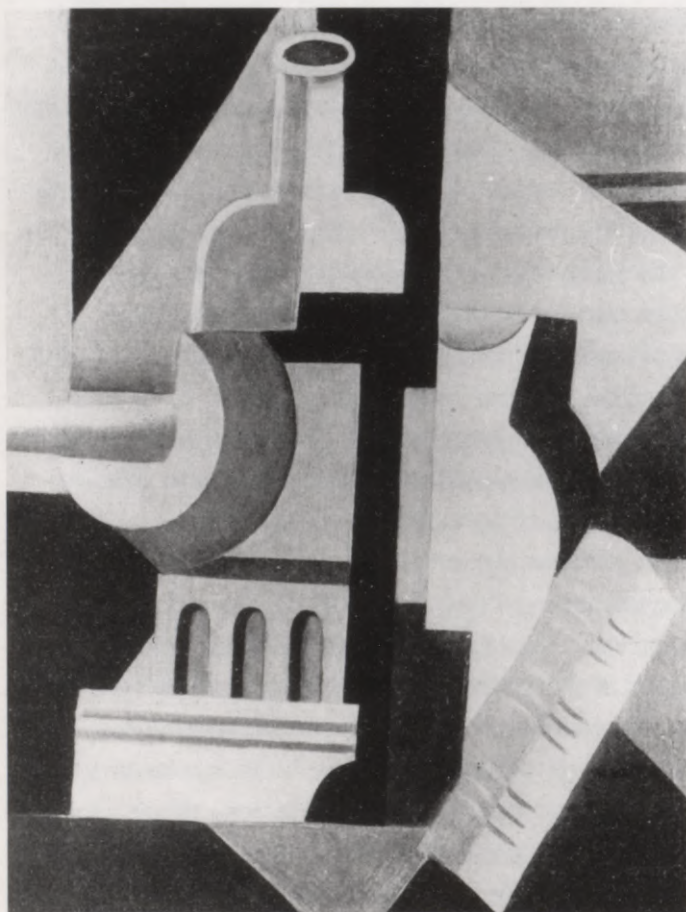
²⁹ Publikas balsis // Turpat. – 18. dec.

³⁰ Peņģerots V. Romans Suta. – 73., 80. lpp.

nopietni pie sirds Riharda Bērziņa kritiskos pārmetumus par franču glezniecības paraugu kopēšanu, un avīzes "Jaunākās Ziņas" vietējo ziņu slejā varēja lasīt, ka "gleznotājs Romans Suta lūdzis Rīgas apgabaltiesas prokuroru saukt pie atbildības par goda laupīšanu "Ilustrētā Žurnāla" redaktoru R. Bērziņu"²⁸. Arī Rīgas mākslinieku grupa šajā avīzē izteica neizpratni par to, "vai atzīstama par ētisku tāda žurnālista rīcība, ka viņš ķengāšanās nolūkā izlieto viņam dāvāto uzticību", un atteicās no līdzdalības žurnālā, kamēr tā redaktors būs Rihards Bērziņš.²⁹

Tomēr 1929. gadā, kaut arī Bērziņš joprojām kopā ar Sigismundu Vidbergu strādāja par redaktoru, konflikts acim-redzot kaut kā bija noregulējies un redakcija neiebilda, ka Visvaldis Peņģerots esejā par Romanu Sutu atļāvās rakstīt: "viena no viņa klusām dabām izsauca apvainojumu plaģiātā, jo tā dažiem mūsu mākslas "kritiķiem" likās stipri līdzīga kādai Žanerē kompozīcijai. Talkā nāca pats Žanerē un noskaidroja, ka Sutas glezna darināta pēc kubisma, bet paša Žanerē glezna – pēc pūrisma principiem. Ja uz abām gleznām attēlotas pudeles, tas pierāda tikai to, ka tagadējie gleznotāji, līdzīgi renesanses laikmeta meistariem, izvēlas līdzīgus sižetus (tad Dievmātes, tagad pudeles)."³⁰

Amedē Ozanfāna un Šarla Eduāra Žanerē radītais pūrisms bija kā pāreja no kubisma uz konstruktīvāku formu valodu. Virzienu, kuram viņi paši deva nosaukumu, abi Parīzes mākslinieki pieteica 1918. gada teorētiskajā darbā "Après le Cubisme" ("Pēc kubisma"), proklamējot, ka "karš beidzas, viss noorganizējas, noskaidrojas un attīrās un ka nekas vairs nav tā kā pirms kara"³¹. Ar to bija domāts savam laikmetam uzticīgais kubisms, kas pēc Pirmā pasaules kara neatradās vairs avangardā, bet bija kļuvis jau par arjergardu. Pūrisms būtībā dzima kā jaunā laika arhitektūras racionālā gara ietekmēta glezniecība. "Kubisms netiek apkarots. Tam tikai vajag attīties no visiem sārņiem. Arī Ozanfāns un Žanerē vēlas radīt harmoniskā vienībā būvētu gleznu. Lai jau pirmajā mirklī tiktu



Romans Suta. Klusā daba ar pudeli. 1923

³¹ Silver K. E. Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925. – Princeton, 1989. – P. 230.

³² Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Potsdam, 1924. – S. 306.

panākta konkrētība, kas skatītājos nekādā gadījumā neizraisītu ārpusmākslas priekšstatus un emocionālas asociācijas."³² Vairāki Romana Sutas kluso dabu paraugi liecina, ka viņš bija vienīgais, kurš no latviešiem centās izmantot pūristu lakonisko kompozīcijas uzbūvi un dažkārt arī iecienītos arhitektūras elementus (piemēram, antīko kolonnu fragmentus). 1923. gada ģeometrizēto formu uzstādījumos Suta atsevišķiem reāliem priekšmetiem – pudelei, glāzei vai pīpei fonu komponēja no abstraktiem krāsu laukumiem. Zināmas trīs 1923. gadā gleznotas klusās dabas – divas gan tikai no reprodukcijām "Ilustrētā Žurnālā" –, kas būvētas, balstoties uz stūrainu un noapaļotu formu, līniju un plakņu, tumšo un gaišo laukumu kontrastiem. Fona plaknes veido tumši gaišo laukumu kārtojums, kurā izceļas dažu visai nosacīti risinātu

priekšmetu silueti. Lai mazinātu kompozīcijas atturību, mākslinieka ota ievilkusi kādu plastiski lineāru kontūru – vīna glāzes apveidu, vijīgas nošu līnijas vai vīnogu ķekaru. Visas šīs trīs klusās dabas noteikti ir Romana Sutas formā vispārinātākie eļļas gleznojumi. Klusajā dabā ar kolonnas motīvu un pudeles fragmentu valda pūristiska kārtība un statisms, taču salīdzinājumā ar "klasiskajiem" paraugiem pastāv kāda visai būtiska atšķirība: abi pūristi Žanerē un Ozanfāns izmantoja lakoniskas, taču plastiski liektas un stūros noapaļotas formas, turpretī Suta – vairāk stūrainās plaknes. Piemēram, Ozanfāna kompozīcijā "Ģitāra un pudeles" (1920, Venēcija, Pegijas Gugenheimas kolekcija) un Žanerē "Klusajā dabā" (1920, Ņujorka, Modernās mākslas muzejs), kurā tāpat gleznota ģitāra un pudeles, priekšmetu siluetu zīmējumam piemīt uzsvērti noapaļotas kontūras. Vienīgi Ozanfāna darbos dominē askētiski plakānu formu kārtojums, bet Žanerē patika gleznot bagātīgākus uzstādījumus, un kādu no viņa audekliem tā arī sauc – "Klusā daba ar daudziem objektiem" (1923, Parīze, Nacionālais mākslas muzejs).

1923. un 1924. gadā Romans Suta gleznoja klusās dabas, kurās līdzās pūrista iezīmēm jaušami arī atsevišķi Huana Grisa rokkrakstam raksturīgi elementi; tas bija likumsakarīgi, jo spāņu gleznotājs, atšķirībā no citiem kubistiem, strādāja salīdzinoši lakoniskākā stilā. Ornamentāli stilizēts vīnogu ķekars Sutas gleznā "Klusā daba ar pipi" (1923, privātkolekcija Rīgā) varētu būt aizgūts tieši no Huana Grisa audekliem. Kaut arī viens elements vēl nevarētu būt par iemeslu, lai meklētu analogiskas paralēles ar spāņu meistara glezniecību, tomēr liekas, ka Grisa kluso dabu lakoniskais formu veidojums Sutu šajā posmā diezgan spēcīgi ietekmējis. 20. gadsimta 20. gados Latvijas kritiķiem, skatot Romana Sutas kompozīcijas, radās asociācijas ar franču kubistu un pūristu darbiem, taču, vērtējot no mūsdienu viedokļa,



Romans Suta. Klusā daba ar trīsstūra lineālu. 1924

viņa darbi apliecina kā individualitāti, tā arī domāšanas neatkarību.

Romana Sutas 1923. gada "pūristiskajām" klusajām dabām raksturīga plakanība, tās balstās uz diagonālu un vertikālu laukumu kontrastiem, bet 1924. gadā gleznotā "Klusā daba ar trīsstūra lineālu" (VMM) kļuvusi mazliet telpiskāka, jo dziļuma ilūziju rada apjomīgais papīra rullis, perspektīvas iezīmes otrā plāna ēkai un galds ar izvilktu atvilktni. Līdzīgs vienkāršs un robusts koka galds ar atvilktni vidū, starp citu, atradies gandrīz katrā Rīgas grupas mākslinieka darbnīcā un kalpojās par pamatu kluso dabu uzstādījumu kārtojumam arī Jānim Liepiņam, Oto Skulmem, Leo Svempam, Valdemāram Tonem un Ģedertam Eliasam. Sutas kompozīcijas viengabalaino iespaidu rada līdzsvarotā ģeometrizēto laukumu ritmika, kā arī atturīgā zilo, melno, pelēko un brūno toņu palete. Raksturīgi, ka mākslinieks labprāt izmantojis spilgtus krāsu akcentus, piemēram, kobaltzilā plakne, uz kuras izceļas melnais trīsstūris. Kritika darbu novērtēja atzinīgi, un Jānis Siliņš izteicās, ka tajā "atmirdz zināma patstāvīguma iespējamība priekšmetu traktējumā".³³ Bet Rīgas mākslinieku grupas biedrs tēlnieks Emīls Melders, kurš dažkārt rakstīja arī izstāžu kritikas, konstatēja, ka Suta brīžiem "noiet līdz abstrakcijai, un tā ir pašizliedzība, kuru var saprast vienīgi kā mākslinieka nopietnību. Sutas daba ir impulsīva. Nevīlus ņemtais ierosinājums pārvēršas jaunā konstrukcijā, bieži vairākos variantos.

Raksturīga Sutam arī laimīgā vielas atrašana, par kādu varētu saukt izstādīto "Trīsstūri". Operēdams ar vienkāršām reālām formām, Suta panācis pie viņa vēl neredzētu gatavību."³⁴ Tomēr pat Sutas 1923. gada klusajās dabās, tāpat kā 20. gadu beigu konstruktīvi būvētajos zemstikla gleznojumos, par abstrakciju nevar būt ne runas. Tādēļ Meldera doma jāpieņem kā rakstītāja subjektīvs un tīri teorētisks pieņēmums, nevis kā reāls fakta apliecinājums. "Klusā daba ar trīsstūra lineālu" uzskatāma ne tikai par adekvātu kubisma paraugu, bet arī par vienu no autora izteiksmīgākajām un stilistiski izturētākajām kompozīcijām; tās uzbūve kļuvusi sarežģītāka un oriģinālāka, jo kubisma klišeja apaudzēta ar radošo pieredzi un meklējumos gūtajām atziņām. Atzinīgi Latvijas Valsts mākslas muzeja kolekcijā iegūto kluso dabu novērtējis arī rakstnieks Andrejs Kurcijs, atzīmējot, ka "bieži atjautīgi paviršais" Suta rāda nopietnu pieeju tēmai un "prātīgs māksliski abstrakto ieraudzīt priekšmetībā".³⁵

20. gadu otrajā pusē Romans Suta uzmanību pievērsa tolaik Rietumeiropā iecienītajai gleznošanas tehnikai – ar eļļas krāsām uz stikla plāksnes, turklāt pabeigtā kompozīcija bija aplūkojama cauri stiklam no otras puses. Tatjana Suta uzskata, ka viņas tēvu ar šo tehniku iepazīstinājis franču gleznotājs Lui Markusi;³⁶ 1923. gada ziemā viņam patiešām bija iespējams Berlīnē redzēt Markusi zemstikla gleznojumu izstādī.³⁷ Romana Sutas dzīves laikā reproducētie darbi datēti ar 1927. gadu ("Meita gāja uz avotu": atrašanās vieta nezināma) un 1928. gadu ("Ave, Maria": privātkolekcija Rīgā); pēc Visvalža Peņģerota domām, "šo glezniecības veidu Suta sācis piekopt līdzīgi dažiem moderniem franču māksliniekiem, lai sasniegtu gleznā lielāku noteiktību, jo stikla glezniecība ir daudz grūtāka tehnisko pretešību pārvarēšanas ziņā".³⁸ Šīm nelielajām kompozīcijām raksturīgs viengabalains zīmējums un līdzsvarota zemes krāsu gamma ("Pilsētas motīvs": ap 1927–1928, VMM). Sevišķi izceļas konstruktīvi lakoniskā "Kompozīcija" ("Konstrukcija") (ap 1927–1928, VMM), kuru nosacīti var dēvēt par pilsētas ainavu, jo abstraktajos laukumos var saskatīt māju sienu, logu ailu, durvju un ceļa stabu elementus. Blakus brūnajām un melnajām plaknēm dekoratīvu ritmiku palīdz radīt dzeltenie, oranžie un zilie laukumi. Visumā Sutas zemstikla gleznojumu stilistiskais risinājums veidojies atšķirīgi. Klusajā dabā "Darbnīcas logs" (ap 1927–1928, VMM) zīmējums ir diezgan reālistisks, kompozīcijā jūtams telpiskums un dažviet – kā, piemēram, Vecrīgas Pulvertorņa siluetā – parādās ilustratīvs vieglums, kas raksturīgs rotaļīgajai *Art Deco* manierei. Arī klusajā dabā

³³ Siliņš J. Rīgas mākslinieku grupas un poļu "Bloka" izstāde // Latvijas Vēstnesis. – 1924. – 3. dec.

³⁴ Melders E. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ritums. – 1924. – Nr. 10. – 791. lpp.

³⁵ Kurcijs A. Gleznu izstādes // Domas. – 1925. – Nr. 1. – 74. lpp.

³⁶ Suta T. Romans Suta. – Rīga, 1975. – 50. lpp.

³⁷ Palmēnu Klāvs [Strunke N.]. Vēstule no Berlīnes // Latvijas Vēstneša Pielikums. – 1923. – Nr. 27. – 215. lpp.

³⁸ Peņģerots V. Romans Suta. – 72., 73. lpp. Dažkārt parādās agrāks datējums, piemēram, 1924. gads darbam "Darbnīcas logs" (sk.: Unerwartete Begegnung: Lettische Avantgarde: 1910–1935. – Köln, 1990. – S. 136), taču tam trūkst pamatojuma; zemstikla gleznojumi radīti vienlaicīgi – 1927. un 1928. gadā.



Romans Suta. Kompozicija (Konstrukcija). Ap 1927–1928

³⁹ Domājams, ka Romans Suta nav izticis bez darbnīcas "Baltars" meistara Dmitrija Abrosimova palīdzības, jo pat Luī Markusī ap 1920. gadu radītie zemstikla gleznojumi, kas diemžēl redzēti tikai reprodukcijās, tehniski nav izpildīti tik pilnīgi.

⁴⁰ Peņģerots V. Romans Suta. – 72. lpp.

"Ave, Maria" ar Karūzo skaņuplati un figurālajā sižetā "Meita gāja uz avotu" līdzās kubisma ģeometrizācijai manāmas 20. gadu otrajā pusē aktuāli modernā *Art Deco* stila estetizācijas iezīmes. Kaut arī zemstikla apgleznošanas process ir tehniski sarežģīts, blīvais krāsas segums, tā labā saistība ar pamatni liecina, ka Romana Sutas darbu izpildījums ir profesionāli augstā līmenī.³⁹

"Klusā daba ar šahu" (1927, VMM) un "Logs" (1928, VMM), kurā izmantots līdzīgs motīvs kā zemstikla gleznojumā "Darbnīcas logs", atklāj gan to, kā Sutas kompozīcijās būtiskāks kļūst telpiskums un apjomība, gan arī – kā ģeometrizētas detaļas tiek kārtotas blakus samērā reālistiski atspoguļotiem objektiem. 1929. gada sākumā Peņģerots secināja: "...pēdējā gadā arī eļļas gleznās Suta sāk meklēt citus ceļus un atkal tuvojas reālai, tātad nejaušo parādību pasaulei, un pat stikla gleznojumos tirā kubisma principi ar katru nākošo darbu ievērojami mazinās."⁴⁰ Audeklā "Klusā daba ar šahu" – hronoloģiski vienā no pēdējām Sutas kubistiskajām kompozīcijām – apvienoti dažādi skatpunkti: gan no sāniem uz cilindrisko kannu un ainavu fonā, gan no augšas uz ķebli ar melni balto rūtaino šaha dēli. Brūnajai galda virsmai kā atskaņa no iepriekšējā posma saglabājusies kubistu iecienītā koka tekstūras faktūra; kopējā uzbūvē dominē ģeometrizētas formas, tomēr kompozīcijā parādīties telpiskums un nav jūtams vairs tāds plakanības pārsvars kā 1923. gada klusajās dabās. Romana Sutas daiļrade, izgājusi cauri kubismam ar dažām pūrisma iezīmēm, 20. gadu beigās nonāca pie lakoniska formu vienkāršojuma, tikai tās stilistika, kurā sintezējās visu agrāko gadu meklējumi, jau bija pilnīgi cita.



Romans Suta. Klusā daba ar glāzi. 1923



Jānis Liepiņš. Ainava. Ap 1927

Jānis Liepiņš

Vēlāk nekā pārējie grupas biedri – tikai 1927. gadā – Jānis Liepiņš kopā ar Erastu Šveicu aizbrauca uz Parīzi, taču no kolēģiem gūtā aktuālā informācija viņa rokrakstu jau bija ievirzījusi savdabīga, smagnēji vienkāršota kubisma gultnē. “Klusā daba ar balto krūzi” (1923, atrašanās vieta nezināma) atšķirībā no 1920. gada prekubistiskās stilizācijas veidota sintētiskās stadijas ietekmē, izceļot trauku un ovālās paplātes plakanos siluetus. Liepiņš tolaik vēl nebija redzējis oriģinālā Huana Grisa darbus, un viņogu ķekars kā kubismam būtisks elements varētu būt ienācis, piemēram, ar Romana Sutas kluso dabu starpniecību. Pat reprodukcijā “Klusā daba ar balto krūzi” atstāj tonāli niansētu un uzbūvē pārdomāti viengabalainu iespaidu. Nākamie – 1927. un 1928. gada gleznojumi kļuva arvien vienkāršotāki, lakoniskāki. Ainavās ar Torņakalna baznīcu (“Ainava”, “Ainava ar baznīcu”; abas: 1927, VMM) askētiskajā formu stilizācijā jaušama varbūt pat apzināta primitivisma tendence. Reālistiskos ainavas elementus – dzelzceļa tilta liekumu, baznīcu, ēku rindu un sieviešu figūras priekšplānā mākslinieks diezgan vienkāršoti pārveidojis ģeometrizētās formās. Veiksmīgāks kubisma risinājums liekas stilistiski viengabalainā “Klusā daba ar pipi” (1927, VMM), kurā lakoniskā plakanība un priekšmetu tumšās kontūras raksturīgās virziena sintētiskajai stadijai. Iespējams, ka darbs varētu būt radies pēc atgriešanās no



Jānis Liepiņš. Logs. 1928

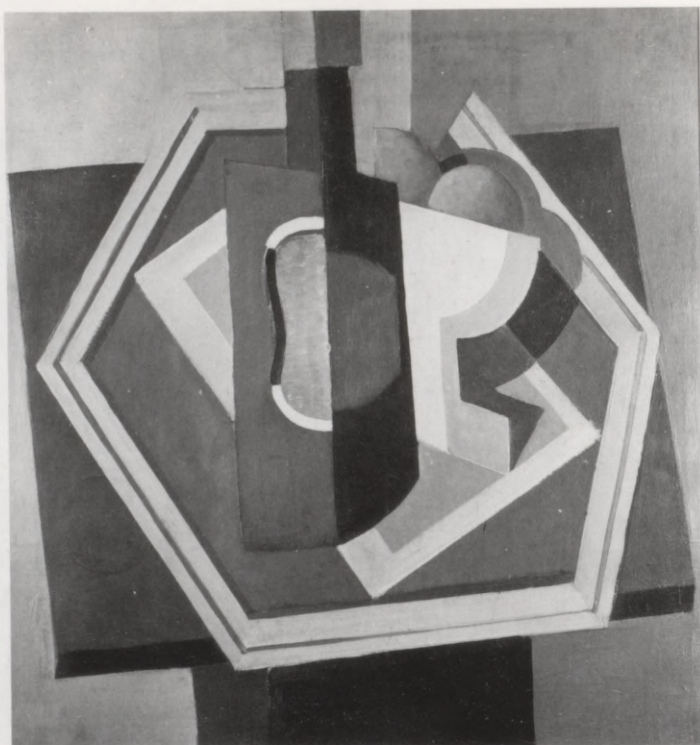


Jānis Liepiņš. Klusā daba ar balto krūzi. 1923

Parīzes, kur Liepiņš beidzot ieraudzīja kubismu oriģinālā. Līdzīgi kā Huans Griss 1919. un 1920. gada kompozīcijās, arī Liepiņš izjuta nepieciešamību brīvi izpaust savas radošās vēlmes saistībā ar virzienu pamatprincipiem. "Klusās dabas ar pīpi" plakanās mēbeles, krūze, grozs un baltais trauks uztverami kā silueti, bet baltajā galdautā ieēnotas dekoratīvas krokas. Vertikālās klusās dabas "Logs" (1928, VMM) kompozīcija ar tumšo māla krūzi un spēju kauliņu uz galda un aklajiem lielpilsētas namu mūriem fonā liecina par visai askētisku izteiksmes līdzekļu izvēli. Tomēr lakoniskajā formu kārtojumā – kaut arī visai vienkāršoti – pakāpeniski pieaugusi apjomība un telpiskums. Jāņa Liepiņa daiļradē mēģinājumi kubisma ģeometrīzācijas laukā beidzās ap 1928. gadu, un jāatzīst, ka viņš bija viens no tiem modernistiem, kura raksturam un temperamentam šis virziens lielā mērā palika svešs. Liepiņš kubismu, liekas, nespēja pieņemt ar visu sirdi un tik kaismīgi kā Romans Suta; viņa daiļrades nozīmīgākais sniegums saistās ar 20. gadsimta 30. gadu zvejnieku dzīves, krogu skatu un jūrmalciemu ainavu dinamiski glezniecisko ekspresiju un piesātināto kolorītu.



Jānis Liepiņš. Klusā daba ar pīpi. 1927



Oto Skulme. Klusā daba. 1923

O t o S k u l m e

1923.

gadā mākslinieks bez sevišķiem aizspriedumiem gleznoja atšķirīgās manierēs. "Klusā daba"

(privātkolekcija Rīgā), kurā lakoniski ģeometrizēto galda plakņu, pudeles un ābolu izkārtojums ieturēts savdabīgās krāsu attiecībās – uz rozā fona vēsi zaļi un violeti laukumi –, veidota gandrīz bezpriekšmetiskās formās un Oto Skulmes kubismā uzskatāma par galējo formas vienkāršošanas meklējumu robežu, kam sekoja likumsakarīgs pavērsiens uz reālismu. Tāpat 1923. gadā radīts plastiski apjomīgs, reālistiskais sievas portrets sarkanā cepurē, kā arī "Portreta kompozīcija" (abi: privātkolekcija Rīgā), kurā Marta Skulme redzama, sēžot Parīzes kafējnicā un kurā vēl saglabājušies kubisma elementi. Viktors Eglītis, vērtējot otro Rīgas mākslinieku grupas izstādi, minējis, ka Oto Skulme devis spilgtākos izstādes portretus, un kā pirmā nosaukta viņa "kundzes portreja visā augumā, raibā konstruktīvā fonā, bet pati reāli notoņota iekš rozā, liesmas sarkaniem un melniem toņiem".⁴¹ Figūra sarkanā tērpā veidota ar atturīgi uzsvērtu apjomību un plastisku gaismēnu modelējumu. Toties fonā, bet it sevišķi ģeometrizētajā grīdas dekorējumā jaušamas kubistiskās domāšanas iezīmes – faktiski daudzstūrīnā plāknēs izmantots jau iepriekšminētās "Klusās dabas" motīvs. Uga Skulme atzinis, ka "zināmā mērā šo portretu var uzskatīt par meistara kubistiski reālo gleznojumu un viņa dekorāciju krietnās arhitektūras apvienojumu. Šis darbs arī noslēdz to posmu, kur grafiskumam, dekoratīviem laukumiem lielāka loma."⁴² 1922. gada ainavā "Parīze" (VMM) salīdzinājumā ar 1920. gada kompozīcijām formu ģeometrizācija apvienojusies ar telpiskumu, bet 1924. gada darbos – Parīzes ainavā "Latīņu kvartāls" un Alekšupītes skatā "Kuldīga" (abi: VMM) no kubisma paturēts vēl vienīgi formu vienkāršojums un monolītie laukumu bloki. Raksturīgi, ka Oto Skulme, būdams profesionāls teātra dekorators, ainavu kompozīcijas mēdza būvēt ar uzsvērtu centru, un, piemēram, Parīzes skatos perspektīvā attēlotās mājas ielas malās kārtotas cita aiz citas, līdzīgi skatuves kulisēm.

⁴¹ Eglītis V. Mūsu mākslas izstādes.

⁴² Skulme U. Oto Skulme // Senatne un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 152. lpp.



Oto Skulme. Portreta kompozicija. 1923

Aleksandra Beļcova

Kaut arī mākslinieces radošā darbība 20. gadu sākumā guva daudz mazāku kritikas ievēribu nekā kolēģu vīriešu sniegums, tomēr viņas 1922. un 1923. gada kubistiskās kompozīcijas

uzskatāmas par atzīstamiem formu ģeometrīzācijas paraugiem. "Aleksandra Beļcova ir apzīnāti mierīga un sievišķīgi gracioza arī savos konstruktīvos darbos, kuros viņai būtu gan jāvairās no mehāniski dekoratīvās tendences," mākslinieci gan paslavējis, gan pakritizējis viņas dzīvesbiedrs Romans Suta.⁴³ Bet tēlnieks Emīls Melderis uzskatīja, ka Beļcova "kā sieviete mazāk aktīva, toties sintētiskos ceļos viņa orientējas ar lielu smalkjūtību. Tomēr B. īpatnējā seja nav tik stipra, lai to nevarētu pazīt starp citiem konstruktīvistiem."⁴⁴ 1922. gadā radītie dekoratīvie panno "Sukubs" (VMM) un "Ložā" (privātkolekcija Rīgā) ģeometrīzējot tik ļoti vienkāršoti, ka to kompozīcijas tuvojās bezpriekšmetiskumam. Īpaši abstrahētu iespaidu atstāj "Sukubs", kurā tik tikko jaušami iezīmējas galda ovāls un sašķeltais vāzes siluets, bet pārējie stūrainie, savstarpēji krāsās kontrastējošie – rozīgie, violetie, baltie un pelēkie laukumi nerada nekādas priekšmetiskas asociācijas. Savukārt kompozīcijā "Ložā" ar ģeometrīzētām triju dāmu pusfigūrām uz spilgti dzeltenā fona formu nosacītību rada aplikatīvas plaknes, kurās tomēr iezīmējas atsevišķas priekšmetiskas sīkdaļas – piemēram, cepure ar platām malām, kāda acs, vēdeklis vai sānu drapērija.⁴⁵ Šis darbs, tāpat kā portrets "Meitene ar bumbu. Taņa" (1924, privātkolekcija Rīgā), atklāj autoras sievišķīgo interešu loku, kas it īpaši dominē viņas 30. gadu daiļradē. 1922. gada kubistiskajām kompozīcijām raksturīgi kontrastaini tumši gaišo laukumu ritmi, spilgta lokālo krāsu gamma un formu līdzsvaroījums. Salīdzinoši ekspresīvāks formu kārtojums iezīmē lielpilsētas māju, koku un reklāmu ņirboņu ainavā "Berlīne" (1923, privātkolekcija Rīgā), kuras zaļi pelēkais kolorīts veidots ar tonāli niansētu paleti.

20. gadsimta 20. gados Latvijā mākslinieču vēl bija pavisam maz un arī citu Eiropas valstu mākslā sievietes pieteica sevi tikai pamazām – tam par iemeslu lielā mērā bija kolēģu augstprātīgā attieksme pret t. s. vājā dzimuma radošajām spējām. Ilustrācijai lieliski noder Romana Sutas visai ciniskā atziņa par vienu no tālaika pazīstamākajām franču gleznotājām Marī Loransēnu: "Tā ir labākā šodienas sieviete – gleznotāja, un tā savā laikā, 1909., 1910. gados, nodevās kubismam ciktālu viņas sievišķīgais intelekts to varēja saprast. Ja viņa palika atpakaļ – tā ir drīzāk dabas vaina."⁴⁶

⁴³ Suta R. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ritums. – 1924. – Nr. 2. – 159. lpp.

⁴⁴ Melders E. Rīgas mākslinieku grupas izstāde. – 790. lpp.

⁴⁵ Analoģu kompozīciju Aleksandra Beļcova izmantojusi porcelāna šķīvja "Maskas" (1925) apgleznojumā (darbnīca "Baltars").

⁴⁶ Suta R. Parīzes izstādes // Ritums. – 1923. – Nr. 6. – 470. lpp.



Aleksandra Beļcova. Sukubs (Dekoratīvs panno). 1922



Aleksandra Beļcova. Ložā (Dekoratīvs panno). 1922



Aleksandra Bejcova. Berline. 1923



Erasts Šveics. Sieviete ar krūzi. 1923



Erasts Šveics. Klusā daba. 1923

Erasts Šveics

Cik zināms, Erasts Šveics esot strādājis maz un lēni, tāpēc arī kubistisko darbu viņam nav daudz. Lai gan šis virziens Šveicu nopietni interesēja jau 20. gadsimta 20. gadu sākumā, viņa uztvere pamatā aprobežojās ar diezgan vienkāršotu zīmējuma stilizāciju. Agrīnākajās, lakoniski būvētajās kompozīcijās, kas ieturētas brūni pelēkos un okerīgos toņos, gleznojums dažkārt liekas profesionāli neveikls un nedaudz pat primitīvs. Spilgtākais Erasta Šveica sniegums un, iespējams, arī vienīgais piemērs tam līdzīgā formu vienkāršojuma pakāpē ir pārdomāti stilizētā kompozīcija "Sieviete ar krūzi" (1923, VMM). Kontrastaino plakņu kārtojums līdzinās aplikācijai ar atsevišķiem lineāriem elementiem, kas iezīmē krūzes, rokas un matu apveidu. Atturīgi noskaņotā brūnganā gamma veiksmīgi apvienojas ar gaišajiem laukumiem. Raksturīgi, ka Šveics gleznu nav ierāmējis, bet gan norobežojis kompozīciju ar platu brūnganu apmali. Otrs

zināmais 1923. gada kubistiskais darbs – “Klusā daba” (VMM) ir izteikti bezpriekšmetisks, zīmējums tajā nedaudz bezveidīgs, apjomu kārtojums atstāj it kā nesavāktības iespaidu. “Erasts Šveics apliecina kubistisku izpratni gan tīri ornamentālā nozīmē, bez telpas sajūtas. Jāatzīmē viņa tīri profesionālā mīlestība amata krietnībā.”⁴⁷ Taču ar amata mīlestību ne vienmēr pietika, līdz ar to Šveica glezniecība bija visai neviendabīga – radošas veiksmes mijās ar pavāju profesionālo sniegumu: “Šveics ir neatlaidīgs, kaut gan konstruktīvās grūtības viņam vēl rada šķēršļus uz plašāku vērienu. Ne katreiz saskaņā tīri gleznieciskais ar konstruktīvo, visvairāk traucē sīkie kubistiskie deformējumi.”⁴⁸ Tomēr Erasts Šveics no Rīgas mākslinieku grupas biedriem kubismam palika uzticīgs visilgāk; kad 1930. gadā grupas 10 gadu jubilejas izstādē mākslinieks kompozīcijā “Elevators” (atrašanās vieta nezināma) izmantoja ģeometrīzētus tehniskās vides elementus, Uga Skulme viņam pārmeta pārāk ilgu uzkavēšanos “glezniecības ķēķī”. Viņaprāt, “Šveics bija ortodokss kubists. Ar lielu rūpību Šveics kārtoja savas konvencionālās, vienmēr statiskās kompozīcijas un harmonizēja ziedu. Šeit ar nodomu es lietāju jēdzienu “konvencionāls”, bet ne “abstrakts”, jo pats kubisma tēvs Pikaso pret to protestē. Viņš saka: “No mākslas viedokļa nav ne abstraktu, ne konkrētu formu, bet tikai vairāk vai mazāk konvencionāla viņu interpretācija.””⁴⁹ Vēl Skulme uzskatīja, ka, salīdzinot ar Vakareuropas kubismu, “Šveicam vistuvākie bijuši reizēm Huans Griss, bet vairāk varbūt pat Žoržs Braks, kurš arī mil brūnu gleznu noskaņojumu un ar gleznām harmonizētus, krāsotus un patinētus rāmjus”.⁴⁹ Tā kā Šveicam ir pārāk maz šā posma darbu, nav isti iespējams izšķirt, kur varētu būt Grisa, kur – Braka ietekme. Liekas, ka Erasta Šveica glezniecībā tieksme būvēt konstruktīvākas kompozīcijas cinijusies ar tīri gleznieciskām vēlmēm. Tas jūtami izpaužas viengabalaini dekoratīvizētajā “Klusajā dabā ar zivi” (1928, VMM), kurā kubistisko lakonismu tiešām varētu būt ietekmējis Žorža Braka 20. gadu sākuma manieres plastiskums un – it īpaši zivs stilizējumā – tumšais priekšmetu konturējums. Tonāli smalkākā vieta audeklā ir kubisma ikonogrāfijai raksturīgais bāli svitrainais tapešu raksts ar zilganajiem ziedīņiem. Savukārt 1927. gadā okeņīgi pelēcinātā gammā gleznotajā uzstādījumā “Klusā daba ar tūtu” (VMM) laukumi ieguvuši mikstākas pārejas un priekšmeti – reālistiskākas formas. Salīdzinājumā ar 1923. gada izteikti konstruktīvo kompozīciju “Sieviete ar krūzi” Erasta Šveica 20. gadu beigu klusajās dabās iezīmējās atrasisitāka gleznieciskuma tendence, kas bija raksturīgi arī pārējiem bijušajiem kubistiem.

⁴⁷ Skulme U. Erasta Šveica glezna “Zvejnieces” // Daugava. – 1937. – Nr. 12. – 1148., 1149. lpp.

⁴⁸ Melders E. Rīgas mākslinieku grupas izstāde.

⁴⁹ Skulme U. Erasta Šveica glezna “Zvejnieces”. – 1149. lpp.



Erasts Šveics. Klusā daba ar zivi. 1928



Niklāvs Strunke. Klusā daba ar kafijas dzirnaviņām. Ap 1923

Niklāvs Strunke

Niklāva Strunkes kubismam piemīt viengabalainība, arhitektoniska stabilitāte un samērā eksakta kompozīcijas uzbūves pārdomātība. 1923. gadā Strunke ilgāku laiku dzīvoja Berlīnē,

bet nākamajā gadā ceļi viņu aizveda uz Itāliju – Romu, Florenci un Kapri salu. Atšķirībā no kolēģiem Strunke Francijas galvaspilsētā tā arī neiegriezās, kaut gan "Parīzei tuvojies tad, kad [...] gleznoja plakani, kad viņš apbrīvoja Ležē"⁵⁰. Ar pseidonīmu Palmēnu Klāvs⁵¹ avīzei "Latvijas Vēstnesis"⁵² mākslinieks sūtīja savas piezīmes – "Vēstules no Berlīnes", kurās stāstīja par jaunākajām Vācijas galvaspilsētas izstādēm, piemēram, par ungāru konstruktīvismu, Lui Markusī zemstikla glezniecību, Borisa Grigorjeva un Alekseja Javļenska jaunāko darbu kolekcijām. Sevišķi Strunke sajūsminājās par Žorža Braka un citu franču mākslinieku gleznām Fletheima galerijā, piemētot, ka tā liekas īpaši saistoša blakus vācu ekspresionisma valdošajam pārsvaram.

Dzīvojot vienā no Berlīnes centra rajoniem – Šarlottenburgā, Niklāvs Strunke uzgleznoja kompozīciju "Pie galda" (1923, VMM); gleznā līdzsvaroti kārtotajos laukumos tik tikko jaušami cilvēku figūru apveidi, ritmiski mijas tumšās plaknes ar gaišajām un stūrainās – ar noapaļotajām. Kā vizuāls akcents zemes krāsu gammā gleznas centrā izceļas piesātināti kobaltzilā pudele. Pēc Jāņa Siliņa ziņām, Vācijas galvaspilsētā tapusi kompozīcija "Automātiskās durvis" (atrašanās vieta nezināma),⁵³ kuras gandrīz bezpriekšmetiskajā vidē iezīmējas divu plakānu

⁵⁰ Skulme U. Niklāva Strunkes glezna "Kapri salas klusā daba" // Daugava. – 1938. – Nr. 4. – 391. lpp.

⁵¹ "Palmēni" bija Strunkes vec-tēva mājas Vaidavas pagastā, bet Klāvs ir saīsinājums no vārda Niklāvs.

⁵² Palmēnu Klāvs. Vēstule no Berlīnes.

⁵³ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915 – 1940. – Stokholma, 1988. – 259. lpp.



Niklāvs Strunke. Automātiskās durvis. 1923



Niklāvs Strunke. Kapri. 1924

figūru silueti. Berlinē Niklāvs Strunke iepazinies ar nelielas galerijas īpašnieku, itālieti Rudžjēro Vazāri, kurš viņu esot pamudinājis doties uz Apenīnu pussalu. Itālijas gadu ainavas, kurās gleznotas Kapri salas klintis ("Kapri": 1924, privātkolekcija Rīgā), stāvais Sorento krasts ("Sorento": 1924, VMM) un Romas apkaimes mazpilsētiņa Roka di Papa ("Rocca di Papa": ap 1927, atrašanās vieta nezināma), kontrastainākas kļuvušas lokālās krāsas, bet joprojām saglabājies arhitektoniskais ģeometrizēto plakņu kārtojums. Strunke jūsmoja: "...šo pilsētiņu arhitektoniskais motīvs man bija galīgi svešs un gleznieciski pilnīgi jauns. Itālijas kalnu pilsētiņas ir reāls kubistu sapnis." Mākslinieku valdzināja monolītās un vienkāršās baltās būves: "Lielāko tiesu manas studijas ir saistītas ar savdabīgi, zemnieciski provinciālo arhitektūru, kas ir tuva manai mākslinieciskai izjūtai – jo, lai cik tas savādi arī būtu, šis arhitektūras pamatā ir mūsdienīgais konstruktīvais kubisms, kas izpausts reālā veidā, – un tādēļ citreiz dod it kā iespaidu no ireālas pasaules un izteiksmes."⁵⁴ Literāts Pāvils Gruzna iztēlē redzēja "konstruktivistisku dzīvīgu" "Rocca di Papa" kubos, kas uzkruti viens otram kā kastītes konfekciju atelejā,⁵⁵ bet Uga Skulme secināja, ka šajā ainavā "izpaužas zināms lirisms, tomēr te pārsvarā intelektuālais elements, "likumība, kas koriģē jūtas"", un ka "no latvju konstruktīvistiem Strunķa darbi arhitektoniski visnoskaņotākie".⁵⁶ Kaut arī konstruktīvisma termins šeit lietots nevietā, jo Strunkem šā virziena konvencionālajā izpratnē konstruktīvu darbu nav, tomēr uzsvērti tektoniskā kompozīcijas uzbūve viņa glezniecības stilam ir ļoti raksturīga. Itālijas gaisotne Strunkes rokrakstā iedvesa latīņu kultūras tradīciju skaidrību un kārtību, ar ko viņa daiļrade atšķīrās no pārējo tautiešu snieguma.

Vienā no Strunkes oriģinālākajām kompozīcijām "Cilvēks, kas ieiet istabā" (1927, VMM) vienlaicīgi attēlota pa durvīm ieejoša vīrieša figūra un pustukšā telpa – kurā viņš vēl tikai ieies – ar mazu galdiņu un vientuļu spuldzi. Pēc Ugas Skulmes domām, mākslinieks šajā audeklā atteicies no principa, ka glezna ir pasaule pati par sevi: "... lai pastrīpotu savu darbu plakano raksturu, Strunķis dažreiz atstāj starp gleznojumu un aploku baltu audeklu, kas izbīda gleznu uz priekšu kā sienas paaugstinājumu, jo viņa darbs domājams kā sienu papildinājums, nevis kā logs."⁵⁷ Paraleli kubisma ģeometrizācijai darbā ieskanas itāliešu 20. gadu glezniecībā aktuālās, uz zemapziņas vīziju pasauli orientētās metafiziskās ievirzes noskaņas. Itālieši, to vidū izcilākais metafiziskās glezniecības pārstāvis Džordžo de Kiriko, sirreālās tukšās telpas

⁵⁴ Strunke N. Svētā birze: Esejas. – Stokholma, 1964. – 70. lpp.

⁵⁵ Gruzna P. Gleznu jubilejas izstāde un mūzika // Domas. – 1928. – Nr. 10. – 388. lpp.

⁵⁶ Skulme U. N. Strunķa "Rocca di Papa" // Daugava. – 1929. – Nr. 6. – 753. lpp.

⁵⁷ Turpat.



Niklāvs Strunke. Pie galda. 1923



Niklāvs Strunke. Galvas konstrukcija (Ivo Panadži portrets). 1924

ilūzijas iespaidu atspoguļoja, izmantojot antikās mākslas formas, turpretī Strunke palika uzticīgs ierastajam kubismam. To, ka latviešu mākslinieks nesevoja itāliešu mākslā valdošajai tendencei, kas bija veidojusies kā opozīcija futūrismam, var izskaidrot ar gadsimtiem senās klasiskās mākslas tradīciju trūkumu mūsu salīdzinoši jaunajā glezniecībā. Pēters Hilšers Strunkes darbu salīdzinājis ar Renē Magrita kompozīciju "Mēnessērdzīgais", kurā, kaut arī trūkstot formālas atbilstības, "tomēr ir līdzīga sirreāla noskaņa, ko Strunke sasniedz bez svešiem objektiem, nevis kā beļģu sirreālists – ar ielas laternu istabā".⁵⁸

1924. gada februārī "Vēstulē no Romas" Strunke ziņoja par Itālijas galvaspilsētā notiekošo konceptuāli diezgan neskaidro, bet tālaika garam atbilstošu Starptautisko tēlotājas mākslas izstādi. Franciju tajā pārstāvēja modernisti Pablo Pikaso, Fernāns Ležē un Anrī Matiss, savukārt Šveici – 19. gadsimta beigu meistars Ferdinands Hodlers, bet Vāciju – gan simbolisma un impresionisma tradīciju pīlāri Francs fon Štuks un Makss Libermans, gan ekspresionisti. Tātad izstādē piedalījās ne tikai autori ar atšķirīgiem pasaules uzskatiem un rokrakstiem, bet arī no hronoloģiski dažādiem laikposmiem.

Rakstot par mākslas žurnālu "NOI", kas apvienoja visus itāliešu jaunus māksliniekus, kā nopietnāko Strunke minējis Ivo Panadži;⁵⁹ arī Hanss Hildebrants viņu uzskatījis par vienu no ievērojamākajiem starptautiskā konstruktīvisma pārstāvjiem.⁶⁰ Ivo Panadži daiļrade iekļāvās futūrisma trešajai fāzē, kas sākās 20. gadu sākumā un ilga gandrīz līdz to beigām. "Tajā, lai sasniegtu mehānisku loģiku un skaidrību, iezīmējās (pie Ballas, Prampolini, Panadži) pavērsiens uz "mehānisko mākslu", uz formālu, hromatiski strukturālu konstruktīvismu un atbilstošu mentalitāti."⁶¹

1924. gadā Strunke uzgleznoja sava itāliešu drauga Panadži kubistisku portretu ("Galvas konstrukcija": VMM). Brūnos toņos ieturētā, skaldņotā seja un melnais matu laukums izteiksmīgi izceļas uz koši zilā fona, un nelielais darbs atstāj stilistiski viengabalainu iespaidu. Ivo Panadži, kura darbi pārstāv Itālijas glezniecībai netipisko konstruktīvismu, nepieder pie pašiem pazīstamākajiem itāliešu modernisma autoriem, kaut gan viņa daiļradē var atrast

⁵⁸ Hielscher P. Westblick // Unerwartete Begegnung .. – S. 81.

⁵⁹ Palmēnu Klāvs. Vēstule no Romas // Latvijas Vēstnesis. – 1924. – 6. febr.

⁶⁰ Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – S. 406.

⁶¹ Crispolti E. Der Futurismus und die künstlerischen Avantgarde – Bewegungen in Europa zwischen 1910 und 1920 // Der Lärm der Strasse: Italienischer Futurismus: 1909–1918. – Hannover, 2001. – S. 20.

⁶² Izstāde "Futurismo 1909–1940: Arte, Architettura, Spettacolo, Grafica, Letteratura" (Roma, Palacco della esposizioni, 2001. g.).

futūrisma aizmetņus (vairākas Panadži gleznas 2001. gadā bija eksponētas plašajā izstādē "Futūrisms 1909–1940: māksla, arhitektūra, scenogrāfija, grafika, literatūra"⁶²). Drīzāk viņa kompozīcijās jūtama netverama metafiziskās pasaules uztveres klātbūtne kā, piemēram, "Arhitektoniskajā funkcijā" (1926, Roma, Nacionālā Modernās mākslas galerija), kur uz melnas pamatnes novietotie ģeometrizētie, bet reizē telpiskie objekti atgādina krievu konstruktivismu. Iespējams, ka Strunkes kompozīcijā "Cilvēks, kas ieiet istabā" konstruktīvās uzbūves un sirreālās noskaņas vienība zināmā mērā varētu būt radusies Ivo Panadži rokraksta iespaidā.

Kompozīciju "Cilvēks, kas plauj" (1928, VMM) varētu uzskatīt par Strunkes kubisma posma hronoloģiski noslēdzošo darbu; sākot ar zemnieku priekšplānā, mājas un koki grupēti cits aiz cita, radot pat zināmu dziļuma iespaidu, kaut gan formas saglabā shematisku ģeometrizāciju. Šis darbs būtu dēvējams par tipisku "tautiskā" kubisma paraugu, ja vien tāds apzīmējums pastāvētu. Tajā ne tikai izmantota latviska zemnieku ikdienas dzīves tematika un patriarhāla ainava ar lauku mājām, bet arī ģeometrizētā forma ieguvusi savdabīgi ornamentālus vaibstus. 20. gadu beigās grāmatu grafikā Strunke izmantoja tipomontāžu, kurā lakoniska kompozīcija tika veidota no gataviem, dažādas ģeometriskas formas tipogrāfiskiem elementiem un veselām to kopām. Kaut kas no tipomontāžas ietekmes jaušams arī audeklā ar plāvēju. Rodas sajūta, it kā Niklāvs Strunke iecerēto kompozīciju būtu kārtojis no atsevišķu koku, mākoņu, lauku māju ģeometrizētiem fragmentiem, līdz ar to tajā īsti vairs nevar runāt par kubismu, bet drīzāk par ģeometrizētu reālismu. Uga Skulme uzskatīja, ka Strunke ar šo darbu uzsācis jaunu attīstības posmu: "Te telpai dota liela brīvība. Apakšā plākšņainā trešās dimensijas konvencija jau vajīgāka: blakus asi konturētām priekšmetu robežām uzpeldējušas mīkstinātas pārejas."⁶³

⁶³ Skulme U. Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde // Daugava. – 1929. – Nr. 1. – 111. lpp.



Niklāvs Strunke. Cilvēks, kas ieiet istabā. 1927



Uga Skulme. Koncerts. 1923

U g a S k u l m e

Pēc atgriešanās no Parīzes Uga Skulme – kubistu ideologs, kā viņu 1929. gadā nodēvējis Visvaldis Peņģerots,⁶⁴ – radīja kubistiskus darbus, kuros izpaudās virziena sintētiskās fāzes iezīmes.

⁶⁴ Peņģerots V. Romans Suta. – 73. lpp.

Kompozīcijā "Divi pie galda" (1923, privātkolekcija Rīgā) paraibā krāsu gamma rada formu kārtējuma sadrumstalotības iespaidu, taču audekla "Portrets. Virietis pie galda" (1923, privātkolekcija Rīgā) kolorītā un laukumu attiecībās jau panākta lielāka vienotība. Šos stilistikas un formāta ziņā līdzīgos darbus var uztvert par diptihu, kura daļas vieno autora izvirzītais formas meklējumu uzdevums. Ģeometrizēto laukumu kārtojums abās kompozīcijās balstīts uz diagonāļu, stūraino un noapaļoto formu kontrastiem. Gleznā "Portrets. Virietis pie galda" horizontālajā brūnā galda virsmā atveidota atturīgi viegla viļņveida faktūra, kapiteļa fragmentā redzami kubistu iemīļotie sīkie krāsas triepieni, bet kopējā laukumu salikumā un formu stilizējumā atklājas pilnīga autora neatkarība no tradicionāliem aizspriedumiem. Abstrahēto plakņu vidū iespējams konstatēt gleznas rāmja, kolonnas kapiteļa, kā arī rokas fragmentu, tomēr kompozīcijā izceļas nevis atsevišķas "nolasāmās" detaļas, bet gan spēcīgie krāsu attiecību kontrasti, it īpaši melni dzeltenajās diagonālajās joslās centrā. Bet gleznas "Divi pie galda" daudzkrāsainību veicina kubisma "vārdnīcai" tipiskais tapešu ornaments fonā, kā arī brīvais otas raksts apakšējā labējā stūra detaļās. Abu 1923. gada darbu sarežģītā uzbūve, kurā dominē sintētiskā kubisma elementi, taču netrūkst arī individuālā rokraksta savdabības, liecina par ievērojumu mākslinieka profesionālā brieduma pakāpi salīdzinājumā ar 1921.–1922. gada Jēkabmiesta ainavu burtiski izprastā kubisma klucišu mājiņām.



Uga Skulme. Portrets. Vīrietis pie galda. 1923



Uga Skulme. Čigāni. 1923

“Tā saucamajos neoklasicistiskajos 1920.–1923. gada darbos, kurus Pikaso radīja vienlaicīgi ar daudz konvencionālākajām kubistiskajām gleznām, acīmredzama ir kubistiem raksturīgā izpratne par iluzoriskā un reālā attēlojuma mijiedarbību.”⁶⁵ Parīzē Uga Skulme redzēja šo citādo – pilnīgi jauno Pablo Pikaso, “kurš ar viņam piemītošu drosmi glezno lielus sieviešu tēlus, lielām formām, stipri deformētus sakarā ar kompozīciju, un jāsaka, ka viņš paliek tikai plastikas robežās. Zīmējumi šīm gleznām tik meistarīgi, nobeigti kompozīcijā, ka tie paši par sevi jau ir gleznas.”⁶⁶ Šim Pikaso glezniecības periodam Uga Skulme, izmantojot medicīnisku terminu, izveidoja savu apzīmējumu – “elefantiāze”.⁶⁷ Par pašām pirmajām “piezīmēm” neoklasicisma stilā var uzskatīt viņa 1923. gada janvārī Kolarosi akadēmijā radītos ātros modeļa uzmetumus – krokijus, kur gan kailu, gan apģērbtu modeļu zīmējumos daba pakļauta robusti smagnēju formu atainojumam, īpaši uzsverot roku masivitāti. Kādā ap šo laiku zīmētā figurālā kompozīcijā “Peldētājas” Uga Skulme apliecinājis interesi arī par Pikaso iecienītiem sižetiem, taču eļļas glezniecībā kailfigūru viņš izmantoja tikai pēc vairākiem gadiem, pievēršoties jaunās lietišķības fascinējumam.

Spāņu meistara Pablo Pikaso neoklasicistiskie zīmējumi parasti muzejos – pat viņa darbu muzejā Parīzē un Barselonā – nav izstādīti. Vienīgi Beilē privātkolekcijas (Bāzele) izstādē Berlīnē⁶⁸ ir izdevies redzēt kolorēto zīmējumu “Sievietes galva” (1921), kas apliecina, ka Pikaso lielo eļļas kompozīciju uzmetumi varēja dziļi ietekmēt latviešu mākslinieku. Izstāde “Pikaso un Vidusjūras mīti” 1997. gadā Stokholmas Modernās mākslas muzejā savukārt

⁶⁵ Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. – New York, 1976 – P. 95

⁶⁶ Skulme U. Vēstules no Parīzes. Pikaso. – 7. lpp.

⁶⁷ Skulme U. Hildas Eglītes-Vikas izstāde // Daugava. – 1934. – Nr. 1. – 93. lpp.

⁶⁸ Izstāde “Wege der Moderne. Die Sammlung Beyerler” (Berlīne, Neue Nationalgalerie, 1993. g.).

⁶⁹ Picasso och Medelhavets Myter. – Stockholm, 1997. – Avb. 1, 5, 6, 8.

Jāvusi izsekot monoliti smagnējo un lielcaino figūru formas pārveidei, sākot ar pirmajiem – 1906. gada darbiem ("Kailais zēns": Parīze, Pablo Pikaso muzejs). Līdz ar to Pikaso neoklasicisma kompozīcijas – "La Source" (1921, Stokholma, Modernās mākslas muzejs), "Sēdoša sieviete" (1921, Štutgarte, Pilsētas galerija) vai "Lasītāja" (1920, Grenobles muzejs)⁶⁹ uztveramas kā likumsakarīgs viņa agrīnās daiļrades tēmas turpinājums, kā arī antīko tradīciju un modernās mākslas formu vienkāršošanas sintēze. Sengrieķu mākslas iespaidā neoklasicisma posmā Pikaso gleznoja milzīgas, monolītas un bezkaislīgas sieviešu kaifigūras ar ieplestām acīm un spēcīgām rokām ("Divas sēdošas sievietes": 1920, Diseldorfā, Ziemeļreinas–Vestfālenes mākslas krātuve). Kaut arī izmantots apjomīgs modelējums, tomēr fons palicis kails un plakans, bez telpiskuma turpinājuma dziļumā.

Neoklasicistiskajos darbos Pikaso pilnīgi atteicās no kubisma "vārdnīcas" elementiem un uzsāka jaunu, stilistiski atšķirīgu daiļrades posmu, turpretī Uga Skulme abus kontrastējošos virzienus veiksmīgi apvienoja. Tas ir pašsaprotami un loģiski, jo latviešu māksliniekam, kurš vēl nebija paspējis pilnībā izvērtēt un pilnveidot kubismu, tikpat intriģējoša likās arī jaunā informācija, kas bija saistīta ar oriģinālu klasisko formu interpretāciju. Kompozīcijā "Koncerts" (1923, VMM) mākslinieks attēlojis ģitāristu – dīvainu, nedabīgi uzpūstu būtni ar pārmērīgi lielām, ieplestām acīm. Personāža smagnējā ķermeņa, sejas vaibstu un robusto plaukstu apjomīgums mijas ar galda, fona un nošu lapas plaknēm. Raksturīgi, ka kubistu iecienītie objekti – ģitāra un notis – saglabājušies arī jaunajā stilistiskajā variantā; jāpiebilst, ka vīrieša galvai otrajā plānā piemīt pašportreta iezīmes. Figurālajās kompozīcijās "Čigāni" un "Lieldienas" (abas: 1923, privātkolekcija Rīgā) piesaista labsirdīgs groteskums, ko rada savdabīgi dīvainais figūru traktējums. "Čigānos" atveidotajā Pjēro un tumšmatainās sievietes tēlā Pikaso neoklasicisma pazīmes parādās masīvajās sejas un figūrās, bet apģērbs un tā detaļas – krokojums, apaļie bumbuļi, viļņotā apkakle – veidotas ar lakonisku nosacītību, kur ēnojumam ir ornamentāli dekoratīvas funkcijas. Otrajā plānā atturīgos arhitektūras motīvus papildina iegareni, tortes garnējumam līdzīgi mākonīši, kuriem gan nav nekādu vizuālu sakarību ar Pikaso piedēvēto "rokoko" kubismu. Audeklā "Lieldienas" pie galda sēdošās sievietes un vīrieša figūru zīmējumam un proporcijām ir līdzība ar "Čigānu" modeļiem, bet atsevišķu elementu risinājums rada pat vēl manierīgāku iespaidu. Visai amizantu pieskaņu izraisa dāmas matu sakārtojuma, triju gaišo olu, galda stūru un tā barokālo bumbveida kāju noapaļoto ritmu atkārtotāšanās. Abās kompozīcijās figūru traktējuma robustumu un smagnējību atslogo savdabīgā, viegli rotaļīgā noskaņa un košais kolorīts. Pēc tēlnieka Emīla Meldera domām, šajos darbos Uga Skulme "turas pie reālā, bet, novedot apaļi veidoto formu līdz skulpturālai monumentālibai, panācis viengabalainu gleznojumu. Apaļi veidotā forma, protams, nav nekas jauns, bet pie Skulmes paralēli redzam arī plāksni."⁷⁰

⁷⁰ Melders E. Rīgas mākslinieku grupas izstāde.

Vienlaicīgi 1923. gadā gleznoti arī divu kluso dabu uzstādījumi – atturīgi būvētā "Klusā daba ar mūzikas instrumentiem" un formās daudzveidīgākā un atraktīvākā "Klusā daba ar vīnogām" (abas: privātkolekcija Rīgā). Pirmajā darbā ar ģitāru centrā un melno klavieru stūrī labajā malā izpaužas tipiskas sintētiskā kubisma pazīmes, bet otrais pārstāv savdabīgu neoklasicisma variantu, kurā priekšmetu deformācija zaudējusi stūrainību, iegūstot dekoratīvizētu plastiku. 1923. gada darbi apliecina Ugas Skulmes spilgto iztēli un radošo temperamentu; māksliniekam latviešu glezniecībā nebija līdzinieku, kas, tāpat kā viņš, nodotos stilistiskajiem meklējumiem Pikaso neoklasicisma posma iespaidā.

Kārlis Miesnieks

Vismaz vienu kubistisku darbu "Meitene ar kaķi" (VMM) 20. gadu sākumā uzgleznoja meistars, kuram no laika gala piemita pārlicināta, pat ortodoksāla reālista slava. Neiespējami iedomāties, kāds impulss pamudināja Miesnieku uz šo radikālo "kubistisko" soli, jo arī savās nedaudzajās kritikās viņš diezgan asi vērsās pret formas vienkāršošanas mēģinājumiem, un, piemēram, Valdemāra Tones 1920. gada kubistiskie meklējumi izpelnījās viņa iznīcinošu kritiku. Vismaz dzīves laikā Miesnieks darbu "Meitene ar kaķi" nav nekad izstādījis, un Valsts Mākslas muzeja kolekcijā tas nonāca jau pēc meistara nāves tieši no viņa darbnīcas.

Kompozīcija, kurā redzama sarkanā pumpainā kleitā tērpta meitene ar pelēkzilu kaķi klēpī, bet fonā – abstrahēti gleznojumi, radīta ar spēcīgu pārlicību, jo lieliskajam zīmētājam Kārlim Miesniekam kubisma garā ģeometrizēta stilizācija nevarēja sagādāt nekādas problēmas. Dīvainā kārtā piesaista ne tik daudz modernisma izteiksmes līdzekļi, kā tieši rotajīgā noskaņa. Tāpēc kompozīciju gribot negribot nākas uztvert kā sava veida parodiju par tajā laikā Latvijā avangardisko virzienu.



Kārlis Miesnieks. Meitene ar kaķi. 20. gs. 20. gadu sākums

Latviešu kubisma īpatnības

Atšķirībā no dzimtās Francijas vides mūsu kubisma variantam nebija vairāku būtisku priekšnoteikumu. Pirmkārt, latviešu glezniecībā trūka spilgtu radošo vadoņu, turpreti Francijā virzienu radīja divas izcilas personības – Žoržs Braks un Pablo Pikaso, bet lielākā daļa pārējo autoru bija vairāk vai mazāk oriģināli sekotāji. Kaut arī Latvijā pirmie formu kubizēt sāka Valdemārs Tone un Oto Skulme, tomēr ar šo virzienu viņu daiļradē saistījās pavisam īss posms. Romans Suta daudz nopietnāk pievērsās virziena propagandai, kā arī ilgu laiku izmantoja to savā glezniecībā, bet viņš tāpat bija un palika franču paraugu sekotājs. Diezgan daudz kubistisku kompozīciju 20. gadu sākumā uzgleznoja Ludolfs Liberts, taču tām vairāk bija raksturīga kompilatīva maniere, bez dziļākas izpētes seguma. Arī viens no aktīvākajiem kubisma aizstāvjiem Uga Skulme jaunā radītājs bija tikai individuālajā radošajā procesā. Vadoņu trūkums nebūtu jāuztver kā mūsdienu vērtētāja pārmetums, bet tikai kā secinājums, ka kubisms latviešu glezniecībā ienāca kā nobriedusi, starptautiski populāra un moderna aktualitāte, kā apzināta opozīcija valdošajam konservatīvajam akadēmismam. Vienīgi Jāzepu Grosvaldu un Jēkabu Kazaku var uzskatīt par īstiem savas paaudzes vadoņiem, un to laikabiedri, augstu vērtējot, pilnībā apzinājās.

Otrkārt, mūsējie, neņemot vērā virziena trīs attīstības pamatstadijas, kubismu uztvēra kā gatavu un vienotu veselumu. Ne 20. gadu sākuma kritikās, ne vēlākā laikposma apskatos netiek minēts vai analizēts virziena iedalījums fāzēs, reti izcelta pat sintētiskā stadija, kuras ietekme bija visspēcīgākā. Amplitūdu no nenozīmīgas formu vienkāršošanas līdz gandrīz vai abstrahēti būvētai kompozīcijai nevar dēvēt tikai par formu daudzveidību, jo tā vairāk saistāma ar katra atsevišķa autora stila izpratni vai pat tā neizpratni.

Treškārt, atšķirībā no frančiem latviešu glezniecībā trūka izvērstu figurālu kompozīciju, kādas patika risināt Pablo Pikso un citiem kubistiem, – mūsu vidē virziens pamatā izpaudās klusās dabas, ainavas un portreta žanrā.

Ceturtkārt, plašāku kubisma izplatīšanos pie mums traucēja ne tikai sabiedrības neinformētība un nesagatavotība – kas māksliniekiem pašiem galu galā nemaz nebija tik svarīgi –, bet lielā mērā arī mecenātisma trūkums. Kaut gan jau 20. gados abos Rīgas mākslas muzejos nonāca Oto Skulmes, Valdemāra Tones un Romana Sutas kubistiskie darbi, tomēr daudz autoru, piemēram, Aleksandras Beļcovas, Oto Skulmes, Ugas Skulmes, Erasta Šveica sniegums vēl mūsdienās Valsts Mākslas muzeja kolekcijā nav pietiekami pārstāvēts. Turpreti Parīzē netrūka aktīvu galeristu – tāds bija, piemēram, Daniels Henrijs Kānveilers, kurš vēlāk kļuva arī par kubisma teorētiķi. Ar Parīzes galeriju īpašnieku starpniecību krievu kolekcionāri Sergejs Ščukins un Ivans Morozovs iegādājās tādus darbus, kas pat Francijā nekur iepriekš nebija izstādīti.

Būtiska latviešu kubisma iezīme ir tā, ka daudzi jaunie autori līdz šim virzienam nonāca nevis ilgākā formas un izteiksmes līdzekļu meklējumu gaitā, bet gan uzreiz iesākot savu daiļradi ar ģeometrizāciju. Tomēr viņu sniegumam ir profesionāli augsts līmenis, un tas mūsdienās kļuvis par vienu no spilgtākajām latviešu mākslas vēstures lappusēm. Tā kā mākslinieki 1922. un 1923. gadā ar Kultūras fonda stipendijām Parīzē varēja uzturēties tikai salīdzinoši neilgu laiku, praktiska iedzīljināšanās moderno virzienu būtībā viņiem bija ierobežota. Varbūt tāpēc latvieši maz uzmanības pievērsa vairākām svarīgām kubisma “vārdnīcas” sastāvdaļām, it īpaši avangardiski neierastajai kolāžai vai brīvākam – jau abstrakcijai tuvam – formu vienkāršojumam.

Kaut arī Uga Skulme "Vēstulēs no Parīzes" aprakstījis Pikaso darbus, kuros krāsu laukumus klāj vienojošas melnas kontūras tiklojums ("Ģitāra, pudele un augļu šķivis": 1921, Hannovere, *Landesmuseum*), tomēr ne viņš, ne kāds cits no kolēģiem šo paņēmieni aizgūt nemēģināja, jo latviešu apziņai tas droši vien likās pārāk ekstravagants.

20. gadsimta sākumā eiropieši, kurus gadsimtiem ilgi bija iedvesmojusi antīkās pasaules un Āzijas tautu kultūra, negaidīti atklāja sev savdabīgo afrikāņu mākslu, kas kā kolonistu laupījums un medību trofejas gulēja muzejos un privātās kolekcijās. Par vienu no prekubisma iedvesmas avotiem kļuva afrikāņu skulptūras, īpaši rituāla maskas, kuru lakoniskās formas 1906. gadā iedvesmoja Pablo Pikaso, gleznojot amerikāņu rakstnieces Gērtrūdes Stainas portretu (Ņujorka, Metropolitēna muzejs). Vēl spēcīgāk "primitīvisma" garā deformētas figūras ar skaldņotiem masīviem deguniem bija viņa nākamajā gadā pabeigtajā kompozīcijā "Aviņonas jaunkundzes" (1907, Ņujorka, Modernās mākslas muzejs). Pikaso pats uzskatījis, ka "primitīvisms vispirms nozīmē spontānumu, pašāvilību uz impulsiem un kaislībām, likumu un recepšu pārkāpšanu".⁷¹ Bet, pēc Roberta Rozenblūma domām, "primitīvās skulptūras nodērēja Pikaso par paraugu, lai, brīvi deformējot anatomiju, radītu ritmisku struktūru, [...] izgudrotu jaunas formas".⁷² Voldemārs Matvejs, balstoties uz Eiropas muzeju kolekciju pētījumiem, pirmais krievu valodā sarakstīja grāmatu "Nēģeru māksla",⁷³ kuru pazina arī Rīgas grupas mākslinieki. Manuskripts ar pseidonīmu Vladimirs Markovs tika publicēts pēc autora nāves – 1919. gadā, bet jau 1918. gadā Tēlotājas mākslas komisariāta sēdē to ierosināja izdot futūrists Vladimirs Majakovskis.⁷⁴

Tomēr latviešu glezniecībā afrikāņu tēlniecības ietekme gandrīz neizpaudās, un 20. gadu rakstītajos avotos par šo eksotisko parādību nav jūtama nekāda interese. Vismaz Ščukina galerijas Pikaso zālē izstādītās afrikāņu skulptūras latvieši varēja būt arī redzējuši, taču pat atsevišķi viņa "nēģeru perioda" elementi mūsu glezniecībā neparādījās, jo Pikaso "atbaidoši neglītās" sievietes, kā, piemēram, izteiksmīgie modeļi 1907. gada audeklos "Akts ar drapēriju" un "Sieviete ar drapēriju" (abi: Sanktpēterburga, Valsts Ermitāža), latvieša mēra sajūtai un estētiskajiem priekšstatiem droši vien izrādījās par nepieņemamu. Attālas šā posma stilizācijas iezīmes var nojaust vienīgi Niklāva Strunkes linogriezuma "Trejgalvis" divainajā vieplī ar stūraini plakano pīļveida degunu (cikls "Spēlēju, dancoju": 1919, atrašanās vieta nezināma). 1922. gadā, kad latviešu mākslinieki beidzot nokļuva Parīzē, viņu radošā izpēte fokusējās tikai uz aktuālāko Pikaso daiļradi, jo "nēģeru periods" tad jau bija tāla vēsture.

Mūsu autoru kompozīcijās – un ne tikai klusajās dabās –, tāpat kā franču kubismā, galvenokārt tika izmantotas pudeles un mūzikas instrumenti, retāk arī atsevišķi burti, koka tekstūras faktūra vai kāda cita materiāla imitācija. Pablo Pikaso un Žorža Braka klusajās dabās mūzikas instrumenti tika interpretēti visai daudzveidīgi, kaut gan nereti no tiem palika tikai dažu elementu fragmenti. Ne velti pastāv uzskats, ka tieši kubisms atklāja vijoles un ģitāras veidola saistošo plastiku. Pret mūzikas instrumentiem nepalika vienaldzīgi arī mūsu gleznotāji; to apliecina Jāņa Liepiņa "Vijolnieks" (1920), Romana Sutas "Sieviete ar ģitāru" un "Arlekīns ar ģitāru" (abi: 1923), kā arī Ugas Skulmes 1923. gada audekli "Lieldienas", "Koncerts" un "Klusā daba ar mūzikas instrumentiem". Raksturīgi, ka latvieši mūzikas instrumentus uztvēruši ar lielāku pietāti un īpaši to tradicionālo formu nav centušies deformēt.

Antīkajā, viduslaiku un arābu mākslā bieži tika izmantotas rakstuzīmes ar jēdzienisku nozīmi, kas palīdzēja uztvert ideju. Turpretī Braks un Pikaso kubistiskajā kompozīcijā izslēdza jebkādu vārda vai burta jēgu – tiem bija tikai vizuāla akcenta loma. Burti, piemēram, nodērēja kā kontrasts otas triepiena plastikai. Konkrēti vārdi parādījās reti, un biežāk uz audekla

⁷¹ *Micheli M., de. Picasso.* – London, 1974. – P. 15.

⁷² *Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art.* – P. 25.

⁷³ *Марков В. Искусство негров.* – Петроград, 1919.

⁷⁴ *Kovtuns J. Vladimirs Markovs un afrikāņu mākslas atklāšana.* // Grāmata. – 1990. – Nr. 5. – 5. lpp.

redzams neko neizsakošs burtu salikums. Ierosme nāca gan no gotikas glezniecības, gan no uzrakstiem uz kafejnīcu logu stikliem. Atcerēsimies, ka arī Jāzeps Grosvalds šo paņēmienu izmantojis portretā "Parīzes nomalē" (1914), un diez vai bez kubisma paraugu pazišanas viņam ienāktu prātā doma tajā izmantot burtus. Romana Sutas "Divas figūras" (1919) un "Pilsētas motīvs" (ap 1927–1928), Aleksandras Beļcovas "Berlīne" (1923), Ludolfa Liberta "Mākslinieka N. portrets" un "Vīrieša portrets" (abi: 1923) – tie ir tikai daži piemēri, kur burti audeklā iekomponēti līdzīgi ornamentālām zīmēm. Burtu pievilcība izrādījies tik liela, ka Uga Skulme 1924. gadā koncertafīšas fragmentu iegleznojis "Klusajā dabā" (VMM), kuras formai raksturīga jau stilistiski pilnīgi atšķirīgā jaunās lietišķības ievirze.

Vēl viena tipiska kubisma pazīme ir koka tekstūru imitējošas faktūras veidošana. Sutas "Klusajā dabā ar šahu" (1927), Ugas Skulmes kompozīcijā "Portrets. Virietis pie galda" (1923) un Beļcovas dekoratīvajā panno "Sukubs" (1922) radīta sīkam, ņirbošam viļņojumam līdzīga faktūra. Franči eksperimentēja, līmējot uz audekla avīzes un tapetes vai berot smiltis virsmas graudainumam, taču mūsu mākslinieki no tik ekstravagantiem risinājumiem atturējās. 1912. gadā Pikaso uzgleznoja "Kluso dabu ar krēsla pinumu" (Parīze, Pablo Pikaso muzejs), kurā ielīmēja vaskadrānu ar pinuma rakstu. Oto Skulme 1923. gadā radīja "Portreta kompozīciju", kur Marta Skulme redzama sēžam tradicionālajā kafejnīcas krēslā ar pīto aizmuguri, – iespējams, ka šo elementu viņš pārņēmis neapzināti, nemaz nedomājot par Pikaso paraugu, tikai vienkārši atceroties Parīzi. Savukārt Uga Skulme "Čigānos" un "Klusajā dabā ar mūzikas instrumentiem" (abi: 1923) fonā iegleznojis antikā kapiteļa siluetu, tā faktūrā izmantojot kubismam tipisko marmora virsmas imitāciju.

Franču kubistu iecienītā paleta bija melnie, pelēkie, zaļie un zemes toņi, bet "no sarkanās, dzeltenās un zilās, cik iespējams, izvairījās"⁷⁵; tas kolorītā atbilst abām Oto Skulmes brūnganā gammā ieturētajām 1920. gada "Kompozīcijām". Tomēr latvieši, redzot vienkopus gan agrīnos prekubisma paraugus, gan 20. gadu sākuma kompozīcijas, kurās izmantota plaša lokālo krāsu skala, tās uztvēra kā vienotu veselumu un nevairījās no koloristiskas daudzveidības. Katrā ziņā sarkanās jakas spilgtā laukuma emocionālā iedarbība Valdemāra Tones sievietes portretā "Vakarā" (1920) un dekoratīvie zilo laukumu akcenti Romana Sutas "Klusajā dabā ar trīsstūra lineālu" (1924) vai Niklāva Strunkes kompozīcijā "Pie galda" (1923) liecina par vēlinā kubisma krāsainības ietekmi.

⁷⁵ Eliass G., Eliass K. Franču jaunlaiku glezniecība. – Rīga, 1940. – 421. lpp.

K ā p ē c n e f u t ū r i s m s ?

1909.

gadā Itālijā dzimušais futūrisms latviešu māksliniekiem teorētiski bija pazīstams un nebūt ne vien-

aldzīgs. Piemēram, Jēkabs Kazaks ir pats pārrakstījis un savam manuskriptam "Manas domas par glezniecību" pievienojis pirmā futūrisma manifesta tulkojumu krievu valodā, kaut arī pats uzskatīja, ka šis urbanizētās dinamikas virziens, līdzīgi kubismam, "savas dienas jau skaitījis". Uga Skulme rakstu "Jaunākie virzieni mākslā" iesāka tieši ar itāliešu radīto klasiskā modernisma izpausmi, kā, viņaprāt, "parasti sauc daudzas tādas parādības, kurām tiešām ar futūrisma nav ne mazāko sakaru, kuras ar viņu ir pat pretrunā".⁷⁶ Terminu *futurismo* radījis spāņu dzejnieks Gabriels Alomars, taču par virziena ideologu kļuva Filipo Tommazo Marineti, kurš, studējot Sorbonnā, aizrāvās ar simbolisma un dekadences dzeju. Milānā Marineti izdeva

⁷⁶ Skulme U. Jaunākie virzieni mākslā // Kopdarbība. – 1921. – Nr. 36. – 570. lpp.

žurnālu "Poesia", kurā futūrisma jēdzienu attiecināja arī uz tēlotāju mākslu. 1909. gadā Parīzes laikrakstā "Figaro" viņš publicēja pirmo futūrisma manifestu "Manifesto du futurisme", kuram vēlāk sekoja vēl vairāki citi. Marineti uzskatus glezniecībā īstenoja milānieši Umberto Bočoni, Karlo Karra un Luidži Rusulo, romietis Džakomo Balla un parīzietis Džino Severīni. "Futūrisms pastāv tikai kā kustība, turklāt kā organizēta kustība, kuru nosaka Marineti stingrās vadošās prasības. Un tomēr gadu gaitā daudzveidīgās radošās izteiksmes formas nonāk pie atšķirīgām tematikas un izteiksmes veida fāzēm un orientācijām."⁷⁷ Karra, Bočoni un Severīni formas meklējumus, piemēram, ietekmēja analītiskais kubisms, un tāpēc arī šā virziena pirmā fāze, kurā galvenā ir spēka līnija, tiek saukta par analītisko.

Futūrisma parādība Itālijā izraisīja bumbas sprādziena efektu, jo jaunais virziens demonstratīvi uzstājās pret 19. gadsimta beigu ierasto apātiskumu un akadēmismu, pret muzejiem, arheoloģiju un antikvitātēm, toties slavināja dzīves ritmiku, mainību, ātrumu, drosmi un agresivitāti. Jāpiekrīt Ugam Skulmem, ka futūrisms ir "dzimis revolucionārā kārtā, kā ilgi apspiestu spēku sprādziens, kā sāpju kliedziens pēc radošā tādā zemē kā Itālijā, kur bezgala daudzie muzeji un senlaiku pieminekļi nomāca katru jaunradošo pasākumu un jau priekšlaikus noteica pakalparināšanas tukšumu".⁷⁸ Savukārt kubisms Itālijā, atšķirībā no citām Eiropas zemēm, kā patstāvīgs virziens dziļākas pēdas neatstāja, kaut gan tā ģeometrizācija diezgan būtiski ietekmēja futūrisma dinamisko formu valodu.

Mūža novakarē izdotajā eseju grāmatā "Svētā birze" Niklāvs Strunke ar plašu vērienu paziņoja: "Itāliešu ideoloģiskais vadonis Marineti izlaida savus slavenos futūrisma manifestus – tos parakstīja arī latvieši: skulptors Kārlis Zāle un Niklāvs Strunke. Tie ir kultūrvēsturiski fakti."⁷⁹ Diemžēl Strunke nav norādījis kādu "vēsturisku sīkumu" – kad un kurā vietā tas tieši noticis. Skaidrs ir tas, ka parakstīšana neattiecas ne uz 1909. gadā "Figaro" publicēto, ne arī uz kādu citu Marineti manifestu, kas izdots pirms Pirmā pasaules kara.⁸⁰

Pirms kara futūristi savus darbus izstādīja Parīzē, Briselē, Vācijas pilsētās un Budapeštā, bet 1922. gadā Filipo Tommaso Marineti kopā ar Enriko Prampolini organizēja futūrisma izstādes Berlīnē, Diseldorfā un Prāgā. "Vēsturiskais fakts" tāpat varēja notikt 1922. gadā Berlīnē, kur Marineti ieradās lasīt referātu un kur stacijā sagaidītāju pulkā esot bijuši arī latviešu mākslinieki Romans Suta, Aleksandra Beļcova un Kārlis Zāle, jo itāliešu teorētiķa personība neapšaubāmi fascinēja laikabiedrus ar savu leģendāro pagātņi. Parakstītais varēja būt Marineti 1921. gada 11. janvārī sacerētais un Berlīnes laikrakstā "Der Futurismus" publicētais taktilisma manifests, kurš 1922. gadā, atbalstot Musolini ideoloģiju, tika izdots 15 000 eksemplāros.⁸¹ Savukārt Itālijā futūrisms šai laikā kā virziens bija zaudējis kādreizējo aktualitāti, atdodot vietu metafiziskajai mākslai un klasicizējošam reālismam.

Mūsu prese ziņoja, ka Aleksandrai Beļcovai un Romanam Sutam 1922. gada martā Berlīnē darbi tikuši pieņemti "starptautiskajā futūrisma kustības direkcijas pastāvīgajā izstādē, kur reprezentēti dažādu tautu gleznotāju un tēlnieku jaunākie izpauzumumi";⁸² šajā izstādē piedalījās mākslinieki no Itālijas, Vācijas, Krievijas un Japānas. 1922. gads Berlīnei atnesa negaidītu futūrisma renesansi, jo itālietis Rudžjēro Vazāri nodibināja Futūrisma kustības direkciju un futūristu darbu privātgalēriju, kā arī izdeva vienīgo vācu futūrisma laikrakstu "Der Futurismus" (iznāca gan tikai astoņi numuri). Izdevums sludināja futūrisma jauno posmu taktilismu kā psiholoģisku eksperimentu⁸³ un publicēja Filipo Tommaso Marineti manifestu, kas iesākās ar kareivīgiem vārdiem: "Futūrisms, kuru mēs radījām 1909. gadā Milānā, ir iemācījis naidu pret muzejiem, akadēmijām un sentimentalitāti."⁸⁴ Īpašas uzmanības vērts ir fakts, ka manifestu ilustrēja mūsu tautieša Kārļa Zāles kubistiskā "portrejalva". Futūrisma klasiķu vidū spēcīgu

⁷⁷ Crispolti E. Der Futurismus und die künstlerischen Avantgarde – Bewegungen in Europa zwischen 1910 und 1920. – S. 19.

⁷⁸ Skulme U. Jaunākie virzieni mākslā. – 569. lpp.

⁷⁹ Strunke N. Svētā birze: Esejas. – 58. lpp.

⁸⁰ Konečný D. Futurismus. – Praha, 1974. – S. 9, 13.

⁸¹ Seuphor M. Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. – Olten (Freiburg in Breisgau), 1967. – S. 287.

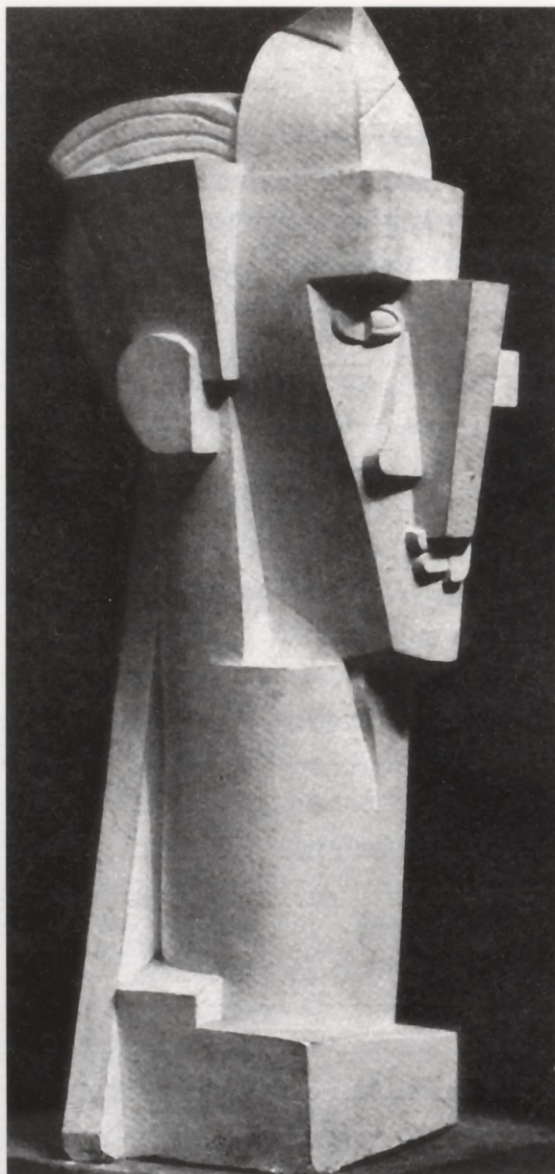
⁸² A. O. K. Latvju māksla ārzemēs // Jaunākās Ziņas. – 1923. – 26. febr.

⁸³ Eimert D. Der Einfluss des Futurismus auf die deutsche Malerei. – Köln, 1974. – S. 264.

⁸⁴ Marinetti F. T. Der Taktilismus // Der Futurismus. – 1922. – Nr. 2/3. – S. 1.



Kārlis Zāle. Plastiskas formas (Masu kustības). 1922



Kārlis Zāle. A. Dz. portrets. 1922

⁸⁵ Ilgu laiku pastāvēja nepierādīta versija, ka Marineti Krieviju apmeklēja jau 1909. vai 1910. gadā (Rotzler W. *Konstruktive Konzepte: Eine Geschichte der konstruktiven Kunst von Kubismus bis heute.* – Zürich, 1977. – S. 34).

⁸⁶ Русский футуризм и Давид Бурлюк, "отец русского футуризма". – Санкт-Петербург, 2000. – С. 5.

⁸⁷ Rotzler W. *Konstruktive Konzepte ..* – S. 36.

tēlnieku nebija daudz, un tāpēc, iespējams, Marineti piesaistīja latviešu darbi, jo ģipšu "Dejotāja" ("Deja") un "Plastiskas formas" ("Masu kustības") (abi: 1922) kubistiskajās formās izpaužas dinamisks spriegums.

Pēc Itālijas nākamā valsts, kurā spēcīgi plauka futūrisms, bija Krievija; tur šis virziens ar bravūrīgu vērienu un skaļumu pieteica sevi gadu vēlāk – 1910. gadā. Ne velti Marineti, kurš 1914. gada⁸⁵ janvārī un februārī nolasīja vairākas lekcijas Maskavā un Pēterburgā, nāca pie slēdziena: "Tā ir futūrisma zeme. Šeit nav šausmīgā pagātnes sloga, zem kura smok Eiropas valstis. Krievija ir jauna, spēka pilna, un es cieši ticu, ka tā ļoti daudz ko ienesīs nākotnes kultūrā."⁸⁶ Marineti, protams, ievēroja, ka Krievijā futūrisms kā virziens vēl nebija pilnībā noformulēts.⁸⁷

Krievu futūrisms kulmināciju sasniedza 1913. gada 14. septembrī, kad mākslinieki un dzejnieki "buduščņiki" pastaigājās Maskavā pa Kuzņeckijmosta ielu ar krāsotām sejām, par ko presē tika nežēlīgi ķengāti un kariķēti, taču saceltā ažiotaža tikai vairoja virziena popularitāti. Latviešiem bija lielas iespējas Krievijā iepazīt Dāvida Burļuka (kurš uzskatīja, ka "futūrisms nav skola, bet jauna pasaules uztvere"), Vladimira Majakovska un viņa domubiedru aktīvi propagandēto revolucionāro variantu, taču konkrētāka ieinteresētība par šo parādību tā arī neradās.



Kārlis Zāle. Galva (Portrejalva). 1922

⁸⁸ Русский футуризм и Давид Бурлюк, "отец русского футуризма". – С. 21.

⁸⁹ Skulme U. Romana Sutas glezna "Biljarda istaba" // Daugava. – 1937. – Nr. 2. – 573. lpp.

⁹⁰ Skulme U. Jaunākie virzieni mākslā.

ļespējams, ka iemesls bija tas, ka futūrisms Krievijā vizuāli izpaudās kā skaļa performance un nosvērtās mentalitātes dēļ latviešu radošās personības pietiekami kareivīgi nesevoja anarhistiskajam sauklim: "Viss revolucionārais, viss dumpīgais, viss nedzirdēti nekaunīgais un drosmīgais, un mežonīgais – tas ir futūrisms. Nekādas varas, nekādas autoritātes, nekādas ietekmes ne no kurienes, nekur un nekad."⁸⁸ Raksturojot Romana Sutas agrīnos darbus, Uga Skulme konstatēja, ka "reizēm viņa figūras gleznotas miera stāvoklī, bet šīnī mierā ir zināma labilitāte, kustība. Pat Sutas mājās, kokos, istabas iekšskatos pārsvarā ir slīpās, nemierīgās līnijas, pie kam šīs līnijas reizēm pēkšņi sākas un tikpat pēkšņi izbeidzas. Kustīgas ir arī Sutas krāsas. Ja viņa glezna ir notonēta, tad tomēr daži spilgtāki, kontrastaināki krāsu laukumi tur izjauc omulīgo mieru."⁸⁹ Tomēr Skulme ar pilnu pārliecību secināja, ka "starp latviešu māksliniekiem laikam gan nav neviena, kas šim virzienam sekojis. Varbūt tas stādāms sakarā ar mūsu tautas īpatnēji zemkopisko garu un mūsu lielpilsētas diezgan vāji attīstīto dzīvi futūrisma ziedu laikā."⁹⁰

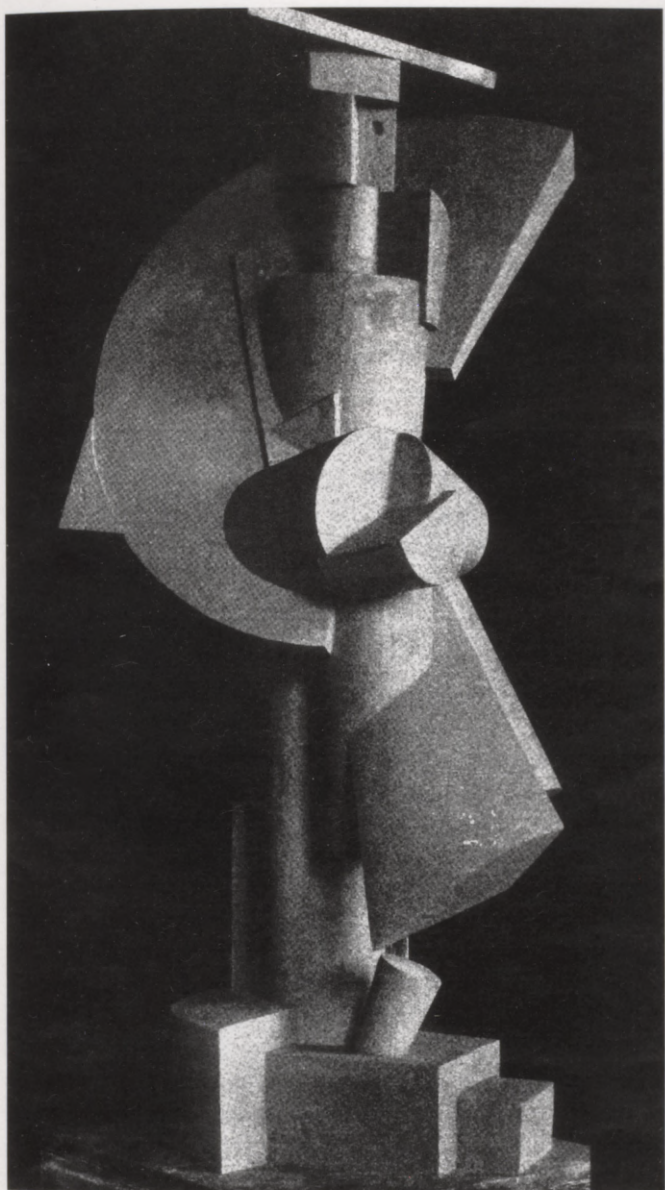
Kaut gan viens izņēmums šai ziņā varēja būt – Francisks Varslavāns; kā liecina Krievijas laika fotogrāfijas, viņa paskarbā, izteiksmīgā seja mazliet atgādināja Vladimira Majakovska vaibstus un, lai panāktu vēl lielāku ārējo līdzību toreizējam jaunatnes elkam, arī mati bija nodzīti "uz nullīti". Emocionālais Francisks apjūsvoja dzejnieka skandalozos priekšlasījumus, lai arī personīgi ar viņu nebija pazīstams. Taču 1918. gadā Vladivostokā, kurp aizveda pilsoņu kara gaitas, Varslavāns kļuva par pazīstamākā krievu futūrista Dāvida Burļuka domubiedru – apmetās viņa mājā, darbojās futūristu pulciņā "Balagančik" un pirmoreiz parādīja savas gleznas izstādē. Bet, kad 1919. gadā Burļuks aizbrauca uz Ķīnu, pēc tam uz Ameriku, Tālo Austrumu "futūristu" kopa pamazām izklīda un arī Varslavāns kopā ar Imantas pulku atgriezās dzimtenē. Viņa agrīnie darbi nav saglabājušies, bet pilnīgi iespējams, ka tie varēja būt gleznoti pēc labākajiem krievu futūrisma paraugiem.

1914. gadā notikušajā disputā Kazaņā atklājās, ka vairākos latviešu māksliniekos bija radusies gluži pretēja reakcija. Maskavas futūristi Vladimirs Majakovskis, Dāvids Burļuks un Aleksandrs Kamenskis, "tērpušies sarkanos tērpos, izkrāsotām sejām, ar lielām krizantēmām pie krūts, trokšņaini uzstājās muižniecības zālē. Nelielā mākslas audzēkņu pulciņā, piedaloties arī Zālem un Libertam, futūristi mēģināja pierunāt jauniešus sekot viņu uzskatiem, bet te sastop pretestību; enerģiskajam Majakovskim, kas no vārdu cīņas grasās jau pāriet uz dūru cīņu, nostājas droši pretim spēcīgais latvju tēlnieks."⁹¹ Tā nu Kārlis Zāle uzstājās pret Vladimira Majakovska propagandētajām idejām, bet, lai cik tas paradoksāli, nepaies ne desmit gadu, kad Viktors Šklovskis mūsu tēlnieku nosauks par futūristu.

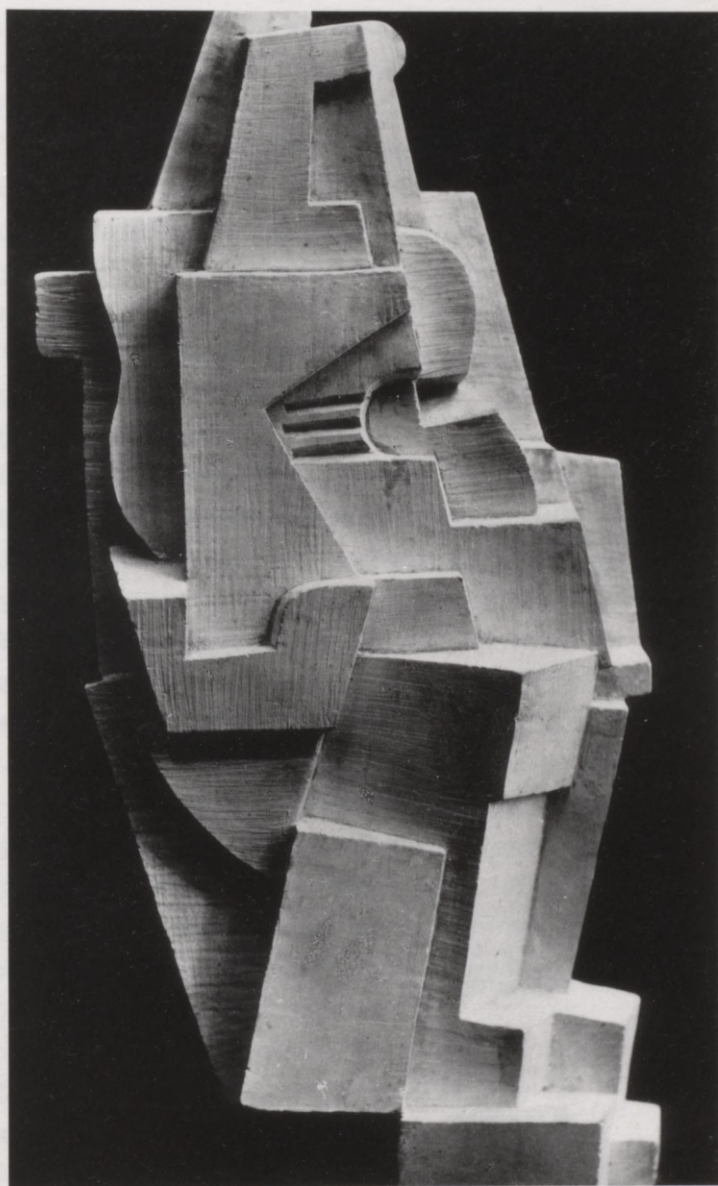
"Majakovska māksla bija grāvēju māksla, kas vispēdīgi sevi sagrauj.[...] Mūs, latviešus, Majakovskis var saistīt kā spilgta un savdabīga parādība, bet būtiski viņš mums svešs. Ko lai mēs graujam? Mūsu zeme vēl tukša. Mēs gribam un mums vajaga celt."⁹² Zentas Mauriņas 1930. gadā izteiktā doma lielā mērā paskaidro arī citu avangarda virzienu – dadaisma un sirreālisma neiespējamību rasties un eksistēt latviešu mākslā.

⁹¹ Siliņš J. Kārlis Zāle. – Rīga, 1938. – 16. lpp.

⁹² Mauriņa Z. Pārdomas un iecerēs. – Rīga, 1934. – 117., 118. lpp.



Kārlis Zāle. Dejotāja (Deja). 1922



Marta Skulme. Ģitārists. Ap 1922

Teorētiskie avoti

“Glezniecību arvien vairāk sāk pārvaldīt intelektuāls darbs, kas tikai dzimušu lielu mākslinieku galvās sakausējas iejūsmas izturībā un iedveš mākslas dzīvību darbam. Šie

meklējumi bieži attālinās no dabas formām, un tāpēc pie agrākās glezniecības pieradušajai plašai publikai jaunā kļūst nesaprotama,”⁹³ ar laikmetīgu loģiku secinājusi mākslas zinātniece Maija Cielēna. Kubisma un citu modernisma virzienu būtības un stilistisko īpatnību izpratni sevišķi neveicināja arī teorētiskā doma, jo, izņemot dažas jūsmīgas atsauksmes no Parīzes un vēl kādu rakstu presē, nekāda izsmeljošāka modernās glezniecības analīze latviešu skatītājiem netika piedāvāta. Leipcīgas Bibliogrāfiskajā institūtā izdots Andreja Kurcija filozofiskais apcerējums par laikmetīgo tēlotāju mākslu “Aktīvā māksla”, kurā latviešu devums skarts un analizēts visai skopi, ir tipiskas literāta un teorētiķa pārdomas, kam trūkst konkrētas piesaistes reāli esošajiem glezniecības virzieniem. Par to ļauj noprast attēli, kas papildina grāmatu. Ar “aktīvajiem” Kurcijs sapratis tādus 20. gadu sākumā joprojām aktuālus virzienus kā, piemēram, sintētiskais kubisms, kas atspoguļojas gan Pablo Pikaso un Fernāna Ležē darbos no Leonsa Rozenberga galerijas, gan Ivana Puni un Niklāva Strunkes kompozīcijās. Uz šo grupu attiecināts vēl Šarla Eduāra Žanerē un Amedē Ozanfāna pūrisms, kā arī Karlo Karras pārstāvētais futūrisms. Taču sakarā ar “dabīguma” un “nedabīguma” jēdzieniem Kurcijs raksta, ka “patiesībā ne gotika, ne baroks, ne kubisms, ne aktīvisms dabīgumu nenoliedz”.⁹⁴ Līdz ar to var secināt, ka viņa izpratnē aktīvisms ir kaut kas īpašs un atšķirīgs, taču mākslas vēsturē to nav iespējams identificēt ne ar vienu no Eiropā 20. gados praktiski pastāvošajiem virzieniem. Uga Skulme, analizējot apcerējumu “Aktīvā māksla”, secināja: “Nākotnē mums būs darīšana ar impresionismu nevis kā virzienu, kam pamatā zinātniska gaismas teorija, bet kā ar pasivitātes, nenoteiktības raksturotu pasaules uzskatu, un ar šodienas aktīvismu, ja pieturēsimies pie Kurcija apzīmējuma. Mēs neņemamies spriest, vai Kurcija apzīmējums iesakņosies.” Avangardiskais apzīmējums ne laikabiedru mākslinieku, ne teorētiķu vidū atbalstu neguva un neiesakņojās, tomēr jāpiekrīt Ugam Skulmem, ka, “pat ja visā bardzībā mēs gribētu uzbrukt Kurcija grāmatai, tā kritiku izturēs un paliks kā pirmā zinātniskā grāmata latviešu mākslas literatūrā”.⁹⁵

Kā jau emocionāla un aizrautīga personība, Niklāvs Strunke 1923. gadā ar sajūsmu no Berlīnes ziņoja par jaunā mākslas žurnāla “Laikmets” iznākšanu: “Es uzņemos drosmi teikt, ka “Laikmetam” Latvijā būs liktenīga nozīme un ka ar viņu latvju mākslinieki tiks tuvākā kopdarbībā ar saviem Eiropā esošiem kolēģiem.”⁹⁶ Diemžēl redakcijai izdevās izdot tikai četrus šā aktuālā un elitārā satura žurnāla numurus. Pirmā latviešu mākslas žurnāla “Laikmets”⁹⁷ ideja pieder tēlniekam Kārlim Zālem, bet tā izdošanā piedalījās arī Andrejs Kurcijs un tēlnieks Arnolds Dzirkalis. Nenoliedzami, ka latviešus stimulēja Iļjas Ērenburga un El Lisicka Berlīnē izdots krievu konstruktīvistu žurnāls “Вещь”, kurā raksti tika publicēti krievu un vācu valodā.⁹⁸ Tā pirmā numura pirmajā lappusē bija lasāms, ka ““Вещь” parādīšanās ir viena no pazīmēm, ka starp jaunajiem Krievijas un Rietumu meistariem sākas pieredzes, sasniegumu apmaiņa” un ka “ar kopīgiem spēkiem dzimst jaunais starptautiskais kolektīvais stils”. Tas bija domāts konstruktīvisms, tomēr “Вещь” samērā daudz uzmanības pievērsa arī kubismam, piemēram, publicējot Albēra Glēza traktātu, kurā viņš veicis virziena analīzi.⁹⁹ “Вещь” ietekme ne tikai uz “Laikmetu”, bet arī uz sava laika avangardiskās domāšanas veicināšanu tomēr jāuztver kā spilgta leģenda, jo konstruktīvistu žurnāls iznāca tikai divas reizes (pirmais un otrs kā dubultnumurs).¹⁰⁰

⁹³ Cielēna M. Piezīmes par latvju mākslas attīstību // Jaunais Laiks. – 1928. – Nr. 8. – 251. lpp.

⁹⁴ Kurcijs A. Aktīvā māksla. – Potsdam, 1923. – 646. lpp.

⁹⁵ Skulme U. A. Kurcijs. Aktīvā māksla // Latvju Grāmata. – 1924. – Nr. 3. – 259., 260. lpp.

⁹⁶ Palmēnu Klāvs. Laikmets // Latvijas Vēstneša Pielikums. – 1923. – Nr. 6. – 47. lpp.

⁹⁷ Žurnāla “Laikmets” izdevniecības “Latvijas Tēlnieks” adrese Berlīnē bija *Duisburger Strasse 12*.

⁹⁸ Par “Вещь” līdzstrādniekiem tika uzaicināti Čārlzs Čaplins, Lekorbizjē, Teo van Dūsburgs, Sergejs Jeseņins, Fernāns Ležē, Vladimirs Majakovskis, Kazimirs Maļevičs, Amedē Ozanfāns, Aleksandrs Rodčenko, Džino Severīni, Vladimirs Tatļins, Valdemars Žoržs un citi.

⁹⁹ Глез А. О современном состоянии живописи и ее тенденциях // Вещь. – № 1. – С. 12.

¹⁰⁰ Vešč, Object, Gegenstand. Herausgeben von Iļja Erenburg, El Lisickij. Berlin, 1922. – Baden (Switzerland), 1994. – S. 12. – Reprint.

¹⁰¹ Prande A. Latvju rakstniecība portrejās. – Rīga, 1926. – 161. lpp.

¹⁰² Skulme U. Laikmets // Latvju Grāmata, – 1924. – 42., 43. lpp.



"Laikmets". Žurnāla vāks. Berlīne, 1923

¹⁰³ Zaļkalns T. Mūsu māksla // Laikmets. – 1923. – Nr. 1. – 5. lpp.

¹⁰⁴ Laikmets. – 1923. – Nr. 1. – 9.–12. lpp.; Nr. 2. – 36.–40., 42., 45. lpp.; Nr. 3. – 55.–57. lpp.

¹⁰⁵ Skulme U. Laikmets. – 42. lpp.

Vēsturiski "Laikmets" bija pirmais latviešu valodā iznākošais periodiskais mākslas izdevums, kurā tika publicētas Rietumeiropā pazīstamu mākslinieku darbu reprodukcijas un kritiķu raksti. Taču mūsdienu skatījumā žurnālam piemīt tikai kultūrvēsturiska nozīme, jo, kā pamatoti atzinis Alberts Prande, "interesanto teorētisko rakstu un apcerējumu trūkums ir abstraktā, smagā, plašākām lasītāju masām maz pieejamā valoda".¹⁰¹ Arī Uga Skulme, atzinīgi novērtējot "atdzimstošās plastikas mēnešraksta četrus izlaidumus", aizrādīja uz nepilnībām. Tā kā vēsturisko "Laikmeta" dzimšanu Berlīnē bija pieredzējis Niklāvs Strunke, kritiķis pamatoti vaicāja: "Kāpēc viņš nebūtu varējis vāku zīmēt? Puni vāks, kā arī viņa glezniecība, maz konstruktīvs, izjucis. Pie tam burts E virsrakstā pat drausmīgs." Un, "lai gan Berlīne mākslas ziņā ir dziļa province, tomēr kronika arī ar turienes ziņām varēja tikt bagātāki papildināta".¹⁰²

"Laikmeta" saturs bija ar elitāru ievirzi, jo visa izdevēju uzmanība bija pievērsta galvenokārt teorētiskām mākslas aktualitātēm. Pirmo numuru ievadīja Teodora Zaļkalna raksts "Mūsu māksla", kurā atzīts, ka "latviešu māksla, savus izteiksmes līdzekļus pārņēmusi, pārņēmusi arī ar tiem saistītās likumības. Latviskā dvēsele, latviskā pasaule un pasaules sapratne nāk kā jauns faktors, kurš sakusumā ar pārņemto un latviešu tradīcijām radījis latvisko mākslu."¹⁰³ Katrā numurā viens raksts, kaut arī īss un konspektīvs, iepazīstināja lasītājus ar mūsu ievērojamākajiem modernistiem – Jēkabu Kazaku, Voldemāru Matveju, Kārli Zāli un Ludolfu Libertu. Tomēr nozīmīgākās publikācijas saistījās ar laikmetīgi aktuālām, teorētiski filozofiskām atziņām par kubismu un avangarda kultūru vispār. Fernāna Ležē apcerējums "Īss aktuālās mākslas būtības izskaidrojums", divu žurnāla "Вещь" līdzstrādnieku Ivana Gola ("Par kubismu") un Viktora Šklovskā ("Jauns sintēzes laikmets") raksti, kā arī Andreja Kurcija apcerējums "Aktīvisms un kantianisms"¹⁰⁴ nespēcīstam ne tikai nepalīdzēja noskaidrot jaunās mākslas būtību, bet pat vēl vairāk sarežģīja moderno virzienu uztveri; to neapšaubāmi ietekmēja arī tulkojumu neveiklā un smagā valoda. Tomēr "apcerējumi par mākslu tik nepieciešami mākslinieciskai audzināšanai vai, labākā gadījumā, pāraudzīšanai. Šis pedagoga uzdevums nav viegls, jo anarhīstiskie,

haotiskie naturālismi, impresionismi utt. ir tādā mērā deģenerējuši mākslas uzņēmēju, ka viņa atgriešana jāusāk ar "pareiza", loģiski konstruēta pasaules uzskata nodibināšanu." Modernais mākslinieks "skaidri zina, ka tirā plastika viņas dažādajos veidos ir cilvēcei tikpat nepieciešama kā gaiss un barība. Viņš nav vainīgs, ja daudzi nespēj atšķirt tiro, īsto no neīstā."¹⁰⁵

"Laikmeta" īsais mūžs nemazināja vēlmi radīt jaunu mākslas žurnālu, un 1924. gadā ar Parīzes kolēģiem pat tika iesāktas sarunas. Diemžēl iecere dzīvē neīstenojās. Tomēr par labo gribu liecina Emīla Meldera vēstules no Parīzes: "Fotogrāfijas priekš žurnāla es pašlaik vācu. No Lipšica ir pieci darbi, no Žanerē 5 jaunas arhitektūras. Es lūdzu viņam arī plānus. Tos viņš man piesūtīs, gleznojumus (fotogrāfijās) ar dos. Ozanfantu satīku redakcijā, viņš uzaicināja piektdien pie sevis mājās, tad dabūšu arī no viņa. Bet Uga nav man nekā teicis, cik lielu žurnālu (cik lapas) ir nolēmts izdot, varbūt, ka priekš pirmās reizes pietiks ārzemnieku? Ar rakstīšanu ir tā – Ozanfants ar Žanerē kaut ko tieši priekš mums neapņemas rakstīt, laika neatliekot, bet ar prieku mums dod rakstus priekš tulkošanas, kuri domāti "L'Esprit". Vienu

¹⁰⁶ Emīla Meldera vēstule
Oto Skulmem. Parīze, 1924. g.
23. februāris.

¹⁰⁷ Amedē Ozanfāna raksts par
Jāzēpu Grosvaldu tika publicēts
tikai 1940. gadā žurnālā
"Senatne un Māksla" (Nr. 2. –
134.–141. lpp.).

¹⁰⁸ Emīla Meldera vēstule Oto
Skulmem. Parīze, 1924. g.
1. februāris.

¹⁰⁹ Muba. – 1928. – Nr. 1. –
P. 7. Žurnālu dibināja Jozs
Tisjava, bet redkolēģijā bija
Vītauts Kairūkštis, Žaks Lipšics,
Kazimirs Maļevičs, Pīts
Mondrians, Mišels Sefors,
Henriks Staževskis u. c.

¹¹⁰ Cooper D. The Cubist
Epoch. – London, 1998. – P. 12.

¹¹¹ V. P-ts. [Peņģerots V.] Franču
mākslas kritiķa atsauksme par
mūsu vadošo glezniecību //
Ilustrēts Žurnāls. – 1927. –
Nr. 11. – 359. lpp.

tādu, kurš parādīsies Nr. 20, tev nosūtu priekš apcerēšanas; ja vajadzīgs, Ozanfants dos arī fotogrāfijas priekš ilustrēšanas. Raksts domāts plašākai publikai."¹⁰⁶ "Grosvaldu varēs minēt kā līdzredaktoru. Viņš grib dot Ozanfanta rakstu par savu brāli,¹⁰⁷ ja dabūšot atpakaļ no Dzirkaļa, bet lai redaktori rakstiski paziņojot, kādi būs līdzstrādnieki no Rīgas. Tas man ar nekaitētu zināt. Būtu labi, ja jūs par žurnāla materiāliem man dotu noteiktākas instrukcijas vai ļautu uz savu roku vākt."¹⁰⁸

Toties lietuviešiem 1928. gadā Parīzē kopā ar frančiem izdevās īstenot *revue internationale* – literāro žurnālu "Muba", kaut arī iznāca tikai divi numuri. Jāatzīmē, ka pirmajā numurā blakus Andreja Kurcija dzejolim "Jums" reproducēts Romana Sutas zemstikla gleznojums "Ave, Maria".¹⁰⁹

Mākslas zinātnieks Daglass Kūpers uzskata, ka lielu daļu kubisma "padoto" var iedalīt trijās grupās: tie, kuri kubizēja kā manieristi; daži, kas mēģināja radīt jaunu zinātnisku metodi

ārpus kubisma; un – lielākais skaits – kubisma izmantotāji un transformētāji, lai sasniegtu citu (ne vienmēr savienojamu) glezniecības veidu.¹¹⁰ Pieņemot šo klasifikācijas principu, latviešu kubisti vistuvāk atbilstu pirmajai grupai, jo – kaut arī viņi pārveidoja kubisma "klasiskās" formas, dažkārt iegūstot atšķirīgus to risinājumus, – tas, liekas, tomēr nenotika apzināti un mērķtiecīgi. Mūsu mākslinieki, balstoties uz kubisma sintētiskās fāzes pamatiem, aizguva tikai tīrās glezniecības stilistikas raksturīgākos elementus, jo svešo materiālu lietošana tiem likās pārāk liela visatļautība un pārdrošība, kas nebija pieņemama atturīgajam ziemeļnieku temperamentam un zemnieciskajai mentalitātei. Nespēju spert kaut vēl vienu drosmīgu soli tālāk izteiksmes līdzekļu un materiālu izmantojuma meklējumos var izskaidrot ar tautas visumā nosvērto raksturu, jo jau pati pievēršanās kubisma ģeometrizācijai bija pietiekami avangardisks solis Latvijas profesionāli attīstītajā, taču domāšanā un uztverē vēl salīdzinoši provinciālajā mākslas pasaulē.

Latviešu 20. gadu kubismam kopumā bija raksturīgs virziena "ikonogrāfijai" būtisko izteiksmes līdzekļu savdabīgs, daudzveidīgs risinājums. Tajā sastopamas arī stilistiskas pretrunas, kas vietām rada vizuāla raibuma un pat zināma uztveres primitīvisma iespaidu. It īpaši lokālās atšķirības iezīmējas salīdzinājumā ar "klasiskajiem" Parīzes autoru paraugiem. Tomēr mūsu hronoloģiski novēlotā, zemnieciski robustā un vietām izteiksmē panaivā, bet reizē tik vitālā kubisma glezniecība ir un paliek spilgta tautas garīgās mentalitātes, radošo spēju un talanta izpausme, šā Eiropas 20. gadsimta sākuma nozīmīgākā virziena latviešu radītais lokālais variants. Francijas mākslas propagandas savienības direktors Rauls Brisels 1927. gadā, skatot latviešu modernisma paraugu reprodukcijas, esot secinājis, ka mūsu darbi "atgādina franču gleznotāju meklējumus, kas cenšas vienā un tai pašā laikā pielietot vienkāršošanas, t.i., kubisma principus ar tiešo dabisko perspektīvas formu pārņemšanu uz audekla". Jāņa Liepiņa un Niklāva Strunkes darbus viņš nodēvējis par neokubistiskiem, un šādi tiešām varētu raksturot arī citu latviešu mākslinieku 20. gadu sniegumu. Pēc Brisela domām, "tagad, kad Francijā meklējumi nonākuši līdz bezizejas stāvoklim, interesanti atzīmēt, ka atsevišķi mākslinieki ārzemēs mēģina šīs teorijas izmantot dzīvāku un pastāvošāku sasniegumu iegūšanai".¹¹¹



Teodors Zalkalns. Komponista Modesta Musorgska portrets. 1918–1928



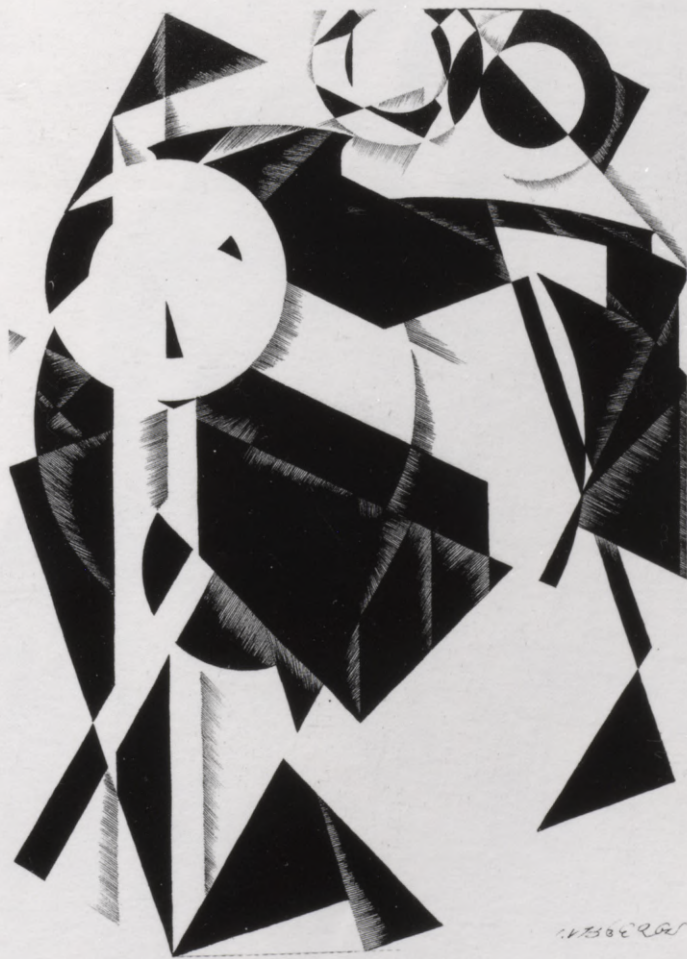
Niklāvs Strunke. Pie galda. Smēķētāji. 1923

1939. gadā pēc Parīzes jaunāko aktualitāšu analīzes Uga Skulme, atceroties savu jaunības dienu aizraušanos – kubismu, rakstīja, ka “daži ir pārlicībā, ka šī virzienā neviens nestrādā un ka tas bez pēdām pazudis”, taču “līdz pēdējam laikam kubistiskus darbus glezno vēl viņa radītāji Pikaso, Ležē, Braks”. Vēl mākslinieks piezīmējis, ka “kubismu kā kustību ir pavadījuši veseli literatūras plūdi. Tomēr tie bijuši vajadzīgi vairāk sekotājiem, un tie arī dažu sekotāju – dogmatiku radīti. [...] Mēs nezinām, kādi kubistu nākamie nodomi. Ležē, piemēram, domā, ka viņu nomainīs sirreālisti. Bet viens ir skaidrs, ka lietojamās mākslās kubisms ir atstājis neizdzēšamas pēdas. Tur Vakareiropā kubisms triumfē.”¹¹² 20. gadsimta 30. gados par šo “kubizēto” lietišķās un dekoratīvās mākslas vidi mākslinieki – kā piemēram, rietumnieciski izglītotie brāji Ģederts un Kristaps Eliasi tikai vīpsnāja: “Nebij priekš 10–15 gadiem gandrīz nevienas tapetes, nedz drēbes raksta jeb sīka priekšmeta un dekoratīvā izrotājuma bez kubisma ietekmes. Saprotams, tie bij tiri ārēja, dekoratīva rakstura pastarpinājumi, var teikt, kubisma vulgarizācija, un padarīt kubisma glezniecību par visu to atbildīgu būtu nepareizi. Bet šī vulgarizācija tomēr dod labu liecību par laikmeta gaumi un arī estētisko noskaņojumu.”¹¹³ Tomēr 30. gadu izpratnē “vulgarizētā” laikmeta gaume, kas kopš 1925. gada Parīzes slavenās Starptautiskās Dekoratīvās un industriālās mākslas izstādes¹¹⁴ plaši izpaudās ne tikai lietišķajā mākslā, bet arī grafikā, plakātā un interjerā, 60. gados Amerikā ieguva nosaukumu *Art Deco* un 20. gadsimta beigās kļuva populārāka pat par savu radītāju – kubismu.

¹¹² Skulme U. Francijas modernās mākslas izstāde // Daugava. – 1939. – Nr. 4. – 392. lpp.

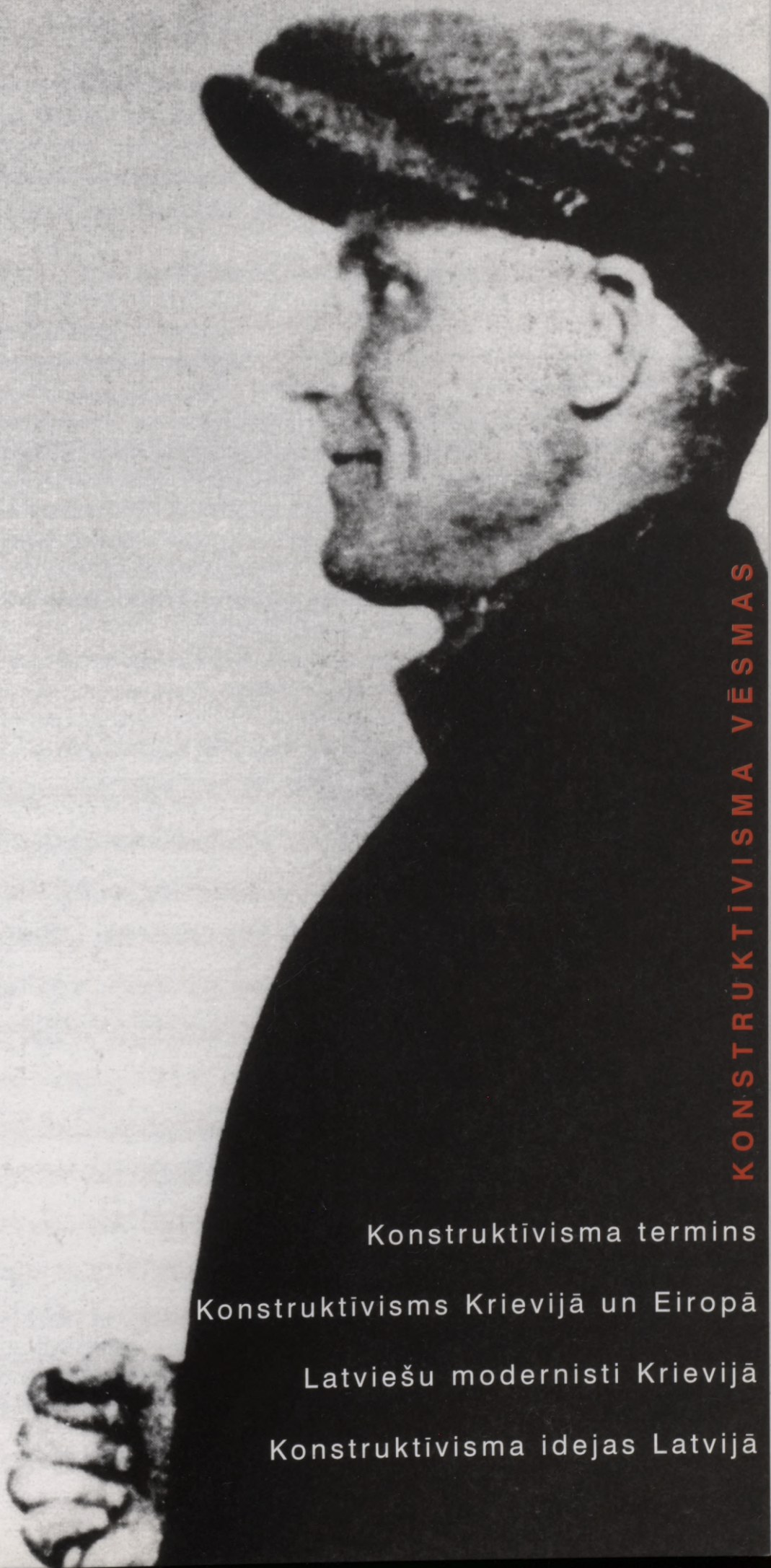
¹¹³ Eliass Ģ., Eliass K. Franču jaunlaiku glezniecība. – 428. lpp.

¹¹⁴ Franču val. – *Exposition internationale des arts décoratives et industriels modernes*.



Sigismunds Vidbergs. Semafori. 1923





KONSTRUKTĪVĪSMA VĒSMAS

Konstruktīvisma termins

Konstruktīvisms Krievijā un Eiropā

Latviešu modernisti Krievijā

Konstruktīvisma idejas Latvijā

Konstruktīvisma vēsmas

Konstruktīvisma termins

Kā liecina 20. gadsimta 20. gadu sākuma kritikas latviešu presē, gandrīz vienlaicīgi ar kubismu – it īpaši, runājot par glezniecību, – iecienīti kļuva termini “konstruktīvisms”, “konstrukcija” un “konstruktīvais”. Latviešu mākslas vēsturē konstruktīvisma jēdziens tradicionāli tiek saistīts ar Rīgas mākslinieku grupas darbību klasiskā modernisma periodā. Tāpēc kopš 20. gadsimta 70. gadiem, kad pie mums pamazām aizsākās šī laikposma izziņāšana, bieži vien Rīgas grupas biedru daiļrades stilistiskās atšķirības netika ņemtas vērā un viņus visus bez izņēmuma – ne tikai kubistus, kas vēl būtu saprotami, – nereti sauca par konstruktīvistiem. Iepazīstot virziena izpausmes citu tautu glezniecībā, nākas secināt, ka 20. gados konstruktīvisma būtības izpratne latviešu māksliniekiem un kritiķiem bijusi stipri vien nenoteikta, kaut gan tas netraucēja šo jēdzienu lietot vietā un nevietā.

Lesīkstējušo pārlicību par konstruktīvisma termina atbilstību latviešu glezniecības situācijai var izskaidrot divējādi. No vienas puses, kaut gan virziena izpausmes Rīgas mākslinieku grupas daiļradē bija minimālas, tomēr tas varbūt palīdzēja atrast kopsaucēju kompozīcijām, kuru ģeometrizēti racionāla uzbūve bija veidojusies, apvienojot kubisma, nedaudz pūrisma, kā arī katras personības individuālos meklējumus formas ģeometrizācijas jomā. No otras puses, līdz ar to neapzināti tika radīts pārspilēts priekšstats par latviešu 20. gadu glezniecības avangardisko raksturu. Reālajā glezniecības ainā nav pierādījumu, ka tai ar spilgti laikmetīgo virzienu būtu bijusi ne tikai teorētiska saskare, bet arī konkrētākas kopsakarības. Tomēr, tā kā termins “konstruktīvisms” latviešu mākslas vēsturē ir paspējis iegūt noteiktu vietu un apaugt ar drosmīga avangardisma slavu, nepieciešams pievērsties detalizētākam virziena skaidrojumam un vēsturiskajām izpausmēm.

No latīņu vārda *constructio* – struktūra, uzbūve vai plāns – atvasinātais termins “konstruktīvisms” dažādu valstu un ideoloģiju skaidrojošajās vārdnīcās tiek vērtēts atšķirīgi. Konstruktīvisma dzimtene bija pēcrevolūcijas Krievija, un mūsdienās šā virziena glezniecība, tēlniecība, grafika un telpiskie objekti ir kļuvuši aktuāli izpētes, kā arī ārzemju izstāžu un mākslas tirgus objekti. Taču vēl nesēn padomju mākslas vēsturē konstruktīvisma jēdziens tika skaidrots kā apkārtējās vides “konstruēšana” un rūpnieciskā māksla, to attiecinot tikai uz dizainu, arhitektūru, grāmatu grafiku, plakātu, tērpiem un audumu zīmējumiem. Tendenciozā padomju ideoloģija atbilstošas parādības tēlotājmākslā saistīja tikai ar ārzemēm, kur tās izpauzoties kā “viens no avangardisma virzieniem, kurā izmantoti daži agrā padomju konstruktīvisma formālie meklējumi”.¹

Konstruktīvisma iedīgļi parādījās pēc 1900. gada kā likumsakarīga radošā reakcija uz modernās industrijas attīstību. Virziena agrinās parādības izpaudās Pētera Bērensa, Čikāgas un Vīnes arhitektūras skolu novatoriskajā domāšanā, Marsela Dišana priekšmetiskajos objektos, Vladimira Tatļina un Aleksandra Rodčenko telpiskajās konstrukcijās, Pita Mondriana neoplasticismā un Kazimira Maļeviča supremātismā. Ameriķaņu skaidrojošajā vārdnīcā

¹ Конструктивизм // Большая советская энциклопедия. – Москва, 1973. – Т. 13. – С. 53.

² Mayer R. The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques. – New York, 1991. – P. 97.

"The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques"² norādīts, ka virziens radies ap 1913. gadu Vladimira Tatļina darbos, taču piebilsts, ka "teorētiski līdz pat 1921. gadam to vēl nebija nosaukuši par konstruktivismu un tā principi nebija nostabilizējušies". Vārdnīcā arī teikts, ka konstruktīvisms un supremātisms bija tuvi un radniecīgi virzieni un ka lielākā daļa agrinā posma pārstāvju piederēja pie abiem stilistiski līdzīgajiem grupējumiem.

Konstruktīvisms Krievijā un Eiropā

³ Каталог десятой государственной выставки: Беспредметное искусство и супрематизм. – Москва, 1919. – С. 16.

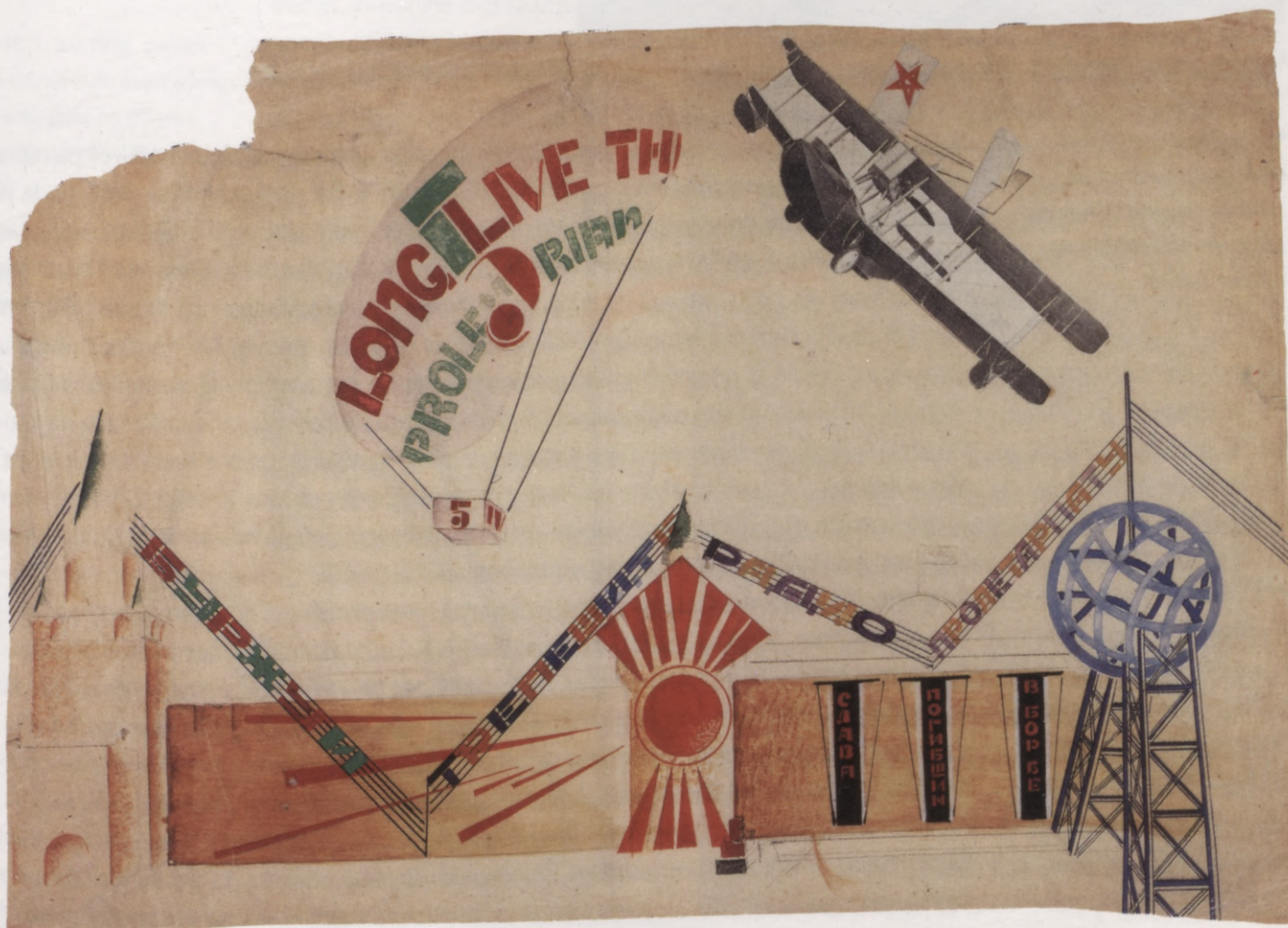
⁴ Karginow G. Rodschenko. – Budapest, 1979. – S. 91

⁵ Die grosse Utopie: Die russische Avantgarde 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – S. 715.

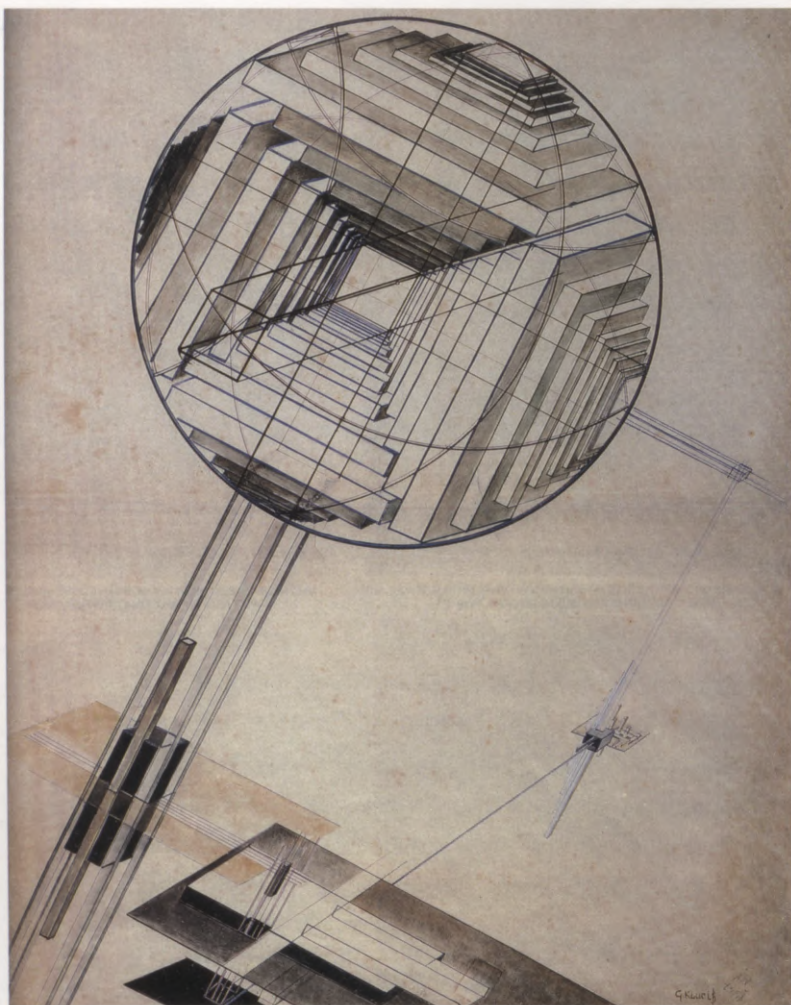
Geometriskā abstrakcionisma novirziens – supremātisms krievu mākslā nostabilizējās ap 1915. gadu, kaut gan nosaukums bija radies jau Maskavā 1913. gadā. Kazimirs Maļevičs uzskatīja,

ka mākslai, kas Krievijā atrodas reliģijas un cariskās valsts kalpībā, vajadzētu no šīs pakļautības atbrīvoties un pamosties jaunai dzīvei, kas, viņaprāt, bija supremātisma glezniecība. Jau ap 1918. gadu Krievijā tapa pirmās konstruktīvās kompozīcijas, bet vēl 1919. gadā joprojām eksistēja tikai nosaukumi "bezpriekšmetiskā daiļrade" un "supremātisms".³

Konstruktīvisma terminoloģija Krievijā radās 1921. gadā, un viens no Aleksandra Rodčenko radītajiem lozungiem tolaik bija – "Konstrukcija ir mūsu laikmeta pasaules uzskats".⁴ 1921. gada martā tika nodibināta Pirmā konstruktīvistu darba grupa,⁵ kuras programmu pasludināja



Gustavs Klucis. Mets Kremļa mūra noformējumam sakarā ar IV Kominternes kongresu un Oktobra revolūcijas 5. gadadienu. 1922



Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921



Gustavs Klucis. Dinamiskā pilsēta. 1919

⁶ No krievu val. *ИНХУК – Московский институт художественной культуры* (Maskavas Māksliniecišķās kultūras institūts).

⁷ *Стругалев А. Искусство конструктивистов: От выставки – к выставке, 1914–1932 // Советское искусствознание. – Москва, 1991. – С. 121; Die grosse Utopie .. – S. 715.*

⁸ *Lissitzky-Küppers S. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. – Dresden, 1967. – S. 330–340.*

⁹ *Erste Russische Kunstausstellung. – Berlin, 1922. – S. 12.*

Izglītības tautas komisariāta Maskavas Māksliniecišķās kultūras institūta (INHUK⁶) plēnumā. Taču vārdi "konstruktīvisms" un "konstruktīvisi" pirmoreiz tika nodrukāti tikai 1922. gada janvārī Konstantīna Meduņeckā un brāļu Vladimira un Georgija Stenbergu nelielās izstādes katalogā un manifestā.⁷ Krievu konstruktīvisms El Ļisickis 1922. gadā Berlīnē referātā "Jaunā krievu māksla"⁸ par 20. gadu sākuma nozīmīgāko glezniecības parādību atzinis: 1) supremātismu, kuru pārstāvēja Kazimirs Maļevičs, Vladimirs Tatļins, Olga Rozanova, Aleksandrs Drēviņš un Ivans Kļuns, kā arī 2) bezpriekšmetisko glezniecību ar Vasiliju Kandinski priekšgalā. Pēc El Ļisicka domām, "nepieciešamība pēc kārtības kā pēc visu mākslu pamata cirta trešo ceļu uz konstruktīvo mākslu, kurai pamatus lika Krievijas revolūcija". Viņaprāt, konstruktīvisma kustība sākās spontāni un virziena likumsakarības tika noskaidrotas ne tikai Krievijā, bet arī Rietumeiropas zemēs. Krievijā konstruktīvisma virzienam pievērsās divas mākslinieku grupas. Viena, pilnīgi noliedzot tēlotāju mākslu, visus radošos spēkus veltīja tehnikai, mūsdienu izpratnē – dizainam. Tādēļ šo ievirzi nosauca par "veščismu", kas atvasināts no krievu vārda *вещь* – lieta, priekšmets. "Veščisti" aprobežojās ar vienkāršu, augstas māksliniecišķās kvalitātes priekšmetu radīšanu un savus mērķus 1921. gadā pauda īpašā deklarācijā. Otra grupa, kuru vadīja Kazimirs Maļevičs un El Ļisickis un kurā darbojās arī mūsu tautietis Gustavs Klucis, gleznoja un strādāja grafikas, īpaši plakāta jomā. 1922. gadā Berlīnē notika Pirmā krievu mākslas izstāde, un tās kataloga ievadā blakus kubismam un supremātismam minēts nākamais kreisais nozarojums, kura pārstāvji – Aleksandrs Rodčenko, Konstantīns Meduņeckis, Gustavs Klucis, Kārlis Johansons un Vladislavs Stšemiņskis "pilnībā atteicās no audekla, tiecās uz rūpniecisko mākslu un attēloja pavisam bezpriekšmetiskas konstrukcijas, kam nepiemīt nekādas utilitāras īpašības"⁹.

Kaut arī Vladimiram Tatlinam trūka nepieciešamās tehniskās izglītības, lai realizētu unikālos telpiskos projektus, tomēr viņa spēcīgais talants veicināja laikabiedru meklējumus. Kopā ar Kluci, Rodčenko, Naumu Gabo, Maļeviču, El Ļisicki un citiem viņš izveidoja konstruktīvistu grupu, kas darbos apjūsvoja moderno tehniku, bet, tā kā objekti tika izvēlēti bez noteikta mērķa un satura, viņu daiļrade ieguva "naivi romantiskā tehnicisma" nosaukumu. Pirmoreiz konstruktīvisi kopā uzstājās 1921. gadā Jauno mākslinieku izstādē Maskavā, bet 1922. gadā Pirmajā krievu mākslas izstādē Berlīnē virziena paraugi kļuva par sensāciju. Jaunajā izstāžu zālē "Galerie van Diemen" – *Unter den Linden* ielas kādreizējās noliktavās – no 15. oktobra līdz decembra beigām notika plaša krievu mākslas skate, kuru organizēja Krievijas Tautas izglītības komiteja un Ārzemju komiteja un kuras tīrie ienākumi bija atvēlēti palīdzībai Krievijas badacietējiem. Ekspozīciju vidū bija peredvižņiku sekotāju, kā arī Konstantina Korovina, Borisa Kustodijeva, Roberta Falka, Iljas Maškova un Marka Šagala darbi, taču Vācijas galvaspilsētas sabiedrības un mākslinieku ievēribu guva tieši avangardisti: Kazimirs Maļevičs, Aleksandrs Rodčenko, Ivans Kļuns, Olga Rozanova, El Ļisickis, Natans Pevzners, Ļubova Popova, arī četri latvieši, neapšaubāmi modernisti, – Aleksandrs Drēviņš, Kārlis Johansons, Gustavs Klucis un Kārlis Zāle.¹⁰ Vācu vēsturnieki uzskata, ka daži krievu mākslinieki ieradās Berlīnē ar pārliecību, ka atnesuši līdzī pilnīgi jaunas vēsmas, bet samulsa, jo izrādījās, ka tur jau iepriekš bija veidojies līdzīgs, viņiem nezināms avangards. Taču opozicionārās pilsonības acīs tieši krievi esot kļuvuši par grēkāžiem attiecībā uz visu, ko sabiedrība uztvērusi mākslā kā ārprātu un maldu ceļus.¹¹

20. gadsimta 20. gadu sākumā krievu modernisti bieži uzturējās ārzemēs, it īpaši Vācijā, jo Berlīne bija kļuvusi gan par Krievijas emigrantu, gan III Internacionāles centru,¹² un konstruktīvisma idejas no turienes zibens ātrumā izplatījās pa visu Eiropu. Rakstnieks Ilja Ērenburgs memuāros minējis, ka Berlīnē 1922. gadā esot izšķīries Eiropas nākamo gadu desmitu liktenis un ka viņš, tāpat kā visi citi tautieši, gaidījis revolūciju.¹³ El Ļisickis 1921. gada beigās ar konstruktīvisma idejām devās uz Berlīni, lai nodibinātu sakarus starp krievu un vācu māksliniekiem. Kopā ar Ilju Ērenburgu viņš 1922. gada aprīlī Berlīnē izveidoja mākslas žurnālu "Вещь", kas kļuva par jaunā virziena propagandētāju. Viņu abu aizraušanos ar stājmākslu grāmatā "Konstruktīvisms" (1922) kritizēja mākslas zinātnieks Aleksejs Gans: "Biedru Ērenburga un Ļisicka galvenā kļūda ir tā, ka viņi nevar tikt vaļā no mākslas. Viņi vienkārši identificē jauno mākslu ar konstruktīvismu."¹⁴ Savukārt Vasiliju Kandinski Izglītības tautas komisariāts 1921. gadā nosūtīja par pasniedzēju uz Veimāras starptautisko mākslas augstskolu "Bauhaus"; viņa gleznieciski bezpriekšmetiskā maniere bija kļuvusi ģeometrizēti konstruktīvāka, tomēr kompozicionāli sadrumstalotāka nekā, piemēram, Maļevičam. 1922. gadā vācu mākslinieka Gerta Kādēna darbnīcā Berlīnē notika konstruktīvistu grupas dibināšana, un tajā apvienojās dažādu valstu mākslinieki: Hanss Rihters un Ludvigs Mīss van der Roe no Vācijas, Teo van Dūsburgs no Holandes, Natans Altmans, Naums Gabo, El Ļisickis un Natans Pevzners no Krievijas, Lāslo Mohojs-Naģs no Ungārijas, kā arī citi.

Otrs spilgts konstruktīvisma stila atzars – neoplasticisms, kuru 1912. gadā radīja Pīts Mondrians, pilnīgi neatkarīgi izveidojās Holandē. Mondrians nodibināja mākslinieku grupu "De Stijl", kuras otrs izcilākais pārstāvis bija holandiešu gleznotājs Teo van Dūsburgs. Krievu un holandiešu mākslinieki būtībā bija radījuši konstruktīvisma glezniecības pamatprincipus, kuros, vēsturiski attīstoties no kubisma un futūrisma pirmsākumiem, nostiprinājās tendence, izmantojot elementāri skopu krāsu skalu, veidot tīras ģeometrizētas formas. Pīta Mondriana neoplasticisms balstījās uz vertikālu un horizontālu plakņu shēmu, bet Teo van Dūsburgs to papildināja ar diagonālēm. Krievu konstruktīvismā, piemēram, El Ļisicka "prounu"¹⁵ kompozīcijās, vēl papildus tika ietvertas telpiskas sistēmas.

¹⁰ Turpat. – 17., 18., 23., 24., 30. lpp.

¹¹ Rotzler W. Konstruktive Konzepte: Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. – Zürich, 1977. – S. 85.

¹² No 1921. līdz 1923. gadam Vācijā dzīvoja pusmiljons krievu emigrantu, puse no viņiem – Berlīnē (Die grosse Utopie.. – S. 185).

¹³ Berlin – Moskau. Moskau – Berlin. 1900–1950. – München; New York, 1995. – S. 157.

¹⁴ Karginow G. Rodschenko. – S. 90.

¹⁵ No krievu val. ПРОУН – Проект утверждения Нового (Apliecinājuma projekts jaunajam).

¹⁶ Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1976. – S. 156.

¹⁷ Körner E. Die ungarische Kunst zwischen den beiden Weltkriegen. – Dresden, 1974. – S. 21.

¹⁸ Berlin – Moskau. – S. 159.

¹⁹ Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. – Bonn, 1994. – S. 203.

²⁰ Körner E. Die ungarische Kunst zwischen den beiden Weltkriegen. – S. 21–23.

²¹ Turowski A. Konstruktywizm polski: Proba rekonstrukcji nurtu (1921–1934). – Wrocław, 1981. – S. 56, 57.

Krievu konstruktīvisms kopā ar holandiešu "De Stijl" paraugiem neapšaubāmi ietekmēja vācu glezniecību, kas pūlējās izrauties no nospiedošā ekspresionisma pārsvara. Vācijā par aktuālā virziena kristalizācijas punktu kļuva Veimāras mākslas augstskola "Bauhaus",¹⁶ kurā darbojās no Krievijas atbraukušais Vasilijs Kandinskis, holandiešis Teo van Dūsburgs, ungārs Lāslo Mohojs-Naģs, vācietis Jozefs Alberss un citi. Konstruktīvisms mākslas dzīvē sāka ieņemt arvien svarīgāku vietu – par to liecina Starptautiskās konstruktīvistu frakcijas nodibināšana Starptautiskajā progresīvo mākslinieku apvienības (*Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler*) kongresā; tās nozīmīgākie pārstāvji bija Teo van Dūsburgs, El Ļisickis un Hanss Rihters. Kongress notika pēc grupas "Junges Rheinland" iniciatīvas 1922. gada maijā Diseldorfā, un tajā piedalījās dažādu zemju avangardisti, lai diskutētu par progresīvā jēdzienu un izpausmes iespējām. Tomēr dalībnieki ne pie kāda kopsaucēja nenonāca. Konstruktīvistu frakcija deklarēja, ka "konstruktīvismam jāpauž sava opozicionārā nostāja pret ekspresionismu un "impulsīvistiem".¹⁷ Starptautiskajā progresīvo mākslinieku apvienības kongresā piedalījās arī latviešu tēlnieki Kārlis Zāle un Arnolds Dzirkalis; viņi kopā ar krievu mākslinieku Ivanu Puni sacerēja "Mākslinieku grupas proklamāciju par jautājumiem, kuru novērtējums kongresā netika iekļauts".¹⁸ Šī proklamācija, kas tāpat kā visa pārējā domu apmaiņa, tika publicēta holandiešu žurnālā "De Stijl", ļauj noprast, ka manifesta autori konstruktīvisma idejas nav spējuši pieņemt: "Mēs esam pret bezpriekšmetisko, tāpat kā pret priekšmetisko mākslu, kura balstās uz nesavaldīgo un nevis organizēto individuālismu, uz jūtām un intuīciju, kas noliedz pašapzinīgu darbu un skatītājam parāda tikai radītāja samudžinātu noskaņu kakofoniju [...]. Jūtas un intuīcija parādās kā daiļrades avots [...]. Mākslas darbi, kuriem šis spēks ir atņemts, ir tikai manifestācijas, kuru pastāvēšanas laiks tiek izsmelts pāris gados."¹⁹ 1922. gada septembrī Veimārā notika arī Konstruktīvistu un dadaistu kongress, kurā piedalījās ievērojamie dadaisti Tristans Tzara un Hanss Arps. Taču vācu konstruktīvistu vidū trūkst mākslas vēsturē slaveno vārdu, jo viņi, kaut arī darbojās ļoti aktīvi, palika daudz populārāko, tipiski vācisko ekspresionistu ēnā.

Par konstruktīvisma paveidu tiek uzskatīts arī 1918. gadā francūža Amedē Ozanfāna un šveicieša Šarla Eduāra Žanerē (Lekorbizjē) deklarētais pūrisms. Tomēr viņu konsekventi ģeometrizētajās klusajās dabās nebija konstruktīvismam raksturīgās abstrakcijas un pilnīgi nekādu ievēribu neguva modernās tehnikas atspoguļojums.

Toties vērienīgi konstruktīvisma vilnis aptvēra Austrumeiropu. Ungāru māksliniekiem pēc 1919. gada revolūcijas gan nācās dzīvot emigrācijā: Lajošs Kasaks, popularizējot "gleznoto arhitektūru", Vīnē izdeva žurnālu "MA", savukārt Berlīnē un Veimāras "Bauhaus" darbojās Lāslo Mohojs-Naģs, Alfreds Forbats un teorētiķis Erno Kallaji. 1928. gadā Ungārijā nodibinājās līdzīgs institūts "Műhely"; tas, kā atzinuši ungāru mākslas zinātnieki, nolīdzināja ceļu Viktoram Vazareli, kurš ievadīja nākamo abstraktā konstruktīvisma fāzi – opārtu.²⁰

1923. gadā Polijā nodibinājās konstruktīvistu grupa "Blok". Gleznotāju Vladislavu Stšemiņski un tēlnieci Katažinu Kobro Krievijā bija spēcīgi ietekmējušas Kazimira Maļeviča idejas, un 1922. gadā, atgriežoties Polijā, viņi strauji paplašināja savu domubiedru loku. Galvenais grupas teorētiķis Stšemiņskis uzskatīja, ka "kubismā tiek analizēta gleznas uzbūve, pārnesot trīsdimensionālu pasaules uztveri divdimensionālā gleznā, ka supremātisms pilnīgi deformē dabu un ka konstruktīvisms sniedz tēla plaknes un statikas pēdējo atrisinājumu".²¹ Pirmā "Blok" izstāde notika Viļņā 1923. gadā, jo Varšavā to aizliedza rīkot, bet 1924. gadā grupas biedri ar izstādi viesojās pie Rīgas grupas māksliniekiem Latvijā.

Vērtējot dažādu Eiropas valstu mākslinieku konstruktīvisma meklējumus kopumā, var secināt, ka šā virziena glezniecības modelis pamatā balstīts uz kompozīcijas līdzsvarojumu un harmoniju, izteiktu formu vienkāršojumu līdz pat ģeometriskiem pamatelementiem, pielīdzinot un tuvinot to ģeometriskajam abstrakcionismam. Konstruktīvā stājgleznā apvienojas gan līdzsvars un proporcionalitāte, gan harmonija un kontrasti. Kolorīts tajā tiek reducēts līdz pamatkrāsām – zilajai, sarkanajai, dzeltenajai –, kuras savukārt vēl papildina, lietojot Pita Mondriana terminoloģiju, "nekrāsas" – melnā, baltā, pelēkā. Konstruktīvā kompozīcijā nedrīkst būt nekādu figurālu un reāli nolasāmu elementu, bet pati māksla, kā izteicies Kazimirs Maļevičs, tiek atbrīvota no "priekšmetiskās pasaules balasta". Līdz ar to konstruktīvā kompozīcija nepakļaujas individuālam izskaidrojumam un materiālām asociācijām. Kubu un kvadrātu konstruktīvismi manifestēja kā universālas pamatformas.

Tomēr ne visiem laikabiedriem konstruktīvisma būtība bija isti skaidra, un arī mūsdienās virziena jēdziena traktējuma robežas ir diezgan izplūdušas. Pegijas Gugenheimas galerijā Venēcijā blakus izstādīti divi stilistiski analogi Kazimira Maļeviča un El Ļisicka darbi, abi bez nosaukuma. Pirmais gleznots 1916. gadā un tāpat saistāms ar supremātismu, bet otrs, kurš datēts ar 1919.–1920. gadu, – ar konstruktīvismu, kaut gan abās no taisnām un diagonālām ģeometriskām formām būvētajās kompozīcijās būtiskas stilistiskās atšķirības nav iespējams saskatīt. Konstruktīvisms un konstrukcija bija bieži lietoti jēdzieni, kurus katrs mākslinieks, liekas, saprata un interpretēja pilnīgi individuāli. Piemēram, Nadežda Udaļcova 1921. gadā kādā mākslinieku sanāsmē secināja, ka "glezniecībā ienācis jauns elements – konstrukcijas jēdziens. Mūsdienu glezniecību nebūvē pēc sadalījuma principa kā kompozīciju, bet pēc formu organiska samēra likuma kā konstrukciju, konstrukcija pati par sevi glezniecībā nevar pastāvēt."²² Ungāru konstruktīvisms Lāslo Mohojs-Naģis 1923. gadā vēstulē Aleksandram Rodčenko lūdza izskaidrot termina nozīmi: "Šis vārds Vācijā pēdējā laikā ir kļuvis sevišķi labi pazīstams, bet par jēdziena saturu ļoti nedaudziem ir pareizs priekšstats."²³

Eiropas mūsdienu mākslas zinātnē konstruktīvisms tiek uztverts kā abstrakcionisma paveids, ko pārstāv: 20. gadsimta 20. gadu autori – El Ļisickis, Lāslo Mohojs-Naģis un Ivans Kļjuns, 1931. gadā Parīzē dibinātās grupas "Abstraction-Creation" aktīvākie dalībnieki – Ogists Erbēns un Žans Gorēns, kā arī pēckara opārts ar Viktoru Vazareli vadībā.²⁴

Latviešu modernisti Krievijā

Saistībā ar konstruktīvismu un supremātismu ir minami divi latviešu mākslinieki – Gustavs Klucis un Aleksandrs Drēviņš; viņi pēc Pirmā pasaules kara palika Krievijā un mūsdienās ir pasaulē plaši pazīstami kā krievu avangarda pārstāvji. "Līdztekus Rodčenko un Tatļinam plastisko apjomu un krāsu laukumu noreducēšanu līdz maksimāli dematerializētai skeletveida konstrukcijai realizēja arī Gustavs Klucis."²⁵ Mākslinieka daiļrades aktualitāti un radošo nozīmību apliecināja viņa vērienīgā retrospektīvā darbu izstāde 1991. gadā Kaseles mākslas muzejā "Fridericianum".²⁶ Vēl liela Kluča darbu kolekcija bija iekļauta krievu avangarda izstādē "Lielā utopija", kas 1992. gadā notika Frankfurtē pie Mainas un Amsterdamā, bet 1993. gadā – Ņujorkā, Maskavā un Sanktpēterburgā. Plašajā Gustava Kluča darbu mantojumā, kas aptver konstruktīvos zīmējumus, fotomontāžas un dažādu telpisku objektu projektus, vienīgi glezniecība ir pārstāvēta visai skopi – vismaz Valsts Mākslas muzeja bagātīgajā Kluča darbu

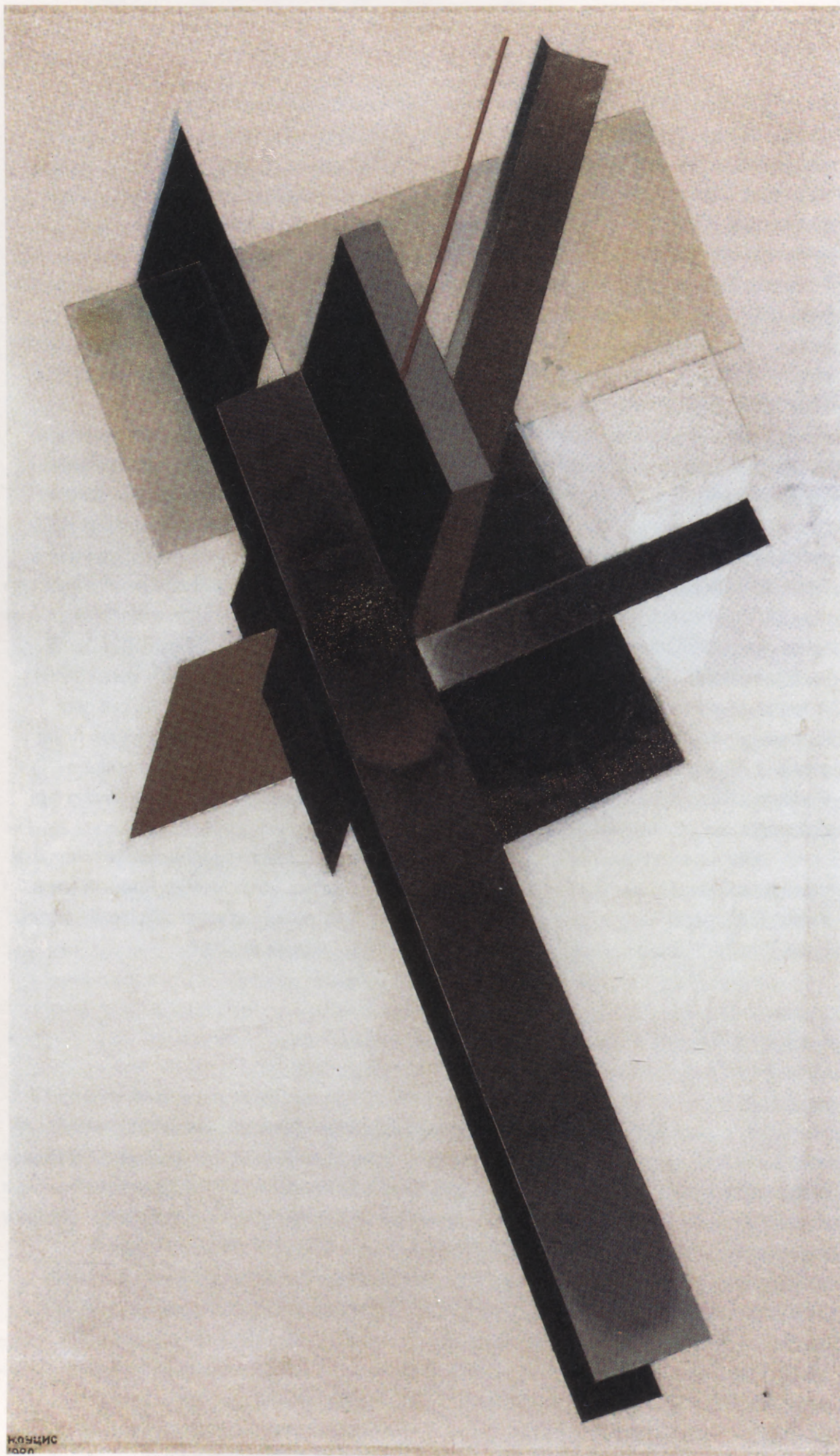
²² Удальцова Н. Жизнь русской кубистики: Дневники, статьи, воспоминания / Сост. Е. А. Древина и В. И. Ракитин. – Москва, 1994. – С. 62.

²³ Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – Москва, 1982. – С. 117.

²⁴ C. S. Constructivism // Louisiana: The Collection and Buildings. – Humlebaek, 1988. – P. 43, 242.

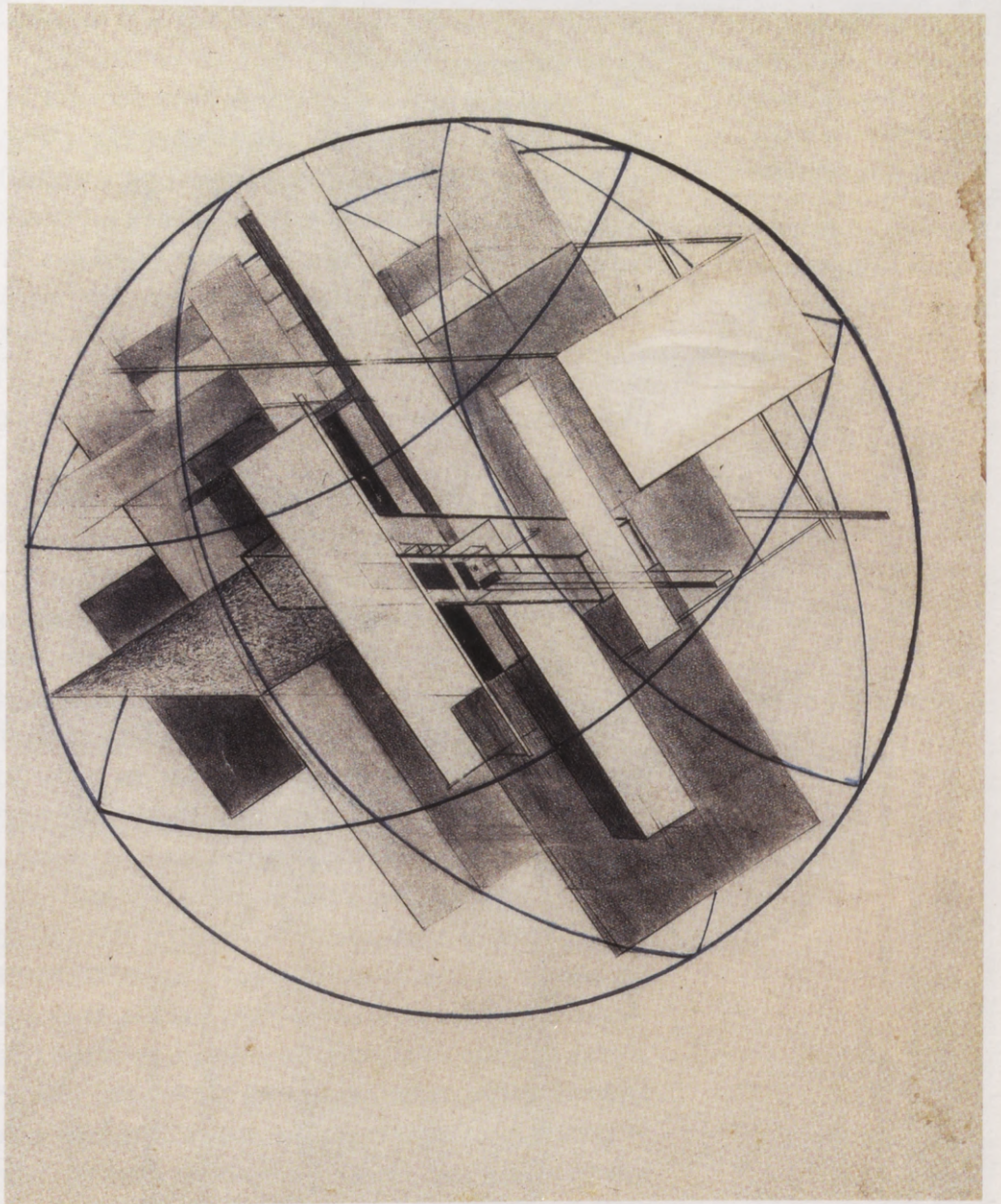
²⁵ "Kunst in der Produktion!": Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivisierung und Industrialisierung: 1927–1933. – Berlin, 1977. – S. 54.

²⁶ Gustav Klucis: Retrospektive. – Kassel, 1991.



KLUCIS
1921

Gustavs Klucis. Aksionometrisks gleznojums. 1920–1921



Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921

²⁷ Gustava Kluča sieva Valentīna Kulagina no gleznas pasūtījusi litogrāfiju, un viens novilkums atrodas Valsts Mākslas muzeja kolekcijā.

²⁸ No krievu val. *ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские* (Augstākās mākslinieciski tehniskās darbnīcas).

²⁹ Gustav Klucis .. – Abb. 12, 13.

³⁰ *Наков А. Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша. – Москва, 1997. – С. 259.*

³¹ Gustav Klucis .. – S. 348.

³² Turpat. – 37. lpp.

kolekcijā nav nevienas eļļas gleznas –, līdz ar to nepietiekamā materiāla dēļ nav iespējama dziļāka stilistiskā analīze.

Agrīnākie darbi – ģeometrizēto formu kompozīcija "Sarkanais cilvēks" (1918)²⁷ un gleznieciski ekspresīvais darbs "VHUTEMAS²⁸ ēka" (1919) – veidoti stilistiski visai atšķirīgi, vēl bez īpašām autora individualitātes iezīmēm, taču neapšaubāmi ir saistāmi ar kubismu. No reprodukcijām zināmi vēl divi 1919. gada darbi (ar nosaukumu "Supremātisms"),²⁹ kas iezīmē formas meklējumus El Ļisicka "prouniem" līdzīgā stilā. Arī Austrumeiropas avangarda pētnieks Andrejs Nakovs atzīst, ka Gustava Kluča kompozīcijām daudz tuvāka El Ļisicka elegancē nekā Aleksandra Rodčenko konceptuālais skarbums.³⁰ Par konstruktivismu Kluča eļļas glezniecībā liecina tikai divi zināmie, apmēram 1919.–1921. gadā radītie darbi – "Dinamiskā pilsēta" (Vācija, Georga Kostakis kolekcija) un "Aksionometrisks gleznojums" (Maskava, Valsts Tretjakova galerija).

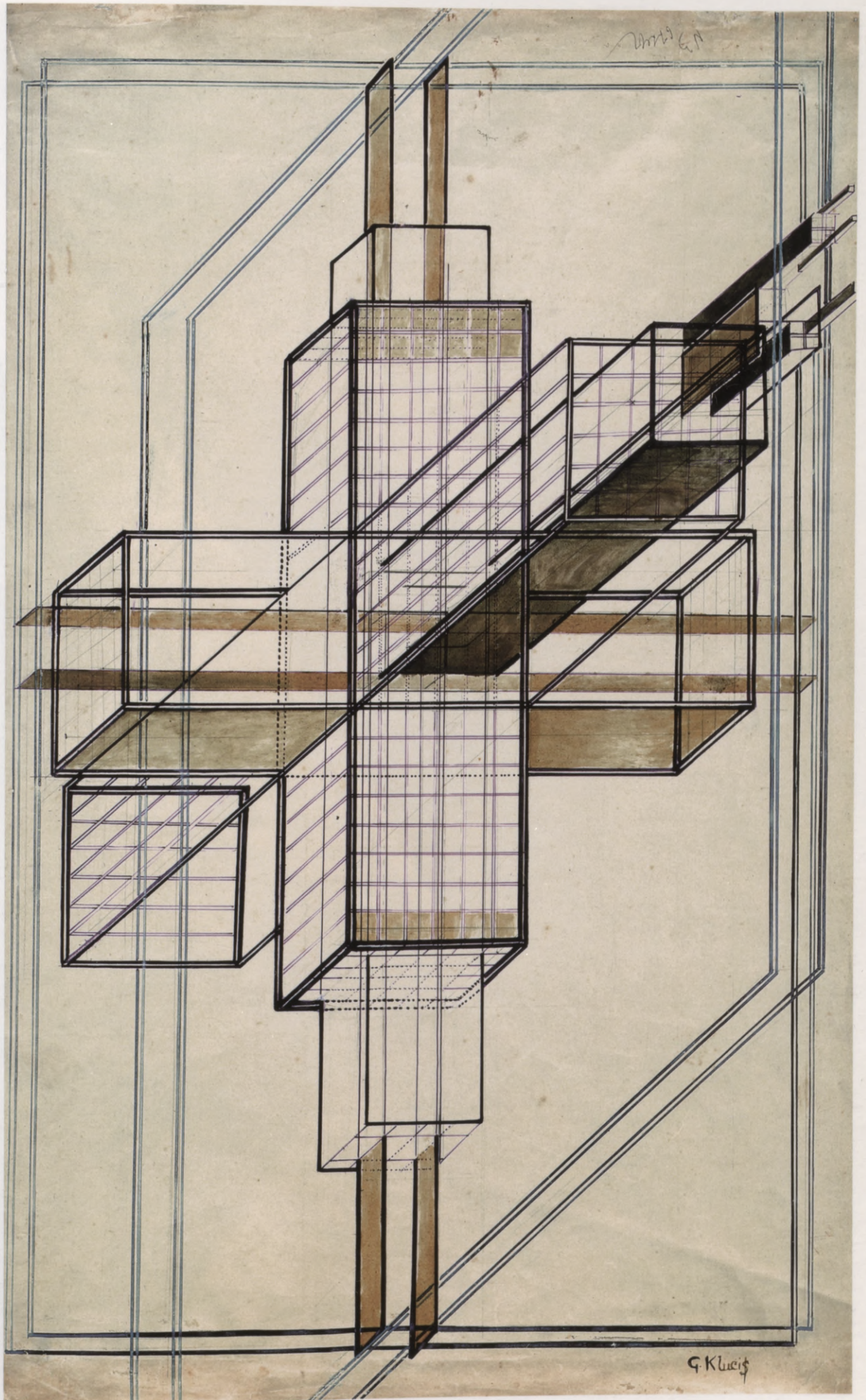
"Viņš grib pārveidot pasauli un kosmosu, daudz runā par ceturto dimensiju, būvē telpā lidojošas plaknes, konstrukcijas, sašķeļ cilvēkus plaknēs, ar krāsām un gleznieciskiem paņēmieniem attēlo vara, stikla, būvmateriālu faktūras. [...] grib radīt jaunu, vēl nebijušu audekla virsmas apstrādi,"³¹ 1922. gada 7. martā, māksliniekam gatavojoties INHUK izstādei, rakstīja viņa sieva Valentīna Kulagina. Uz koka dēļiem gleznotajā kompozīcijā "Dinamiskā pilsēta" (1919) Gustavs Klucis, lai iegūtu raupju faktūru, kopā ar eļļas krāsām izmantojis smiltis un betonu. El Ļisickis par tamlīdzīgām faktūrām esot rakstījis jau 1920. gadā, taču viņa darbos tās konstatētas tikai no 1922. gada.³² Tomēr par jaunatklājēju Kluci uzskatīt nevar, jo kolāža ir tiešs aizgūvums no kubisma sintētiskās stadijas un Pablo Pikaso un Žorža Braka kompozīcijās tās tika izmantotas jau 1912. gadā.

Gleznojuma "Dinamiskā pilsēta" gaišās fona plaknes centrā atrodas melns aplis, kuram priekšā un aizmugurē kārtoti pelēki un brūni ģeometrizēti laukumi; tie vienlaicīgi parādīti gan plakani, gan perspektīviski ievirzīti telpas dziļumā. Pārdomāti pabeigtu iespaidu rada "Aksionometriskais gleznojums" (1920–1921), kurā uz gaiši pelēkas fona plaknes skatā no augšas pa diagonāli novietots ģeometrisku taisnstūru objekts, kas vizuāli it kā ietiecas tukšumā. Šajā kompozīcijā, tāpat kā "Dinamiskajā pilsētā", apvienota plakanība, telpiskums un perspektīva. Ģeometrizēto laukumu dažādu pakāpju pelēki melno un bāli pelēcināto toņu kolorīts vēl saistās ar "vecās" glezniecības specifiku, taču konstruktīvā darba kompozīcijas uzbūve ir pārliciecināta avangarda mākslas auglis. Gustava Kluča bezpriekšmetiskie gleznojumi radīti laikā līdz 1921. gadam, tādēļ to nosaukumos konstruktīvisma vārds nav atrodams. Tomēr nenoliedzami, ka viņa nedaudzās eļļas tehnikā gleznotās kompozīcijas ir raksturīgi šā virziena koncepcijas paraugi.

Otra latviešu izcelsmes krievu avangarda pārstāvja – Aleksandra Drēviņa vārds tiek saistīts ar supremātismu. Drēviņš, kurš no 1915. gada dzīvoja Maskavā, Latvijā bija labi pazīstams, un draugi, liekas, cerēja, ka Aleksandrs atgriezīsies dzimtenē. Turpretī Klucis, kaut arī Rīgas pilsētas mākslas skolā bija mācījies vienā klasē ar Jēkabu Kazaku un Erastu Šveicu,³³ nekad studiju biedru atmiņās nav pieminēts. 1921. gadā žurnālā "L'Esprit Nouveau" Romans Suta aizrautīgi jūsmoja, ka Drēviņā "izpaužas disciplinēts meistars un gars. Viņa darbi ir neparasti skaidri un lakoniski. Šā mākslinieka dziļais un meklējošais gars mums stāda priekšā latviešu tautas ģēnija sintēzi."³⁴ Domājams, ka Drēviņš izvēlējās palikt Padomju Krievijā sava radikāli kreisā pasaules uzskata dēļ, jo 1918. gadā viņš Konrādam Ubānam esot pārmetis: "Nebrauc uz Latviju gleznot buržuju mamzeles!" Pēc vairāk nekā sešdesmit gadiem to atceroties, Ubāns bijušajam

³³ *Bine J. Mans darbs: Jēkaba Bines grāmata // Doma. – 2000. – Nr.5. – 13. lpp.*

³⁴ *Sutta R. L'Art en Lettonie: La Jeune Ecole de Peinture // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1170.*



Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921



Aleksandrs Drēviņš. Gleznieciska kompozīcija. 1921

³⁵ *Dzenītis Ģ. Dienu vērtība // Literatūra un Māksla. – 1984. – 6. janv. – 16. lpp.*

³⁶ *Наков А. Беспредметный мир .. – С. 278.*

³⁷ *Ситѣтс рѣс: Великая утопия: Русский и советский авангард: 1915—1932. – Берн; Москва, 1993. – С. 699.*

³⁸ *Ulen. Die Ausstellungen in Russland // Вещь. – 1922. – № 1/2. – С. 19.*

³⁹ *Erste Russische Kunstausstellung. – Berlin, 1922.*

⁴⁰ *Turpat. – 17., 23. lpp. Katalogā reproducēts darbs "Supremātisms".*

⁴¹ *Turpat. – 18., 24. lpp.*

⁴² *Dombrovskis J. Latvju māksla. – Leipciga, 1925. – 154. lpp.*

⁴³ *Перцева Т. Музей живописной культуры // Русская Галерея. – 1999. – №1. – С. 67.*

⁴⁴ *Glezna atrodas Valsts Treťakova galerijā Maskavā un tiek datēta ar 1915. gadu, kad mākslinieks gleznoja arī reālistiski.*

⁴⁵ *Перцева Т. Музей живописной культуры. – С. 67, 68.*

draugam godam varēja atbildēt: „.. vispārliecinātākajam komunistam–māksliniekam, kādu jebkad esmu pazinis, varu arī pēc viņa nāves teikt: “Neesmu sevi ne pircis, ne pārdevis.””³⁵

Konstruktīvisma pētnieks Andrejs Nakovs kļūdiņies, uzskatīdams, ka Aleksandrs Drēviņš līdz 1918. gadam nav sastapies ar avangardistu meklējumiem un bijis pilnīgi neinformēts par kubisma analītiskajiem principiem, jo tikai šai gadā viņš pirmoreiz ieradies Maskavā.³⁶ Taču franču kubismu Drēviņš, tāpat kā citi latvieši, kara laikā iepazīna Ščukina galerijā, un 1918. gadā viņš noteikti jau piedalījās Pirmajā Maskavas mākslinieku gleznotāju profesionālās savienības gleznu izstādē Dmitrovkas ielas galerijā. Kazimirs Maļevičs, izceļot kreiso federācijas ekspozīciju, blakus Ivanam Kļunam, Natanam Pevzneram, Ļubovai Popovai, Aleksandram Rodčenko un Nadeždai Udaļcovai minējis arī Drēviņu.³⁷ Gustavs Klucis, izņemot latviešu strēlnieku izstādi Kremlī 1918. gadā, avangardiskos darbus pirmoreiz parādīja tikai 1920. gadā – kopā ar saviem skolotājiem Natanu Pevzneru un Naumu Gabo. Šī izstāde notika gandrīz vai brīvā dabā, mūzikas paviljonā Tveras bulvārī. “Pie pilsētas mājām viņi piestiprināja savu “Reālistisko manifestu”. Bulvārī valdīja dzīva satiksme, un vakarā izdevēji uzrunāja publiku brīvā sapulcē,” – ziņoja konstruktīvistu žurnāls “Вещь”.³⁸ Savukārt abu latviešu modernistu darbi pirmoreiz satikās 1922. gadā Pirmajā krievu mākslas izstādē Berlīnes “Galerie van Diemen”,³⁹ kur Drēviņš izstādīja četras gleznas – “Portrets”, divas “Kompozīcijas” un “Supremātisms”, kā arī linogriezumu “Sieviete”,⁴⁰ bet Klucis – gleznu “Kompozīcija” un konstruktīvus spalvas zīmējumus.⁴¹ Nav nekādas informācijas, ka 20. gadu sākumā Gustava Kluča konstruktīvisms laikabiedriem Latvijā būtu bijis pazīstams. Turpretī Aleksandram Drēviņam dažus vārdus grāmatā “Latvju māksla” veltījis Jānis Dombrovskis: “Neapmierinādamies ar kubismu, gleznotājs pārgāja supremātismā un kā galējā virziena pārstāvis ieņēma izcilus vietu starp gleznotājiem Krievijā.”⁴² Turpat horizontālā formātā reproducēta Drēviņa “Gleznieciskā kompozīcija” (1921).

Žurnāla “L'Esprit Nouveau” 1921. gada 10. numurā publicēto Romana Sutas rakstu par jauno latviešu mākslu ilustrēja Drēviņa 1915. gadā gleznotā klusā daba ar sarkano krūzi; tajā plakanais trauka siluets un horizontālā galda plāksne uz kailā fona laukuma rada īpaši askētisku iespaidu, līdz ar to kubisma ģeometrīzācija novesta gandrīz līdz pilnīgai plakanībai. 1919. gada 9. maijā Krievijas Izglītības tautas komisariāts sāka veidot Glezniecības kultūras muzeju; tā pirmo protokolu parakstīja Vasilijš Kandinskis, Aleksandrs Rodčenko u.c., arī Aleksandrs Drēviņš,⁴³ kura klusā daba ar sarkano krūzi bija to divdesmit sešu autoru (Roberts Falks, Pjotrs Končalovskis, Vasilijš Kandinskis, Kazimirs Maļevičs, Natans Pevzners, Ļubova Popova, Dāvids Šterenbergs u. c.) darbu vidū, kas tika iegādāti jaunajai kolekcijai.⁴⁴

Aleksandrs Drēviņš aktīvi iesaistījās padomju valsts kultūras jautājumu risināšanā un 1919. gada oktobrī Glezniecības kultūras muzeja komisijas sēdē nolāsija referātu par iepirkumiem Valsts muzeju fondā sakarā ar jaunu muzeju veidošanu dažādās Krievijas pilsētās. Viņš ieteica izveidot noteiktu vienotu muzeja tipu, taču citi komisijas biedri iebilda, ka visur tāds nevarot būt un ka jārēķinās ar katras provinces īpatnībām. Sapulcēs runāja arī par iepirkšanas principiem, un viens no tiem bija, piemēram, izvēle pēc virzieniem. Bet pret to iebilda Kandinskis – termins “virziens” esot bīstams, jo dažus nemaz nedrīkstot atzīt; viņaprāt, par kritēriju bija izvirzāma meistarība. Pāvels Kuzņecovs un Drēviņš savukārt nevarēja pieņemt terminu “meistarība”, jo “mākslas darbiem var nebūt meistarības, bet tie var būt vērtīgi mākslinieciskā ziņā. Balstoties uz šādu principu, var noraidīt Sezanu un priekšroku dot kādam viņa sekotājam, kurš profesionālajā meistarībā ir pārāks par Sezanu.”⁴⁵

Bezpriekšmetiskajās kompozīcijās, kuras Aleksandrs Drēviņš gleznoja laikposmā no 1919. līdz 1922. gadam, gleznieciskāka bija kļuvusi virsmas apdare. "Gleznieciskajā kompozīcijā", tāpat kā audeklā "Supremātisms", viņš izmantojis ģeometrisku diagonāļu formu kārtojumus, kuros līnijas un trīsstūru smailes rada dinamisku ritmiku. "Gleznieciskā kompozīcija" ieturēta pelēcināti melnā krāsu gammā, bet "Supremātisms" – pelēcināti brūnganā, taču abas kompozīcijas veidotas ar īsiem, kubisma sintētiskajai stadijai raksturīgiem otas triepieniem, kas arī mikstina un uzirdina kontrastaino krāsu laukumu malas lakoniski zīmētajām ģeometriskajām formām. Kaut arī abu gleznu tapšanu nenoliedzami iedvesmojis Kazimira Maļeviča radītais supremātisms, kā to Berlinē nolasītajā referātā atzina arī El Ļisickis, tomēr Drēviņa izmantotie izteiksmes līdzekļi ir vizuāli atšķirīgi. Līdzība drīzāk meklējama pasaules uzskatu tuvībā un apkārtējā mākslinieciskajā vidē valdošajā gaisotnē; abi zināmie darbi vienkārši liecina, ka Drēviņu uz īsu laiku piesaistījusi avangardiskā bezpriekšmetiskā glezniecība. Diemžēl sakarā ar mākslinieka traģisko bojāeju 1938. gadā viņa bezpriekšmetiskie darbi esot tikuši iznīcināti.⁴⁶ Citādāka situācija bijusi Gustava Kluča daiļradē, jo, kaut arī viņam tāpat ir maz bezpriekšmetisko gleznu, tomēr daudzie zīmējumi un dažādu telpisko projektu meti pierāda, ka mākslinieka domāšana un radošā darbība pārliecinoši saistāma ar konstruktivismu.

Aleksandrs Drēviņš visu mūžu palika uzticīgs stājglezniecībai un radošo pārliecību par tās mūžīgumu izteica 1921. gada 25. martā INHUK darba grupas sanāksmē: "Glezniecībā kā tādā, ja ir labi uzgleznots, tad ir labi, un vērtība ne no kādas formas nav atkarīga. Kvadrāts un aplis nav vis jauna forma, tā pastāv jau no tiem laikiem, kopš eksistē glezniecība. Jaunu pamatojumu nav. Ja tu glezno uz audekla, tā ir glezniecība, un jaunas formas nav, ir tikai jaunais mūsu psiholoģijā. Līdz šim glezniecība izmanto vecās formas un vecos tehniskos paņēmienus, jaunas ir tikai attiecības. Glezniecībā lieta ir vienīgi glezna. Ir utilitāras lietas un lietas, kurām ir estētiska vērtība. [...] Glezniecība kā tāda nav iznīdēta un to gaida jauni posmi."⁴⁷ 1921. novembrī Maskavā INHUK sesijā notika krasa atteikšanās no stājmākslas par labu konstruktīvismam un industriālajai mākslai, reorganizējot arī valdi. Protestējot pret to, stājmākslinieku – "stankovistu" grupa, to vidū Drēviņš, Udaļcova un Kļuns, no INHUK vispār izstājās. Drēviņš, starp citu, bija pirmais latvietis, kura gleznas 1924. gadā tika eksponētas Venēcijas biennālē.

Aleksandra Drēviņa un Gustava Kluča pēdējā tikšanās 1938. gada 26. februārī kļuva vistrāģiskākā abu mūžā – Butovas poligonā pie Maskavas viņus kopā ar daudziem desmitiem citu latviešu nošāva kā dzimtenes nodevējus.⁴⁸

Pārējie latviešu gleznotāji, bijušie sarkanie strēlnieki, kas darbojās Maskavā, – Voldemārs Andersons, Pauls Irbīti, Vilhelms Jakubs un Kārlis Veidemanis saglabāja uzticību reālismam, taču konstruktīvisma sakarā minams tēlnieks Kārlis Johansons. Pēc mācībām Penzas mākslas skolā viņš nevis kopā ar draugiem Valdemāru Toni un Konrādu Ubānu atgriezās dzimtenē, bet palika Krievijā. Pēc Johansona daiļrades pētnieka, krievu mākslas zinātnieka Vjačeslava Koļeičuka domām, "mākslinieka parādīšanās uz Maskavas kultūras skatuves un viņa pēkšņā pazušana ir miklaina. Dokumentāli ir fiksētas tikai astoņas viņa telpiskās kompozīcijas, dažas grafikas lapas un virkne uzstāšanās un diskusiju INHUK."⁴⁹ Aktīvais INHUK konstruktīvistu darba grupas ražošanas sekcijas biedrs 1921. gadā piedalījās OBMOHU⁵⁰ otrajā pavasara izstādē Maskavā, 1922. gadā – Pirmajā krievu mākslas izstādē Berlinē un tad negaidīti vispār atteicās no radošā darba. Izstādē "Lielā utopija" tika eksponētas trīs Koļeičuka rekonstruētie Johansona telpiskie darbi, bet viņa teorētiskie uzskati atklājās 1921. gadā

⁴⁶ *Наков А. Беспредметный мир .. – С. 280.*

⁴⁷ *Удальцова Н. Жизнь русской кубистики .. – С. 118.*

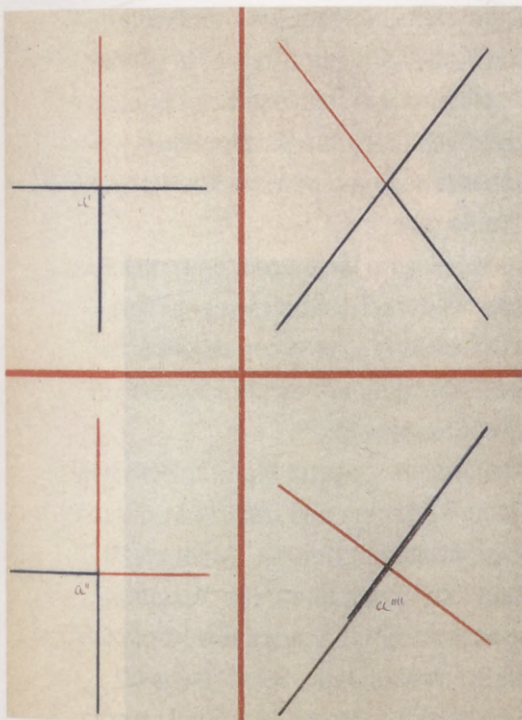
⁴⁸ Vienā dienā ar Drēviņu un Kluci nošāva arī gleznotāju Kārlis Veidemanis, 3. februārī – Voldemāru Andersonu un Paulu Irbīti, bet 28. februārī – Vilhelmu Jakubu (*Клоппе В. Нāвес пляу-жас виета // Neatkarīgā Cīņa. – 1994. – 21. febr.*).

⁴⁹ *Колейчук В. Карл Иогансон – изобретатель // Великая утопия .. – С. 175.*

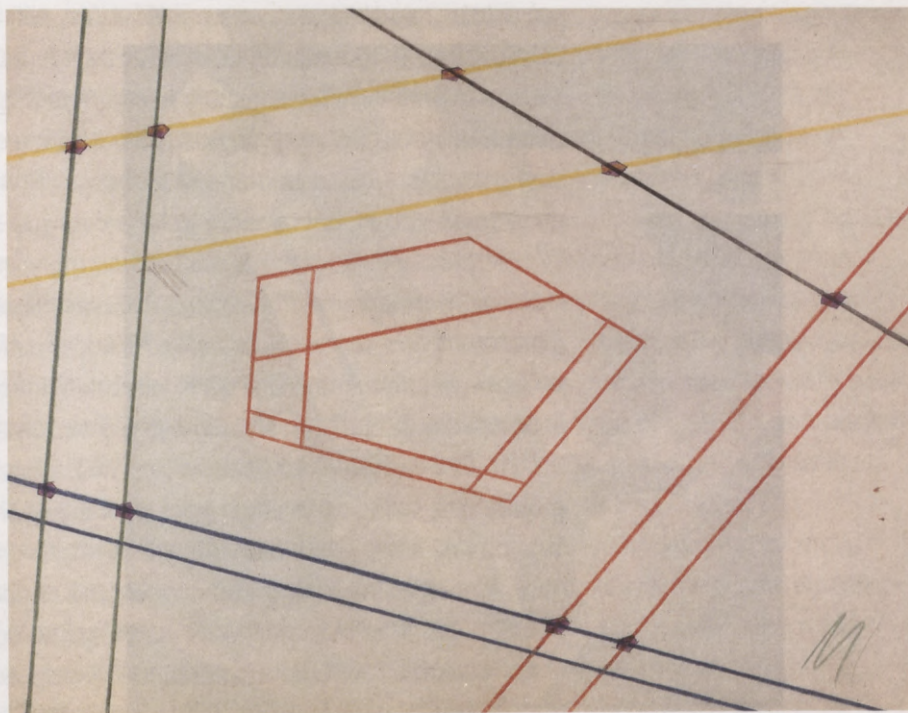
⁵⁰ No krievu val. *ОБМОХУ – Общество молодых художников* (Jauno mākslinieku biedrība).

diskusijā "Jēdzienu "konstrukcija" un "kompozīcija" analīze un to norobežošana". Šajā pasākumā Kārlis Johansons, parādot divus zīmējumus – "Konstrukcija" un "Kompozīcija" (abi: Vācija, Georga Kostakis kolekcija), izskaidroja savu izpratni: "Glezniecībā un tēlniecībā nav konstrukcijas. Ir tikai viltus konstrukcija. To apliecina tas, ka visi izstādītie zīmējumi nav ne konstrukcijas, ne kompozīcijas, bet tikai gleznas būtība. Visi veidojumi, kā vecie, tā jaunie, pat paši grandiozākie, tiek būvēti uz krusta. Es sniedzu nevis neatkarīgu kompozīciju, bet pamatattēlu, uz kā tā tiek būvēta, t. i., krustu."⁵¹

⁵¹ Колейчук В. Карл
Иогансон – изобретатель.



Kārlis Johansons. Konstrukcija. 1921



Kārlis Johansons. Kompozīcija. 1921

Konstruktīvisma idejas Latvijā

Redzot, ar kādu aktivitāti un revolucionāru aizrautību konstruktīvisma idejas pārņēma Austrumeiropu un Vāciju, nevajadzētu brīnīties, ka tās teorētiski ietekmēja arī avangardiski domājošos latviešu māksliniekus. Berlīnē dzīvojošais Kārlis Zāle, protams, redzēja krievu mākslas izstādi, jo pats tajā piedalījās, taču trūkst ziņu, ka šo izstādi būtu apmeklējuši arī citi mūsu gleznotāji. Tomēr, šķiet, diezgan pārlicinoši var pieņemt, ka latvieši ar konstruktīvisma jēdzienu un idejām iepazinās tieši Vācijā; tam ir arī vairāki pamatojumi.

Pirmkārt, tie Rīgas mākslinieku grupas biedri, kuri pēc revolūcijas uzturējās Krievijā, Latvijā atgriezās līdz 1920. gada beigām, bet konstruktīvisma termins Maskavā radās tikai 1921. gadā. Neapšaubāmi, ka Maskavas un Petrogradas izstādēs viņi redzēja supremātismu un ģeometrisku abstrakcionismu, taču to avangardisms jauno mākslinieku radošos

meklējumus neietekmēja. Otrkārt, Krievijā liela nozīme bija konstruktīvajam dizainam, kas Latvijas 20. gadu sākuma rūpniecisko mākslu neskāra; turklāt krievu konstruktīvisma gleznotāji vairāk uzturējās Vācijā. Treškārt, latviešu mākslas kritikā konstruktīvisma jēdziens parādījās tikai pēc 1922. gada, kad pa ceļam uz Parīzi – Berlīnē mūsu mākslinieki varēja gūt priekšstatu par krievu un citu tautu konstruktīvismu. Ar laikmetīgajām aktivitātēm tautiešus iepazīstināja tēlnieks Kārlis Zāle (tolaik vēl Zālīts) – aktīvs modernisma un konstruktīvisma piekritējs, par ko liecina viņa 1922. gadā radītās kubistiskās ģipša skulptūras "Portrejalva", "Masu kustības"⁵² un "Dejotāja", kā arī 1923. gadā kopā ar Arnoldu Dzirkali izdots žurnāls "Laikmets". Laikraksta "*Der Futurismus*" 1922. gada oktobra numurā krievu rakstnieks Viktors Šklovskis, publicējot "futūristisku" rakstu par Kārli Zāli, atzina, ka viņam nekas neesot pret neatkarīgu Latviju, Lietuvu, Igauniju un Somiju, jo "tā ir jautrāk. Latvija ir pavisam jauna zeme, tā vēl nav sausa. Tās mākslinieki, tie, kuri ir kārtīgi, ir futūristi." Viņš raksturojis arī tēlnieka Berlīnes posma daiļradi: "Zālītim ir atgriezies divdimensionāla uzbūve, zīmējums kā skulptūras sastāvdaļa. Bet Zālīts, būdams mūsdienīgs tēlnieks, ar divdimensionālo pamato nevis apjomu un virsmas apdari, bet izmanto to kā patstāvīgu kompozīcijas daļu."⁵³

Līdz ar to var secināt, ka latviešu mākslinieki konstruktīvisma idejas pārņēma no krievu mākslas, bet vienīgi vēsturisko apstākļu sakritības dēļ tas notika Vācijā. Šādu variantu lielā mērā apstiprina salīdzinājums ar čehu konstruktīvisma izveidošanos. Čehiem – atšķirībā no poļiem – ar krievu mākslu pašā Krievijā nebija nekādu tiešu kontaktu, un konstruktīvismu viņi esot iepazīnuši 1922. gadā ar Vācijā izdotā žurnāla "*Вещь*" starpniecību.⁵⁴

Pēc radošiem iespaidiem bagātā Parīzes apmeklējuma 1923. gadā Rīgas mākslinieku grupas otrā izstāde bija savai videi īpaši avangardiska. Taču, kā liecina tajā izstādītie un vispār šajā posmā radītie darbi, to vidū nebija "klasiski tīru" konstruktīvisma paraugu. Tāpat arī 20. gadu katalogos neviena darba nosaukumā neparādās kaut kas līdzīgs terminam "konstruktīvisms". Tomēr kritikās par 1923.–1924. gada Rīgas grupas izstādēm pārsvarā tika lietota tieši ar konstruktīvisma jēdzienu saistītā terminoloģija. Mākslas zinātnieks Jānis Siliņš savos 30. gadu beigu rakstos šo – 20. gadu posmu dēvējis par ekspresīvā konstruktīvisma un kubisma periodu.⁵⁵ Tas rada jēdzieniski neskaidru un nekonkrētu priekšstatu. Par kubisma pastāvēšanu latviešu glezniecībā it kā nebūtu nekādu šaubu, bet konstruktīvisms pēc sava rakstura ekspresīvs nemaz nevar būt, jo izslēdz jebkādu emocionalitāti un līdz ar to arī ekspresiju.

Rakstnieks un teorētiķis Andrejs Kurcijs 1923. gadā Leipcigā publicētajā apcerējumā "Aktīvā māksla"⁵⁶ izmantoja diezgan īpatnējus terminoloģiskus vārdu savienojumus: "konstruktīvs reālisms", "abstrakti konstruktīvais" un "konstruktīva mākslas darba uztvere". Pēdējais termins varbūt priekšstatam par konstruktīvisma jēdziena saistību ar latviešu mākslu zināmā mērā pat atbilst, jo šis virziens mūsu kultūrvīdē vistiešāk asociējas ar avangardisku pasaules uzskatu. Būtībā bija izveidojusies savdabīga parādība, kas gan eksistēja teorētisku atziņu un prātojumu līmenī, bet kas latviešu mākslinieku daiļradē nemaz neatspoguļojās. Piemēram, Romans Suta esot lietojis jēdzienu "nacionālais konstruktīvisms", taču liekas, ka viņa izpratnē šis termins vairāk saistījās ar darbnīcas "Baltars" porcelāna apgleznojumiem un modernā interjera izveidi. Savukārt Visvaldis Peņģerots 1929. gadā žurnālā "Daugava" par konstruktīvismu publicēja divus rakstus, kuros pakavējās tikai pie arhitektūras un lietišķās mākslas paraugiem pasaules mākslas kontekstā.⁵⁷ Vilhelma Purviša vispārējā redakcijā izdotajā "Mākslas vēsturē", kurā Peņģerots rakstīja nodaļu par latviešu glezniecību, konstruktīvisms minēts tikai garāmejot.⁵⁸ Atšķirībā no Jāņa Siliņa viņš laikus bija loģiski secinājis, ka latviešu glezniecībā trūkst konkrētu konstruktīvisma piemēru.

⁵² Tiek lietoti arī nosaukumi "Plastiskas formas" un "Konstruktīvas formas".

⁵³ Europa, Europa.. – S. 205.

⁵⁴ Šmejkal F. Česky konstruktīvismus // Umeni. – 1982. – Nr. 3. – S. 214.

⁵⁵ Siliņš J. Apcerējumi par mākslu. – Rīga, 1942. – 40. lpp.

⁵⁶ Kurcijs A. Aktivā māksla // Kurcijs A. Kopoti raksti piecos sējumos – Rīga, 1982. – 5. sēj. – 466.–515. lpp.

⁵⁷ Peņģerots V. Ceļš uz konstruktīvismu // Daugava. – Nr. 5. – 631. lpp.; Peņģerots V. Dažas domas par konstruktīvismu // Turpat. – 1929. – Nr. 7. – 887. lpp.

⁵⁸ Peņģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. // Mākslas vēsture / V. Purviša vispārējā redakcijā. – Rīga, [b. g.]. – 2. sēj. – 448. lpp.

Liekas, ka Vācijā dzirdētais un iepazītais aktuālais konstruktīvisma termins daudziem Rīgas grupas māksliniekiem, tāpat kā pašmāju kritiķiem, iegūlās prātā, un, nedomājot par tā faktisko segumu, viņi šādi dažkārt apzīmēja arī savu kubistisko glezniecību. Kritika, īpaši neiedziļinoties termina būtībā, bieži vien visus Rīgas grupas autorus nonivelējot sauca par konstruktīvistiem, līdz ar to viņu vidū tika iekļauti pat tādi gleznotāji kā Konrāds Ubāns vai Leo Svemps. Turklāt rakstītāji lietoja arī citus – no šā termina atvasinātus vārdus. Tā Uga Skulme, minot, ka Romans Suta glezno žanra glezniņas un kubistiskas konstrukcijas, tūlīt sevi laboja: "Taisnību sakot, par konstrukcijām pēdējos darbus saukt nedrīkstētu, ja ar šo vārdu saista jēdzienu par stabilitāti, līdzsvaru. Sutas kubisms ir dinamiskas dabas."⁵⁹ Bet, piemēram, Viktors Eglītis rakstīja, ka "kreisos reprezentē Suta un Uga Skulme, kuri jo sevišķi nodevušies līniju, formu un toņu līdzsvarošanai Pikaso un Braka skolas garā", un ka "viņu konstruētās gleznas vēl vāji nolīdzsvarotas, parobustas".⁶⁰ Tomēr tālākie kritiķa vārdi izrādījās diezgan pravietiski: "Manuprāt, konstruktīvās gleznas pie mums neieviesīsies, tāpat kā neieviesās futūrisms un dekadanss, bet Rīgas grupa caur to nonāks pie atzinīgas kompozīcijas likumu izpratnes."

Terminoloģiski pareizāk būtu, ja vārda "konstruktīvisms" vietā tiktu lietots mērenākais kubisma jēdziens. Tolaik terminoloģijas precizitātes jautājumiem mākslinieki nepievērsa nekādu īpašu uzmanību, šajā ziņā nekritiski pieņemot visu jaunāko un aktuālāko, ko piedāvāja fascinējošā rietumu kultūra. Pat visradikālāk orientēto Rīgas mākslinieku grupas biedru daiļradē tika ievēroti vienīgi kubisma principi, bet nevis konstruktīvisma abstrahētā ģeometrizācija. Ar citiem latviešu māksliniekiem vai kādu grupu konstruktīvisms nekad nav ticis saistīts. Arī Amedē Ozanfāna un Šarla Eduāra Žanerē radītais pūrisms – ja to uzskata par šā virziena paveidu – 1923. gadā zināmā mērā ietekmēja tikai Romana Sutas kluso dabu kompozīciju uzbūvi un lakonizētos izteiksmes līdzekļus. 20. gadsimta 20. gados Latvijas vidē konstruktīvisma un ar tā variācijām saistītās teorētiskās idejas reāli izpaudās tikai kubistiskā formu risinājumā, jo pat tādās izteikti abstrahēti ģeometrizētās kompozīcijās kā, piemēram, Niklāva Strunkes audeklā "Pie galda" (1923, VMM), Aleksandras Beļcovas dekoratīvajā panno "Sukubs" (1922, VMM) vai Erasta Šveica kompozīcijā "Sieviete ar krūzi" (1923, VMM) tomēr nav zudusi sasaiste ar reālo priekšmetiskumu un ir saskatāms pat zināms sižetiskums.

Analoga situācija 20. gadu sākumā izveidojās Čehijā; mākslas zinātnieks Františeks Šmejkal ir konstatējis: ".. konstruktīvisma glezniecība pie mums – atšķirībā no Polijas un Ungārijas – praktiski neeksistēja. Dažas parādības šeit, protams, bija, bet tās ilgi nepastāvēja."⁶¹ Savukārt zviedru glezniecībā tika radīti stilistiski atbilstoši paraugi, piemēram, Oto G. Karlsunda 1925.–1930. gadā gleznotās ģeometriskā abstrakcionisma kompozīcijas, kas izraisa asociācijas ar holandiešu konstruktīvo neoplasticismu. Eskilstūnas (Zviedrija) Mākslas muzeja kolekcijas pieci Karlsunda 1930. gada abstraktie gleznojumi, kas speciāli ielogoti Teo van Dūsburga projektētos kvadrātveida koka rāmjos, pilnībā apliecina atbilstību konstruktīvisma principiem. Taču zviedru mākslas vēsturē šādas lakoniski konstruktīvas kompozīcijas tiek saistītas ar *art concret*⁶² jeb konkrēto mākslu, kuras manifests bija publicēts Teo van Dūsburga Parīzē izdotā žurnāla "Art Concret" vienīgajā numurā.

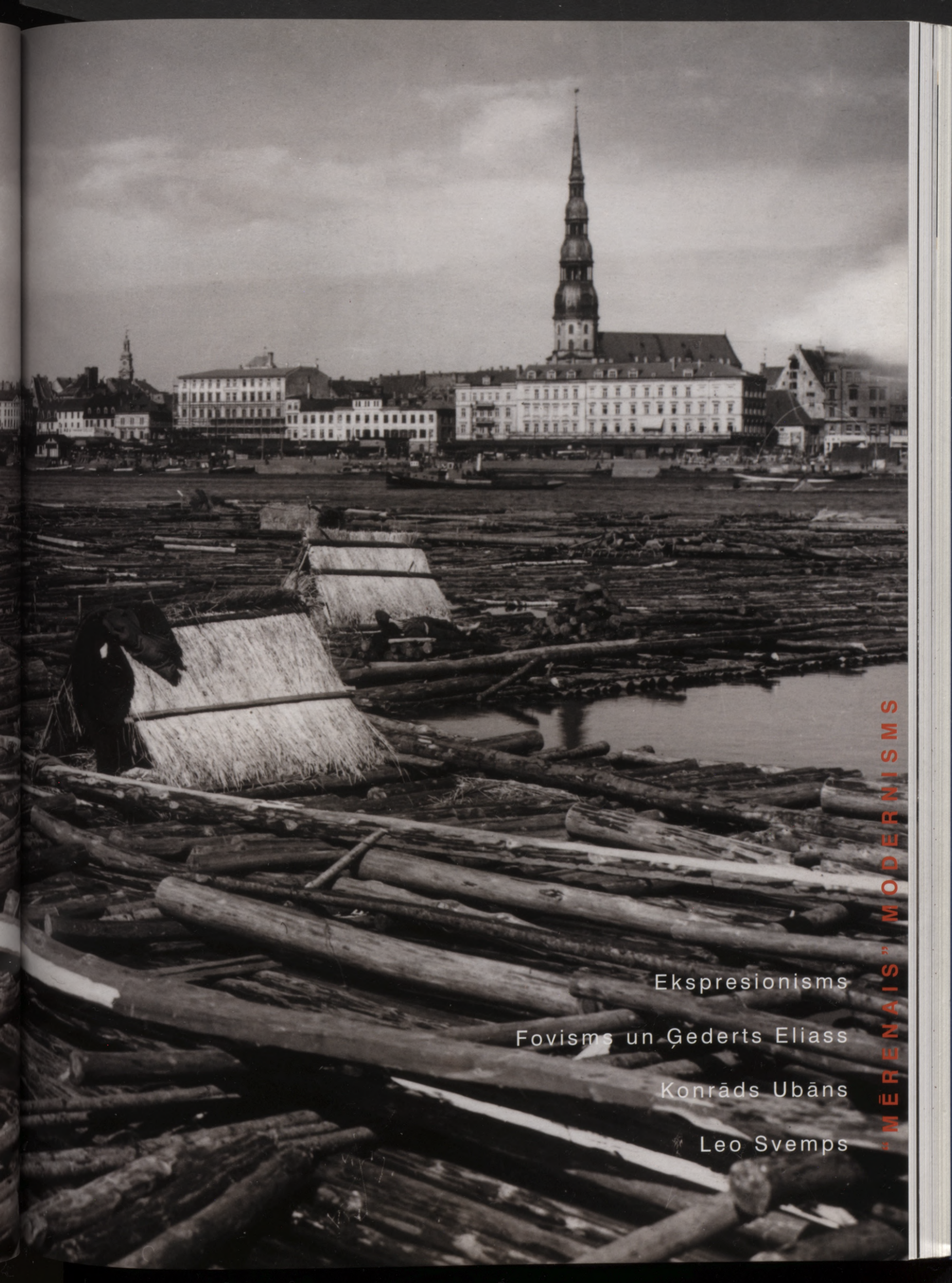
⁵⁹ Skulme U. Romana Sutas glezna "Biljarda istaba" // Daugava. – 1937. – Nr. 2. – 573. lpp.

⁶⁰ Eglītis V. Mūsu mākslas izstādes // Latvijas Kareivis. – 1924. – 1. janv.

⁶¹ Šmejkal F. Česky konstruktīvismus. – S. 234.

⁶² Reutersvārd O. Otto G. Carlsund i fjärrperspektiv. – Malmö, 1988. – S. 77. Mākslas zinātnieks Folke Lalanders atzina, ka zviedru mākslā konstruktīvisms nepastāvēja.





Ekspressionisms

Fovisms un Ģederts Eliass

Konrāds Ubāns

Leo Svemps

“MĒRENĀIS” MODERNĪSMIS

“ M ē r e n a i s ” m o d e r n i s m s

Formas ģeometrizācija, kas izrietēja no kubisma principiem, neapšaubāmi bija spilgtākā un avangardiskākā parādība rāmajā Latvijas mākslas vidē, tomēr tā nebija tik visspēcīga, lai spētu pakļaut visus progresīvi domājošos gleznotājus. Parīzes skolas vēsturi aizsāka fovistu glezniecības dinamiskā krāsainība. Taču Latvijā populārāks kļuva ekspresionisms, vismaz tā nosaukums; neaizmirsīsim, ka 1919. gadā pat nodibinājās Ekspresionistu grupa, kaut arī paša virziena būtība latviešiem palika sveša. Laikmetīgie modernās mākslas strāvājumi Pirmā pasaules kara gados spēcīgi skāra daudzus jaunus māksliniekus. Tomēr atšķirībā no Oto Skulmes, Romana Sutas un Valdemāra Tones, kuri laikposmā no 1918. gada līdz 1920. gadam pievērsās kubismam, Ģederta Eliasa, Konrāda Ubāna un Leo Svempa glezniecībā formu vienkāršojuma meklējumi bija stilistiski salīdzinoši mērenāki. Kaut arī mākslinieku radītajos darbos bija vērojama dažādu modernisma parādību sintēze, analizējot fovisma un ekspresionisma parādības latviešu glezniecībā, viņu daiļradē atrodami vairāki veiksmīgi paraugi šo virzienu pamatprincipu ilustrācijai.

E k s p r e s i o n i s m s

Latviešu mākslā un kritikā ekspresionisma jēdziens ienāca ap 1919. gadu. Savā dzimtenē Vācijā šis vērienīgais mākslas virziens izauga par visaptverošu kultūras parādību, taču latviešu glezniecību tā būtība un izteiksmes līdzekļi ietekmēja minimāli un fragmentāri. Dažos darbos – piemēram, Jēkaba Kazaka “Svētajā vakarēdienā” (1920, VMM) vai Romana Sutas “Baznīcā” (ap 1917, privātkolekcija Rigā) – parādījās gan spilgti ekspresīva formu deformācija, gan virzienam raksturīgais reliģiskais sižets, tomēr salīdzinājumā ar kubismu ekspresionisma pazīmes mūsu glezniecībā izpaudās ievērojami mazāk.

Termins “ekspresionisms” parādījās 1911. gadā, kad Vācijā un arī, piemēram, Zviedrijā to izmantoja, lai apzīmētu dažādus avangarda virzienus – kubismu, futūrismu un abstrakto mākslu. Varbūt tāpēc pie mums šo nosaukumu pieņēma tik labvēlīgi un nekritiski, lietojot to avīžrakstos vēl 20. gadsimta 20. gados, kad Rīgas mākslinieku grupa pati no apvienības sākotnējā nosaukuma sen bija atteikusies. 20. gadu otrās puses jaunreālisma parādības Ugas Skulmes un Aleksandras Beļcovas daiļradē nepārprotami liecina par stilistiskām analogijām ar vācu jauno lietišķību, tomēr, lai cik tas būtu paradoksāli, šis nosaukums tālaika Latvijas presē gandrīz nemaz neparādījās. Savukārt ekspresionisma, tāpat kā konstruktīvisma, termins 20. gadu kritikās atrodams visai bieži, jo pēc laikmetīguma izsalkušajiem topošo gleznotāju prātiem šie nosaukumi likās intriģējoši un aktuāli. Turpreti mūsdienu mākslas vēstures izpratnē abu virzienu reālā eksistence latviešu glezniecībā ir visai diskutējama.

1919. gadā parizietis Jāzepts Grosvalds par linogriezumu albumu “Ekspresionisti” savas domas izteica skaidri un gaiši: “Un tad galvenais, pie kā esam tagad pienākuši – kur tur “Ekspresionisms”? Strunkes un Tones darbi ir kubistiski – “ekspresijas” – “izteiksmes” tur nav,

¹ "...kad atkal atgriezīsimies"
[J.Grosvalda vēstules] / Sakārt.
A. Nodieva // Māksla. – 1985. –
Nr. 4. – 23. lpp.

tikai patikams ornaments. Jūsu darbi ir skaisti, kaut gan vēsi. Sutta, bez šaubām, ir ekspresionistīgs."¹ Protams, Grosvaldam, kuru pēc īslaicīgās uzturēšanās Rīgā 1917. gada vasarā kardinests aizveda tālu prom no dzimtenes – uz Tuvajiem Austrumiem, Londonu un Parīzi, par jaunākajiem rīdzinieku sasniegumiem varēja būt tikai virspusīgs priekšstats. Tomēr, apskatot kaut arī profesionāli ne pārāk kvalitatīvos linogriezumu novilkumus, viņam tūlīt kļuva skaidra radošā pamatievirze. Aktuālās mākslas jomā iegūtā bagātīgā pieredze pat uz šā skopā materiāla pamata ļāva Grosvaldam pietiekami objektīvi novērtēt Rīgas kolēģu formas sintēzes meklējumus, kā arī biedriski aizrādīt uz viņu vājo orientēšanos modernisma virzienu izpausmēs.

Ekspresionisms, protams, bija viens no nozīmīgākajiem, varbūt pat visiespaidīgākais sasniegums, kas gadsimtu gaitā vācu mākslā bija radīts. Virziens lielā mērā atbrīvoja vāciešus no mazvērtības kompleksa, ka – atšķirībā no itāliešu renesanses un baroka, franču impresionisma un holandiešu reālisma – viņi līdz tam nebija spējuši radīt nevienu oriģinālu stilu vai virzienu. Galvenajos principos ekspresionisma izteiksmes līdzekļi nereti saskaras ar franču fovismu, taču vācu virzienam būtiskas izrādījās ne tikai formas, bet arī satura novitātes, turklāt tas atklājās ne tikai tēlotājā mākslā, bet arī arhitektūrā, literatūrā un kinomākslā.

Ekspresionisms kļuva par radoši spēcīgu jūtu uzbangojumu attieksmē pret vēso tehnicismu, pret dzīves materializēšanos un stingro reglamentāciju, pret gadsimtu gaitā mākslīgi radīto plaisu starp reālo dzīvi un mākslu. Milzīgo pārliecību, ar kādu sevi pieteica vācu ekspresionisms, raksturo gleznotāja Franca Marka vārdi: "Lielās cīņas laikmetā par jauno mākslu mēs cīnāmies kā "mežoņi", kā neorganizētie pret veco organizēto varu. Cīņa šķiet nevienlīdzīga, taču garīgās parādības nekad neuzvar ar kvantitāti, bet gan ar ideju spēku. "Mežoņu" biedrošie ieroči ir jaunās domas, tās nonāvē labāk nekā tērauds un salauž to, kas tiek uzskatīts par nesalaužamu."² Ekspresionistiem gleznas funkcija nozīmēja izteikt spēcīgas izjūtas un radoši tulkot pretrunas starp individu un pasauli. Satura ziņā ekspresionismam raksturīgas bija sociālas un reliģiskas tēmas, kā arī padziļināta interese par groteskā un negatīvām dzīves parādībām. Savukārt formas deformācijai nereti piemita tendence aizvirzīties līdz pat abstrakcijas robežai. Ekspresionisma sākumposmā krāsai bija vairāk estētiska nozīme, turpretī vēlāk īpaši tika izcelta tās psiholoģiskā iedarbība.

Ekspresionisma parādības radās ap 1905. gadu vienlaicīgi dažādās Vācijas malās. Ziemeļvāciešu Emīla Noldes, Kristiana Rolfsa un Paulas Moderzones-Bekeres gleznojumi pauž instinktīvi uztvertas, ekspresīvas dabas pasaules izjūtas. Saksijas galvaspilsētas Drēzdenes grupai "Die Brücke", kurā darbojās Ernsts Ludvigs Kirhners, Karls Šmits-Rotlufs un Ērihs Hekels, izteiksmes veids vairāk bija saistīts ar intelektu nekā instinktu, un iedvesmu tā smēlās ne tikai mākslā, kuras galvenie pilāri bija Vinsents van Gogs, Edvards Munks un Džeimss Ensors, bet arī Henrika Ibsena, Augusta Strindberga un Fjodora Dostojevskas literārajā mantojumā. Trešais ekspresionisma atzars saistās ar Minheni. Grupai "Der Blaue Reiter", kas radās 1912. gadā, par subjektīvās izteiksmes avotu kļuva radošas personības iztēles bagātība, dabas poēzija un panteismā sakņots pasaules uzskats. Tā bija internacionāla apvienība, kuru dibināja krievi Vasilijš Kandinskis un Aleksejs fon Javlenskis, bet grupas spilgtākie vācu pārstāvji bija Francs Marks, Augusts Make un Pauls Klē. Ekspresionisma stilistiskā un saturiski daudzveidīgā būtība izrietēja no vācu gara dziļēm, jo virziens aizmetņi saskatāmi gan renesanses meistara Matiasa Grīnevalda altārglezniecībā, gan 20. gadsimta vidus "jauno mežoņu" (*Neue Wilde*) ekspresīvi krāsainajās kompozīcijās.

Domājams, ka Jēkaba Kazaka rosinošais piemērs – vērienīgā kompozīcija "Bēgļi" (1917) pamudinājusi Romanu Sutu ķerties pie lielformāta audekla "Baznīcā" (ap 1917).

² Citēts pēc: Richter H.
Geschichte der Malerei im 20.
Jahrhundert. – Köln, 1988. –
S. 16, 17.

Jaunais mākslinieks atceras bēgļu gaitu sākumu, kad vīri, lai aizstāvētu dzimteni, stājās strēlnieku pulkos, bet sievietēm un bērniem mācītājs deva svētību tālajam ceļam uz nezināmo nākotni Krievijas plašumos. Kompozīcijas uzbūve ir dinamiski centrēta uz mācītāja figūru spilgti zilā altāra priekšā, to īpaši izceļot uz tumši pelēcinātā fona. Personāža (sievietes stāvjos, baltajos galvas lakatiņos) attēlojumā varētu runāt par Andrē Derēna stilistisko ietekmi, taču šķiet, ka franču gleznotāja gotiskā perioda elementi drīzāk uztverti ar Jēkaba Kazaka monumentālo "Bēgļu" starpniecību. Sutas gleznojums, kurš tāpat sasniedz divu metru augstumu un kurā valda zīmējuma dinamisms un ekspresīva forma, tomēr nespēj sasniegt iecerēto vērīenu. Šis darbs, liekas, ir viens no tiem retajiem paraugiem, kuru latviešu glezniecībā varētu saistīt ar ekspresionisma būtību un iezīmēm. Ekspresionisma principiņiem tuvs arī reliģiskais sižets un izteiksmīgais otas triepiens Jēkaba Kazaka "Svētajā vakarēdienā" (1920). Sevišķi iespaidīga ir krāsainība, jo mākslinieks uzskatīja, ka "gleznā atveidojamo priekšmetu krāsas var mainīt līdz pretējām, ja tas ir vajadzīgs idejas labākai izteikšanai"³. Tomēr domāšanā un visā daiļradē Kazaks palika pārliecināts franču glezniecības tradīciju atbalstītājs un sekotājs. Kubisma stūrainība ierobežoja viņa trauksmaino garu, jo jaunā cilvēka impulsīvi jūtīgā daba meklēja emocionālāku izteiksmes veidu – lai darbs tiktu veidots nevis pēc viena konkrēta virziena nosacījumiem, bet tajā izpaustos garīgo un glezniecisko vērtību sintēze. Kazaks uzskatīja, ka mākslas darba būtība meklējama idejiskā un gleznieciskā vienībā. Laikposmā apmēram no 1917. gada līdz 1920. gadam viņš un Romans Suta bija vienīgie latviešu mākslinieki, kuru glezniecību kaut kādā mērā varētu saistīt ar ekspresionismu. Taču virzienam būtiska bija ne tikai ārējā ekspresija un krāsu piesātinājums, bet arī noteikta pasaules uztvere, un tā nepaspēja paliekoši skart mūsu gleznotāju domas un prātus. Viņiem – atšķirībā no franču kubisma – nebija nekādu iespēju iepazīt ekspresionisma oriģinālus, jo Maskavas kolekcionāri Sergejs Ščukins un Ivans Morozovs par vācu mākslu neinteresējās.

Kaut arī ekspresionisma termins bija plaši izplatīts, tā iezīmēs latviešu mākslas zinātnē ir analizētas visai skopi. Pirmais, neslēpjot kritisko attieksmi, to 1921. gadā vērtēja Uga Skulme, norādot, ka "no atmiņām par franču formu [...] un par gotikas ekspresiju radās arī tas, ko parasts saukt par ekspresionismu, kuram īsti gleznieciskā vērtība neliela", un ar pārliecību secinot, ka "pie mums ekspresionisma sērga rādās pārdzīvota".⁴ Diemžēl viņš neuzskatīja par vajadzīgu minēt šīs "sērgas" izpausmes un to, kādi iemesli pamudinājuši tik kaismīgi un pat nekritiski aizrauties ar vācu mākslas terminu. Zenta Mauriņa esejā "Impresionisms un ekspresionisms", analizējot ekspresionismu, secināja, ka "garīgā krīze, kas sakrita ar pasaules kara katastrofu un izraisīja strauju mākslas stila maiņu, savīļņoja arī latvju gleznotājus; kā latvju ekspresionistiskus gleznotājus un tēlniekus varētu atzīmēt vispirms dumpinieku Voldemāru Matveju, kam māksla bija lūgšana, tad pa daļai arī Jāzepu Grosvaldu, Kazaku, U. Skulmi, Melderi, Jāni Liepiņu, Romanu Sutu u. c." Rakstniece, izprotot vācu ekspresionisma būtību, paskaidro, ka gleznotājiem "bija apnikusi objektu verdzība, viņi gribēja kļūt par objektu karaļiem, pat par objektu tirāniem un, kad iepatiksies, gleznot kaut zilus zirgus"; un kā piemērs nosaukts vācu ekspresionists Francs Marks, kurš gleznojis zilus zirgus tādēļ, "ka neesot vērts gleznot to, kas jau ir".⁵ Tomēr Matveja, Grosvalda, Ugas Skulmes, Meldera un Liepiņa daiļrades saistība ar ekspresionismu ir stipri apšaubāma. Toties Zenta Mauriņa nav minējusi pārliecinošo ekspresionistu Jāni Valteru; tas gan ir pilnīgi saprotami, jo viņa Vācijas laika daiļrade Latvijā kļuva pazīstama tikai 1939. gadā, kad, pateicoties Vilhelmam Purvītim, Rīgas pilsētas mākslas muzejā notika Valtera piemiņas izstāde, kurā tika eksponēti arī ekspresionistiskie darbi. Protams, jāapzinās, ka salīdzinājumā ar mūsu tautiešu Gustava Kluča un

³ Citēts pēc: Pujāts J. Uz sintēzi // Māksla. – 1971. – Nr. 1. – 12. lpp.

⁴ Skulme U. Jaunākie virzieni mākslā // Kopdarbība. – 1921. – Nr. 36. – 569., 570. lpp.

⁵ Mauriņa Z. Pārdomas un ieceres. – Rīga, 1934. – 76. lpp.

Aleksandra Drēviņa spilgti novatoriskajiem meklējumiem Jāņa Valtera ekspresionisms radās kā hronoloģiski novēlojusies parādība – 20. gados Vācijā virzienam jau bija nobriedusi spēcīga jaunās lietišķības un verisma pretreakcija.

Līdz 1917. gadam Jānis Valters dzīvoja Drēzdenē, taču viņa būtībai, kas bija veidojusies estētiski izsmalcinātās krievu grupas "*Муп уккыссмѳа*" mākslas gaisotnē, turienes ekspresionistu grupas "*Die Brücke*" intelektuālā un sociālkritiskā pasaules uztvere palika sveša. Spēcīgākus impulsus Valters guva no Minhenes grupējuma "*Der Blaue Reiter*" daiļrades – tai raksturīga bija "gleznas izteiksmes līdzekļu saistīšana ar muzikālām īpašībām, tādas krāsu un formu harmonijas mācības attīstīšana, kurā būtu iespējams mūzikai līdzīgs kompozīcijas izmantojums".⁶ Pēc Minhenes ekspresionistu domām, krāsas norobežošana no reālās pasaules tās uztveri neietekmē, bet tikai atbrīvo no saturiskā un alegoriskā balasta. Pēc līdzīgiem principiem attīstījās arī Valtera Vācijas posma glezniecība; viņa 20. gadu ainavu un kluso dabu kompozīciju abstrahētā nosacītība un mīksto krāsu plankumu veidojums stilistiski liekas visai tuvs Vasilija Kandinska gleznieciskajam abstrakcionismam, kas bija izveidojies laikā līdz Pirmajam pasaules karam. Jāņa Valtera izteikti ekspresionistiskais rokraksts līdz pilnīgi abstrakcijai tomēr nenonāca. Egļu mežu ainavās, kurās tumšie koku stumbri veido it kā ornamentāli plakanu kompozīciju, krāsu un formu muzikāli ritmizētais kārtojums rada savdabīgi melodisku skanējumu. Savukārt ainavas "Vinakalns Meciņģenē" (20. gs. 20. gadi, VMM) pamatu veido zilu un oranžu laukumu pagleznojums, kurā vibrējoši, melni otas triepieni iezīmē koku stumbru un kalnu kontūras. Līdzīgi "Ekspresīvās klusās dabas" (ap 1924, VMM) un "Ekspresīvās ainavas" (1925, VMM) kompozīcijās iegleznotas zilās un brūnās fona plaknes, uz kurām ar atturīgu tumšu līniju iezīmējas priekšmetu apveidi. Atšķirībā no vācu gleznotājiem Valteru sižets īpaši nesaistīja, drīzāk kā pašizteiksmes veida pilnvērtīga atklāsme – krāsu laukumu un līniju ritmu vienība. Kopumā viņa glezniecības raksturs ievirzījās tradicionālākā gultnē, ko noteica jaunībā Pēterburgas Ķeizarkajā Mākslas akadēmijā gūtie profesionālie pamati un grupas "*Муп уккыссмѳа*" estetizētais gars. "Ekspresionisms nav mode. Tas ir pasaules uzskats. Proti, prāta, nevis jēdzienu uzskats,"⁷ – skan ekspresionisma teorētiķa Hervarta Valdēna pārliecība. Turpretī Valteram ekspresionisms nozīmēja konkrētajai dzīves telpai – Vācijai atbilstošu izteiksmes veidu, jo vēlino pievienošanās gataviem un aprobētiem principiem nevar uzskatīt par padziļinātu pasaules uzskatu.

Jāņa Valtera estetizēto glezniecības izpratni neietekmēja viena no ekspresionisma būtiskākajām iezīmēm – groteska un brutalitātes atklāsme cilvēku attiecībās un apkārtējā vidē. Par viņa iedvesmas avotu kļuva dzīvīguma un skaniskās krāsainības pilnā dabas pasaule. Tāpat meistarū neiespaidoja ekspresionistu iecienītās uzbudinošās lokālo krāsu attiecības un to īpašās psiholoģiskās lomas izcēlums, kaut gan kolorītu var uzskatīt par ļoti nozīmīgu viņa daiļrades izteiksmes līdzekli. Vai, paliekot Latvijā, Valters būtu kļuvis ekspresionists? Iespējams, ka viņš nebūtu tik cieši tuvojies formu abstrakcijai, taču ekspresivitāte kā mākslinieka pašizpaušme un vizuālās izteiksmes veids bija nesalīdzināmi plašāka un senāka nekā konkrētais virziens. Spēle ar gaismas kontrastiem un triepiena atraisītība Jāņa Valtera rokrakstam bija raksturīga jau 20. gadsimta sākuma darbos ("Divas sievietes pie lampas", "Viesības": ap 1901, VMM), ko apliecina plastiski pastozā gleznojuma maniere un savdabīgais tumši gaišo laukumu risinājums.

⁶ Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1976. – S. 110.

⁷ Walden H. Die neue Malerei. – Berlin, 1919. – S. 5.



Jānis Valters. Stumbri un lapotnes. 1925



Jānis Valters. Ainava ar kokiem. 1923



Jānis Valters. Ekspresīva klusā daba. Ap 1924



Gederts Eliass. Pie spoguļa. 1918–1920

Fovisms un Ģederts Eliass

Zobgalīgo nosaukumu “mežonīgie zvēri” jeb fovisti franču kritiķis Lui Vosels deva neilgu laiku pastāvošai, bet iespaidīgai mākslinieku kopai, kuras galvenie pārstāvji bija Anrī Matiss, Andrē Derēns, Rauls Difī, Kēss van Dongens un Moriss Vlaminks. “Viņi, ejot impresionisma un postimpresionisma pēdās, konsekventi gāja tālāk pa patstāvīgas gleznas radīšanas ceļu, kuru bija aizseguši simbolisma un jūgendstila jūsmīgie un dekoratīvie elementi, un ievada mākslu modernismā.”⁸ Fovisti saviem darbiem izvēlējās vienkāršus motīvus un, tāpat kā impresionisti, gleznoja galvenokārt ainavas un portretus. Virziena principi izveidojās ap 1904. gadu, bet nosaukumu tas ieguva 1905. gadā Parīzes “Rudens salonā”. Kaut arī fovisma termins latviešu 20. gadu mākslas kritikā netika lietots, tomēr mūsu glezniecībā pārliecinoši var konstatēt tā pazīmes. Iespējams, ka latviešu gleznotāji neuztvēra franču fovisma izteiksmes līdzekļu nianšes, automātiski tās pielīdzinot aktuālajam ekspresionismam; grūti iedomāties kādu citu būtisku iemeslu, taču pie mums šis termins palika bez jebkādas ievēribas. Katrā ziņā Uga Skulme 1921. gada rakstā “Jaunākie virzieni mākslā” ir minējis tikai ekspresionismu, kubismu un futūrismu,⁹ kaut arī viņa draugs Ģederts Eliass vēl pavisam nesen bija gleznojis īsti fovistiski.

Visai savdabīga situācija fovisma un ekspresionisma sakarā 20. gadsimta sākumā izveidojās zviedru glezniecībā. Īsaks Grīnevalds, Sīgrīda Jertēna, Einars Julīns, Leanders Engstrēms un daudzi citi zviedri ap 1908.–1910. gadu mācījās Parīzē pie Anrī Matisa, aizgūstot viņa optimistisko krāsainību un gleznieciskā triepiena vieglumu. Taču, kad šie mākslinieki 1918. gadā Stokholmas izstāžu zālē sarīkoja pirmo vēsturiski nozīmīgo zviedru modernās

⁸ Krausse A. C. Geschichte der Malerei von Renaissance bis heute. – Köln, 1995. – S. 84.

⁹ Skulme U. Jaunākie virzieni mākslā.

¹⁰ Sigrid Hjerten. – Stockholm, 1995. – S. 193, 195; Zviedru glezniecība no Stokholmas pilsētas kolekcijas [izstādes katalogs]. – Rīga, 1997. – 12. lpp.

¹¹ *Haftmann W. Malerei im 20. Jahrhundert.* – München, 1987. – S. 91.

¹² *Eliass Ģ., Eliass K. Franču jaunlaiku glezniecība.* – Rīga, 1940. – 396. lpp.

¹³ Turpat. – 389. lpp.

¹⁴ *Skulme U. Ģederts Eliass // Daugava.* – 1939. – Nr. 7. – 696. lpp.

¹⁵ *Skulme U. Ģederta Eliasa "Pagalma stūris" // Daugava.* – 1931. – Nr. 1. – 117. lpp.

mākslas skati, viņi to nosauca nevis par fovistu, kā tas loģiski izrietētu no Matisa skolnieku glezniecības veida, bet par ekspresionistu izstādi.¹⁰

Fovisms izvērtās par kolorīta uzvaras gājienu, un šajā ziņā tas ļoti līdzinājās ekspresionismam, kam tāpat krāsa bija viens no spēcīgākajiem izteiksmes līdzekļiem. Tomēr abiem virzieniem ir būtiska atšķirība. Vācu mākslas zinātnieks Verners Haftmans uzskata, ka fovisti ar krāsu dinamītu "uzspridzina dabu un no liesmu mēlēm pilnīgi subjektīvi konstruē gleznas izvirzumu. Šis spontānais uzbrukums ir akts, kurā ar krāsas līdzekļiem tiek sagrauts priekšmetiskais. Tas viss ļoti izklausās pēc ekspresionisma, un tā tas arī ir. Tomēr te pastāv būtiska nianse, jo mēs atrodamies latīņu gara laukā. Bet tas tiecas pēc formas un kārtības; paroksisms netiek meklēts, tas tiek atstāts ģermāņiem."¹¹ Kā izteicies Anri Matiss, glezniecībai ir jāizraisa šoks un emocionāli jāuzbudina, un šo efektu franči panāca ar neierasti spilgtiem krāsu salikumiem. Ģermāniskais paroksisms – spēcīgais jūtu pārdzīvojums palika tāls arī latviešu mentalitātei. Mūsu mākslinieki modernisma apguvē visumā aprobežojās ar emocionāli mērenu kolorīta un formas izteiksmību, ko sniedza franču rotaļīgi atraisītais krāsu prieks.

Latviešu glezniecībā fovismam raksturīgi izteiksmes līdzekļi viskonsekventāk atspoguļojās Ģederta Eliasa daiļradē, kaut gan kopā ar brāli Kristapa Eliasu izteiktas spriedums liecina, ka "formulēt fovisma programmu nākas diezgan pagrūti – tā vienkāršā iemesla dēļ, ka tam noteiktas, vienotas programmas nemaz nebija"¹². Pēc viņu abu pārliecības, fovista radošajai personībai "jāatgriežas pie instinkta un jāpakļaujas tam kā vadonim mākslinieciskās radīšanas procesā".¹³ Zināmā mērā šo tēzi var saistīt ar paša Ģederta Eliasa glezniecību ap 1918.–1920. gadu. Profesionālos pamatus māksliniekam deva studijas Briseles Karaliskajā Mākslas akadēmijā (1908–1913), tās papildināja mācības Parīzē Žana Pola Lorāna darbnīcā, bet varbūt daudz vairāk – Francijas galvaspilsētas rosinošā mākslas dzīve. 1913.–1914. gadā Eliass vēl meklēja izteiksmes veidu, gleznojot gan mazliet kubizēto pilsētas skatu "Uz bulvāra" (Jelgava, Ģederta Eliasa Vēstures un mākslas muzejs), gan – smeļot iedvesmu no Albēra Markē Parīzes ainavām – audeklu "Tilts pār Sēnu" (VMM), kura gaišajā koptonī izceļas melnais fovistiskais konturējums. Kaut arī Eliasam bija visas iespējas iepazīt fovisma paraugus jau Parīzē, tomēr Uga Skulme uzskatīja, ka "aizraušānās ar plakanu glezniecību, kas radniecīga Matisam", sākusies Maskavā,¹⁴ kur Eliass dzīvoja Pirmā pasaules kara laikā. Lai arī kā – 1920. gadā, kad pirmajā Rīgas mākslinieku grupas izstādē Ģederts Eliass izstādīja 67 darbus, pirmoreiz pēc atgriešanās no Krievijas parādot atklātībā savu daiļradi, kolēģus un skatītājus pārsteidza to neierasti uzbudinošā krāsainība. Uga Skulme dzimtenē atgriezās tikai 1920. gada beigās un pats šo Rīgas grupas izstādi neredzēja, taču pat pēc desmit gadiem atcerējās laikabiedru stāstīto par Jēkabu Kazaku, kurš esot tā aizrāvis ar Eliasa zilās krāsas spožumu, ka viņa pēdējās 1920. gada gleznās blakus sarkanbrūnajai valdījusi zilā.

Abi ekspresīvie beļģu glezniecības skolas audzēkņi – Ģederts Eliass un vēlāk, 20. gadsimta 30. gados, Jānis Tidemanis, kurš beidza Antverpenes Karalisko Mākslas akadēmiju, – latviešu rāmi atturīgajā kolorīta vidē ienāca ar izaicinošu krāsainību. Pēc Ugas Skulmes domām, "Grosvalds mūsu glezniecībā ienesa konstruktīvo elementu. Eliass ir uztvēris krāsainību. Grosvaldam piemīt tā svarīgā loma, ka viņš paspēja gandrīz veselu gleznotāju paaudzi vai nu ievirzīt, vai arī stiprināt Vakareiropas tradīcijās. Eliass Latvijā parādījās tad, kad Grosvalda darbs bija galā, bet ar savu priekšzīmi viņš vienmēr ir atgādinājis, ka glezniecībā galvenais ir krāsa."¹⁵ Jāzēpa Grosvalda daiļrades saistība ar "konstruktīvo elementu" jāuztver kā 20. gadu domāšanai tipisks pārspilējums, jo viņa vienkāršotās formas tāpat bija saistītas ar fovisma plastisko izteiksmes veidu. Vienīgi Grosvalda tonāli niansētajam kolorītam piemita



Gederts Eliass. Sieviete ar vēdekli bārā. 1918–1920

latviski atturīgais rāmums, bet Eliasa ainavām, aktiem un portretiem bija raksturīgi aktīvi lokālo krāsu salikumi. Tomēr nenoliedzami, ka līdz 1920. gadam abi gleznotāji dzimtenē bija nozīmīgi radošo ideju nesēji, jo rīdzinieki vēl nebija iepazinuši fascinējošo Parīzes gaisotni un jebkurš svaigs impulss viņiem likās ārkārtīgi svarīgs.

Franču fovisma iespaidā Ģederts Eliass gleznoja Pirmā pasaules kara laikā un apmēram līdz 1920. gadam. Tā kā mākslinieks savus darbus reti parakstīja un gandrīz nekad nedatēja, viņa daiļrades hronoloģijā joprojām trūkst pilnīgas konsekvences. Eliasa maniere šajā periodā mainījās no gaiša, puantilismam līdzīga gleznojuma – tāpat kā Anrī Matisa agrīnajā posmā ("Greznība, miers un bauda": 1904, privātkolekcija Parīzē) – līdz pat smagnējam, dziļi satumsušam kolorītam. Viņa glezniecības ārējās pazīmes pārliecinoši atbilda fovisma principiem, un figūru atspoguļojumā var nojaust visai tiešas sakarības ar Anrī Matisa rokrakstu, kurā "nav hierarhijas, nav uzsvērtības starp galvenajiem un blakus priekšmetiem, bet viss, arī tas, kas atrodas it kā dibenplānā, ir neatņemama un integrāla daļa vispārīgā kompozīcijā un krāsu saskaņā".¹⁶ Eliass izmantoja atsevišķus tipiskus fovisma paņēmienus: ekspresīvu deformāciju, spēcīgu krāsu intensitāti, melno kontūru un plakanas formas, kā arī dekoratīvus ornamentus fonā. Līdzīgi fovistiem, viņš pievērsās portreta, ainavas un klusās dabas žanram. Franču fovistiem melnais līdzās citām krāsām bija kā patstāvīgs izteiksmību un ritmiku veidojošs elements, bet Eliass to drīzāk izmantoja zilo, oranžo un dzelteno plankumu norobežošanai. Ornamentāli būvētajā "Klusajā dabā ar augļiem" (1918–1920, VMM) plakanos spilgtos krāsu

¹⁶ Eliass Ģ., Eliass K. Franču jaunlaiku glezniecība. – 403. lpp.



Ģederts Eliass. Sēdoša sieviete. Ap 1923



Ģederts Eliass. Klusā daba ar augļiem. 1918–1920

laukumus apvij melna fovistiska kontūra, kas vietām liekas vēl pastīva un neveikla, savukārt diezgan abstrahētajā klusajā dabā "Ziedi vāzē" (1918–1920, VMM) izzudis telpiskums, bet melnā kontūra kļuvusi plastiskāka.

Laikabiedriem patiesi Ģederta Eliasa vitāli spēcīgā palete salīdzinājumā ar ierastajām tradīcijām varēja likties neparasti atklāta un tieša. Viņš gleznoja ar spilgtām, lokālām krāsām – zaļo, sarkano, dzelteno, un nav gandrīz nevienas gleznas, kurā tērpu vai drapēriju atveidojumā nebūtu izmantota zilā. Kolēģi pat ievēroja, ka Eliasu saista "iespēja iztraktoties ar zilām krāsām, veselām zilām jūrām"¹⁷. Iespējams, ka košā krāsainība un it īpaši zilās krāsas dominante radās, iedvesmojoties no krievu kubofutūrisma paraugiem, kurus mākslinieks varēja iepazīt Maskavas izstādēs. Vismaz tik krāsaini un tik daudz tieši ar zilo līdz 1920. gadam negleznoja neviens cits latviešu mākslinieks. Vienīgi, pretstatā franču fovistiem, Eliass krāsu saistīja ar objekta reālajām īpatnībām un neuzdrošinājās savus modeļus gleznot ar ziliem matiem un zaļu degunu, kā to darīja Matiss.

Ģederta Eliasa agrīnajos audeklos redzams, ka tolaik vēl topošais mākslinieks īpaši iecienījis zilā un sarkanā salikumu. Ja viņa portretētajām sievietēm nav zila tērpa, tad rokā tām ir kaut vai zils vēdekli, bet melni konturētajiem aktu gleznojumiem bieži izmantots dziļš, tumši zils fons. Eliass gleznas kompozīciju uzbūvē izmantojis lielus zilus laukumus bez tonāli niansētām gradācijām. Svarīgas ir savstarpējās laukumu pamattiecības, kas arī ir gleznojuma izteiksmību noteicošais faktors. Mākslinieks necenšas sievietes tēlos atklāt kādas emocionālas noskaņas, tomēr aktīvie krāsu salikumi, kuros nozīmīgus akcentus veido ne tikai zilie, bet arī dzeltenie vai smaragdzaļie laukumi, modeļiem piešķir juteklisku vitalitāti. Krāsu attiecības rada spriegumu un dramatismu; tā tas ir, piemēram, aktā "Pie spoguļa" (1918–1920, VMM), kurā Eliass zināmā mērā ievērojis Anrī Matisa atziņu, ka tīrai krāsai vajag uztraukt un emocionāli šokēt. Šajā darbā varbūt iespaidīgākas par krāsu piesātinājumu ir zilā, sarkanā un rozā īpaši aktivizētās kopsakarības ar melno. Savukārt kompozīcijā "Sieviete ar vēdekli bārā" (1918–1920, VMM) konturējums ir mazāk izcelts. Eliasam sievietes sejas tips ar mandeļveida acīm, līdzīgi kā Grosvalda portretos, domājams, aizgūts no Marī Loransēnas tipāžiem, taču lokālo krāsu laukumu bagātība un attiecības atklāj, cik dažādi šie abi latviešu mākslinieki bijuši rakstura un pasaules uztveres ziņā un cik atšķirīgi viņi izpratuši vienu un to pašu franču glezniecības paraugu būtību.

Aptuveni no 1918. līdz 1920. gadam Ģederts Eliass uzgleznoja virkni aktu, kuros rozīgo, guļošo ķermeņu aprises apvij plastiska melna kontūra, skopi iezīmējot modeļu sejasvaibstus. Gleznu fonā vai gultas pārklājos mākslinieks brīvi variējis fovistu iecienītās bagātīgi ornamentētās drapērijas. Aktu kompozīcijās uzskatāmi var nojaust, ka Eliasu spēcīgi iedvesmojis Matisa glezniecības ornamentālais stils, kas raksturīgs franču meistara 1908. gada audekliem ("Sarkanā harmonija": Sanktpēterburga, Valsts Ermitāža). Ar pārsteidzoši efektīgu krāsu salikumu piesaista Eliasa audekls "Sēdoša sieviete" (1923, VMM); koši sarkanā jaka, gaiši zilās zeķes, blāvi rozā kleita un dzeltenais atzveltņes krēsls – liekas, nekas nevar būt krāsās nesaderīgāks, tomēr plastiskā melnā kontūra spēj visu savaldīt, panākot izteiksmīgu viengabalainību. Salīdzinājumā ar tradīcijām bagāto un izsmalcināto latīņu kultūras gara eleganci, kas deva impulsus Anrī Matisa daiļradei, Ģederta Eliasa rokrakstā un domāšanā, šķiet, pārāk daudz zemnieciskas smagnējības un tiešuma, bet zīmējums vietām var likties pat robusti neveikls, taču viņa daiļrade nenoliedzami atklāj savdabīgas Eiropas kultūras un latviskās pasaules uztveres kopsakarības.

¹⁷ *Skulme U. Ģederta Eliasa "Peldētājas novakarē" // Daugava. – 1929. – Nr. 3. – 367. lpp.*

Konrāds Ubāns

1920.

gadā, rakstot par Rīgas mākslinieku grupas izstādi, Viktors Eglītis atzīmēja, ka Konrāds Ubāns no pārējiem

biedriem atšķiras ar savu franču skolu: "Kaut gan Francijā pats viņš nav bijis, bet viņā ir iedzimts frančiem radnieciskais sievišķais dvēseles smalkums, nemaldīgā krāsu kopošanas garša un izmeklēta inteliģence dabas priekšmetu un cilvēka formu veidošanā. Ar Ubānu mūsu glezniecībā ienāca izsmalcināts kultūras gars, kurš pamazām ir pārgājis uz visu attiecīgo grupu."¹⁸ 1914. gadā Jāzeps Grosvalds drīz vien pēc iepazīšanās ar Ubānu secināja, ka viņš "katrā ziņā ir ģeniāls jauneklis, jo jau tagad ar 19 gadiem nāk ar tādu tehniku un kompozīciju, ka jābrīnās".¹⁹ Viņi kļuva par tuviem domubiedriem, un likumsakarīgi, ka drauga ietekmē Ubānam ne tikai padziļinājās interese un zināšanas par franču kultūru, bet viņš nopietni paklausīja parīzieša padomiem, tostarp bridinājumam neapdomīgi neaizrauties ar kubismu. Varbūt tas nebija tikai Grosvalda kritiskais tolaik Francijā jau aktualitāti zaudējušā virziena vērtējums, jo pasaulē un eksaktā kubisma stūrainība, liekas, vispār neatbilda Ubāna rāmi nosvērtajai, jūtīgajai dabai.

Topošā mākslinieka Pirmā pasaules kara laikā radītie darbi ir stilistiski atšķirīgi, taču tos vieno iekšēji saspringta ekspresivitāte, kas vēlākajai – 20. gadu harmoniskajai glezniecībai vairs nebija raksturīga. 1917. gadā tapusi viņa daiļradē reta parādība – figurāla kompozīcija "Bēgļi" (VMM). Satura ziņā darbs analogs Jāzepa Grosvalda "Bēgļiem" (1917) ar sirmo vīru un zēnu uz drūmās, degošās debess fona, tikai Ubānam kompozīcijas centrā ir jauna sieviete ar

mazu bērnu uz rokas un lielāku zēnu blakus; tāpat līdzīgi gleznots otrā plāna skats ar nodegušām mājām. Taču Ubāna koncepcijā, par spīti iznīcības dvesmai, debesis liekas cerību pilnas – gaišas un saulainas. Izmantojot renesanses glezniecības dzidrās krāsu attiecības, jaunās mātes gaiši zilā madonnas tērpa un mazā bērna sātā apgērba laukumu salikums izraisa optimistiskas noskaņas. Tāpēc atšķirībā no Grosvalda smagnēji dramatiskās pelēkvioletās gammas Ubāna gleznā ar krāsainību panākts trauksmais un dzīvi apliecinošs iespaids. Turklāt sievietes pieliektā galva un pret skatītāju vērstā plauksta raisa atvērtības un intimitātes izjūtas, to harmonisko mieru, kas strāvo no agrinās renesanses madonnām. Reālistiskajā figūru zīmējumā izmantots nosacīti atturīgs formu vienkāršojums, kas vēlāk turpināsies arī mākslinieka 20. gadsimta 20. gadu sākuma portretu savdabīgajā izteiksmes veidā.

1917. gadā gleznots arī groteski ekspresīvais strēlnieku gaitu biedra Edvarta Virzas portrets (VMM), uzsverot rakstnieka brīvdomīgo, azartiski nemierīgo raksturu. Personāža efektīgais rokas žests un "velnišķīgais" acu skats acīmredzami kontrastē ar dzeltenu, pilsonisko klubkrēslu. Cilvēka tēla atainojumā Ubāns svārstījās starp minimālu formu vienkāršošanu un izteiktāku deformāciju, starp plakanību

¹⁸ Eglītis V. Ekspresionistu izstāde Rīgas mākslas muzejā // Latvijas Kareivis. – 1920. – 14. marts.

¹⁹ Džo dienasgrāmatas un vēstules brālim / Sakārt. E. Kļaviņš // Literatūra un Māksla. – 1991. – 25. okt. – 9. lpp.



Konrāds Ubāns. Bēgļi. 1917



Konrāds Ubāns. Figūra. 1919



Konrāds Ubāns. Klusā daba ar vāzi. 1919



Konrāds Ubāns. Edvarta Virzas portrets. 1917

un telpisko apjomību. Kritika secināja, ka "pie Ubāna savā ziņā it kā mēģina sintezēties (varbūt arī tik cīnās) ekspresīvā un impresīvā izteiksme, un gribas domāt, ka gleznotājs bieži atdots vēl pēdējai".²⁰ 20. gadu sākuma gleznojumos – it īpaši ainavās – bija redzams, ka impresionistiskā dabas noskaņu vērojuma tieksme māksliniekā tomēr gūs pārsvaru, jo tā vairāk atbilda viņa raksturam un garīgajai būtībai.

Vizuāli šarmantajā sievietes atveidojumā darbā "Figūra" (1919, VMM) mākslinieka rokraksts sasniedz galējo robežu formu vienkāršošanā. Vispirms skatītāja uzmanību piesaista savdabīgi stūrainā un rotaļīgā rozā cepure, kuras forma līdzinās eksotiskam ziedam; tikai tad ieraugām skopi ieskicēto sejas veidolu ar akcentētajām lūpām. Portrets kopumā nedaudz atgādina Valdemāra Tones kubizētās sieviešu ģimenes. Drosmīgi deformēto figūru un plastisko roku liekumu ieskauj dzeltenā krāsā ovāls, kas slīpeniski izceļas uz tumšā plakanā fona. Jānis Siliņš atzinis, ka tieši "Figūrā" visvairāk "izmanāmas laikmetīgā modernisma tendences [...] ar izteiktu tieksmi un liellaukumainu veidu vienkāršošanu un ģeometrizzāciju".²¹ Figūras zīmējums ir lakoniski stilizēts, un Ubāna izteiksmes veids šajā darbā varētu būt saistāms ar Jēkaba Kazaka pausto "sintezējošās vienkāršības" ideju. Uga Skulme ir pieļāvis domu, ka Ubāns "īsu brīdi atradies kubisma valgos", un norādījis uz bezacainu sievieti, kas gleznota kubistu iemīļotās krāsās.²² Tomēr kubisma elementu izmantojums "Figūrā" nav tik konsekvents, lai Ubāna izteiksmes līdzekļu meklējumus varētu saistīt ar šo virzienu. Drīz pēc savdabīgā portreta Ubāns gleznojis kluso dabu – raibu ziedu pušķi plakanā kubistiskā vāzē ("Klusā daba ar vāzi": 1919, privātkolekcija Rīgā), it kā šķietami nevērīgi uzstādījuma otrā plānā "atstājot" vienu stūri no gleznas ar sievieti divainajā rozā cepurē. 1921. gadā gleznotais Jūlija Miesnieka portrets (VMM) veidots reālistiski, ar nelielām groteskas iezīmēm; darbā izcelti sejasvaibsti un uzvalka krokas, taču tumšajā fonā savdabīgi iezīmējas kubistisks akcents. Lakoniskais sejas ovāls, kā arī deguna, acu un mutes šautras zīmējums liek atcerēties stilizēto sievietes figūras siluetu Ubāna linogriezumā "Pie galda" (1919, VMM). Tomēr laikā, kad gandrīz

²⁰ Hamsters K. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Skatuves Studija. – 1920. – Nr. 2/3. – 37. lpp.

²¹ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1988. – 125., 126. lpp.

²² Skulme U. K. Ubāna glezna "Turgeņeva iela Rīgā" // Daugava. – 1931. – Nr. 8. – 1018. lpp.



Konrāds Ubāns. Parkā. Ap 1923

visa Rīgas grupa aizrāvās ar formu ģeometrizarāciju, viņš spēja no šī vilinājuma atturēties, tādēļ augstu vērtējama jaunā mākslinieka rokraksta neatkarība un spēja turēties preti kolēģu vairākuma radošajiem meklējumiem.

1922. gadā Konrāds Ubāns pirmoreiz nokļuva Parīzē, taču atšķirībā no citiem laika biedriem, kas pēc radoši un informatīvi aktuālā ceļojuma vēl vairāk pievērsās kubismam, viņa ainavās pakāpeniski arvien noteicošāka kļuva rāmi liriska un tonāli smalka realitātes klātbūtne. Tas atklājas, piemēram, "Parīzes ainavā" (1922, VMM), kurā ir gan impresionistiski acumirkļīgs parka stūrīša gleznojums, gan fovistiski melni konturēti un deformēti cilvēciņi priekšplānā. Savukārt Ubāna 20. gadu sākuma portretos iezīmējās neoreālisma tendences, kas, iespējams, saistāms ar jaunās lietišķības ietekmi. Rīgas nomaļu ainavās mākslinieks izvēlējies nosacītākus izteiksmes līdzekļus, un šajos audeklos sadzīvo glezniecisks triepiens ar melnu lineāru konturējumu. Priekšpilsētas skatā "Māras ezers" (1923, VMM) stūrains melnā kontūra veidota bez fovistiskās plastikas, taču tā vizuāli veiksmīgi palīdz apvienot krāsainos laukumus. Ubāna 20. gadu sākuma ainavās gleznieciska lapotne bieži vien tika sasaistīta ar vijīgi ekspresīviem, lineāriem koku stumbriem, veidojot tipiski "ubānisku" rokrakstu.

Visai neierasta Konrāda Ubāna krāsu risinājumam liekas aptuveni 1923. gadā gleznotā dubultportreta "Parkā" (VMM) kompozīcija, ko veido harmoniski saskaņoti dzeltenī, zaļi, rozā un zili laukumi, tāpat darba uzbūve – jaunas, modernas sievietes pusfigūra centrā un muguru pret skatītāju pavērsusi rudmataina meitene labajā pusē. Figūru, sejas un apģērba zīmējums veidots nosacīti vienkāršoti un kopumā atstāj dekoratīvā iespaidu. Šajā portretā zināmā mērā iezīmējas autora jaunreālistiskajiem paraugiem raksturīgi izteiksmes līdzekļi, taču ar mikstākām zīmējuma pārejām. Kompozīcija "Parkā", atšķirībā, piemēram, no psiholoģiski vērtējošā traktējuma dzejnieka Edvarta Virzas portretā, ir estētiski harmoniska – tēla raksturezīmes tajā ir mazsvarīgas, jo viss pakļauts krāsu salikumu attiecībām, liniju plastikai un niansētiem tumši gaišo laukumu kontrastiem.

1923. gadā Konrāds Ubāns kopā ar Ludolfu Libertu sarīkoja personālizstādi Rīgas pilsētas mākslas muzejā. Viņi abi, aktīvi trauksmainais Liberts un ārēji pasivākais, emocionāli atturīgais Ubāns, kaut arī dažkārt gleznoja plenērā līdzīgus motīvus, arī daiļradē bija ļoti dažādi. Taču Romans Suta, neizceļot atšķirības, secināja, ka "abiem trūkst organiskas apzinātas kompozīcijas un uzdevumu, kuri prasītu atrisinājumu, vienīgi "laimīgāki" jeb "nelaimīgāki" dabas atveidojumi". Pēc viņa domām, Ubāns salīdzinājumā ar Libertu ir "īpatnējāks, patstāvīgāks, mazāk pretenciozs savos darbos un tādēļ arī patiesāks".²³ Jau agrīnā jaunībā Konrāda Ubāna daiļradei bija raksturīga inteliģence, harmonija un mērenība – īpašības, kas viņam neļāva aizrauties ar īslaicīgām ārišķībām. Pirmās personālizstādes kataloga ievadā Jānis Siliņš secināja, ka Ubāna daiļradē "formāliem meklējumiem un sasniegumiem laužas cauri tas, kas modernā mākslā, pateicoties vienpusīgai abstraktā un tīri formālā virskundzībai, dažreiz iet zudībā – proti, dzīva, īpatnēju ritumu pilna personība".²⁴ Ubāns pats uzsvēris, ka "tagadnes gleznotājam jārēķinās ar to, ka nesenā pagātnē bijis impresionisms, ka impresionistu un reālistu pieeja dabai pārāk iegājusi mūsu asinīs, lai no tās galīgi atsacītos".²⁵ Sākot ar 1926. gadu, Konrāda Ubāna rokraksts pilnībā atbrīvojās no neoreālisma lineārisma un ieguva tipisko, liriski glezniecisko izteiksmes veidu. Mākslinieka pasaules uztvere bija un palika reālistiska, un par viņa būtiskāko žanru 20. un 30. gados kļuva ainava.

²³ Suta R. Ludolfs Liberts un Konrāds Ubāns // Ritums. – 1923. – Nr. 7. – 553. lpp.

²⁴ Ludolfa Liberta un Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs. – Rīga, 1923. – 11. lpp.

²⁵ Skulme U. K. Ubāna glezna "Pārdaugava rudenī" // Daugava. – 1930. – Nr. 4. – 505. lpp.



Konrāds Ubāns. Māras ezers. 1923



Leo Svemps. Klusā daba ar siļķi. 1922



Leo Svemps. Sievieta. 1922

Leo Svemps

Mākslinieka radošie pirmsākumi, tāpat kā daudziem citiem tautiešiem, lielā mērā veidojās Krievijas mākslinieciskās kultūras vidē, taču ar visai būtiskām atšķirībām. Ģederts Eliass un Jāzeps Grosvalds mācījās Rietumeiropā, lielākā daļa citu laikabiedru – Jēkabs Kazaks, Valdemārs Tone, Romans Suta, Jānis Liepiņš un Konrāds Ubāns profesionālos pamatus apguva pēc Rīgas un Krievijas mākslas skolu samērā akadēmiski konservatīvajām programmām, turpretī Leo Svempu var uzskatīt gandrīz vai par autodidaktu. Tomēr 1920. gadā viņš no Maskavas atgriezās Rīgā jau kā visumā nobriedusi personība. Vienlaicīgi ar tieslietu studijām Maskavas universitātē Svemps mācījās A. Boļšakova studijā, kā arī 1917.–1918. gadā īsu laiku – Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās pie Iļjas Maškova, kurš darbojās uz franču glezniecību orientētajā grupā “Kārava kalps”. Tā būtībā bija visa topošā gleznotāja profesionālā mākslas izglītība, par ko kolēģis Uga Skulme atzinīgi un ar zināmu gandarījumu secināja: “Svempa laime, ka viņu nav dresējusi savos itāliskajos kanonos neviena kroņa mākslas skola.”²⁶ Pati daba Leo Svempam bija devusi spilgtas gleznotāja spējas, svaigu krāsas uztveri, un jau pašos pirmajos darbos viņš atklājās kā radoši izteiksmīga un individuāla personība. Svemps nenojauta, ko nozīmē akadēmisko priekšrakstu rutīna, un tādēļ varēja atļauties gleznot brīvi un bez jebkādiem aizspriedumiem.

Tūlīt pēc atgriešanās Latvijā Leo Svemps meklēja kontaktus ar Rīgas mākslinieku grupu, kuras pirmā izstāde saņēma tik jūsmīgu sabiedrības atsaucību. “Tolaik Svemps

²⁶ Skulme U. L. Svempa glezna “Puķes” // Daugava. – 1936. – Nr. 4. – 377. lpp.

²⁷ Suta R. Leo Svemps // Literatūra un Māksla. – 1987. – 20. nov.

²⁸ Suta R. Leo Svempa izstāde // Rītums. – 1923. – Nr. 7. – 554. lpp.

drudžaini gleznoja audeklu pēc audekla klusinātās un slāpētās zemes krāsās, gleznoja ar lielu temperamentu un jau ar zināmām metodēm formas veidojumā.²⁷ Viena no uzbūvē un priekšmetu izvēlē lakoniskākajām gleznām "Klusā daba ar siļķi" (1922, VMM) iezīmē mākslinieka 20. gadu sākuma izteiksmes līdzekļus – temperamentīgu triepienu, pastozu krāsas slāni, smagnēju formu ritmiku, patumšu kolorītu un tipiski "proletārisku" priekšmetu izvēli. Tikai citās klusajās dabās vairs nebūs šeit izmantotā īpatnējā skata no augšas. Degvīna pudele, rupjmaizes klaips, gumijkok, avīze, pods ar baltu hortenziju vai ģerāniju, Švarcvaldes pulkstenis – priekšmeti, kas bija raksturīgi mākslinieka puritāniskā dzīvokļa videi un reizē arī kluso dabu uzstādījumiem. Savas apkārtējās lietas viņš izmantoja visdažādākajos kārtojumos visās līdz 1924. gadam gleznotajās klusajās dabās. "Klusā daba ar maizi un pulksteni", "Klusā daba ar kliņģeri un avīzi" (abas: 1921, VMM) un "Klusā daba ar vecajiem traukiem" (1922, VMM) varētu būt darbi, kas kolēģi Romanu Sutu iedvesmojuši izteikt trāpīgo raksturojumu: "Liels nemierīgs temperaments bez disciplīnas. Paļaujas vienīgi uz intuīciju un laimi. Bez spārnojuma un mērķiem. Vienīgais, kas pie viņa var valdzināt, ir smagās, melanholiskās zemes krāsas burvīgi patiesais dziļums, kuru visā plašumā redzēt neļauj paviršais un parupjais glezniecības veids."²⁸ Taču smagnējais formas robustums nebūt netraucē izjust Svempa agrīnās daiļrades savdabību, jo pārsvaru gūst krāsu plastikas vērtības, temperamentīgais otas uzliciens un iekšējā emocionalitāte.

Romana Sutas raksturojums attiecas uz 1923. gadu, kad Leo Svemps, kaut arī regulāri un nopietni bija gleznojis tikai dažus gadus, Latvijas Valsts mākslas muzejā Rīgas pili sarīkoja personālizstādi, kurā kolēģus un skatītājus pārsteidza ar savu lielo ražību. Blakus temperamentīgajām klusajām dabām un ainavām viņš izstādīja arī portretu "Cilvēks ar avīzi" (1922, atrašanās vieta nezināma), kura formu risinājumā var nojaust zināmu autora ieinteresētību par kubistisku vienkāršošanu. Šī tendence vērtējama kā likumsakarīgs mēģinājums iekļauties laikabiedru aktuālajā formālo izteiksmes līdzekļu valodā, jo gandrīz visi pārējie Rīgas grupas biedri intensīvi strādāja kubistiskā ievirzē. Tomēr portrets "Cilvēks ar avīzi" liecina, ka Svempa temperamentam sausi pārdomāts glezniecības veids bija svešs, jo citi mēģinājumi formu ģeometrizācijā nav zināmi. Stilistiski atšķirīgais portrets ar avīzes lasītāju viņa 20. gadu sākuma daiļradē ir vērtīgs kā topoša gleznotāja meklējumu paraugs; vienīgi figūras risinājumā, salīdzinot ar koloristiski piesātinātajām klusajām dabām, atklājas profesionālo pamatu trūkums, jo vienkāršošanas nespēj noslēpt zīmējuma neveiklības. Savukārt tajā pašā laikā gleznotais portrets "Sieviete" (1922, VMM) ir lieliska improvizācija par fovisma izteiksmes līdzekļiem. Kompozīcijā proporcijas starp sievietes pusfigūru un divaini augstu virs galvas pacelto un krāšņi dekorēto cepuri ir šķietami neveiklas un pat neloģiskas. Taču zilpelēko un zemes krāsu gamma rada tādu glezniecisku vieglumu un neviltotu izteiksmes brīvību, ka proporciju nesaderība pilnīgi netraucē, jo uzmanību piesaista lakoniski kontrastainie vaibsti un puķēm rotātā cepure, un līdz ar to kopumā tiek panākts koķeti rotaļīgs iespaids.

Dažkārt minēta Svempa glezniecības radniecība ar Morisa Vlaminka manieri,²⁹ tai raksturīgo ekspresīvo triepienu un sulīgo kolorītu. Tomēr salīdzinājumā ar franču fovismu Svempa brāzmainais otas raksts pilsētas nomales ieliņu vai kokzāģētavu skatos ir nesalīdzināmi skarbāks un smagnējāks, arī viņa domāšana – zemnieciskāka un reālistiskāka. Svempa agrīnajos darbos nevar noliegt viņa Maskavas skolotāja Iļjas Maškova iespaidu, kas izpaužas gan klusās dabas žanra izvēlē, gan utilitāro priekšmetu kārtojumā, gan spēcīgajā melnajā kontūrējumā. Tomēr Leo Svempa rokraksts atšķiras ar neapvaldītāku temperamentu un jutekliskumu, viņa glezniecības maniere ir atraisītāka un emocionāli izjustāka. Gan klusās dabas, gan

²⁹ Peņģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. // Mākslas vēsture / V. Purviša vispārējā redakcijā. – Rīga, [b.g.]. – 2. sēj. – 458. lpp.



Leo Svemps. Klusā daba ar avīzi un hortenziju. 1924

³⁰ Suta R. Leo Svemps // Ilustrēts Žurnāls. – 1929. – Nr. 1. – 7. lpp.

³¹ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – 156. lpp.

³² Skulme U. Šīs ziemas izstāžu sezonas rudens puse // Rītums. – 1922. – Nr. 1. – 76. lpp.

priekšpilsētu ielu skati veidoti ar smagnēji pastozu triepienu, radot piesātinātu krāsainību. “Nekāda garšošana, nekāda vēlēšanās apaistetizēt priekšmetu. Visur mērķapzināta lietišķība, gandrīz rupjība, pareizāki, virišķība ar stipru dinamikas sajūtu pamatos,”³⁰ – trāpīgi kolēģi raksturojis Romans Suta. Jānis Siliņš uzskatīja, ka “Svempa darbos drīzāk vērojama Končalovska virišķīgi robustā uztvere; tikai šur tur ieskanas spalģāki toņi kā pie viņa skolotāja Maškova”.³¹ Temperamenta ziņā Svempa glezniecība neapšaubāmi liecina par lielāku tuvību Pjotra Končalovska ekspresīvajam izteiksmes veidam, kaut gan to nekādā gadījumā nevajadzētu uztvert kā apzinātu sekošanu. Drīzāk šo sakritību radīja jaunā mākslinieka instinktīvā vēlme radoši pašapliecināties, ko viņš darīja ar lielu pārliecību, brīvi, bez jebkādiem konvencionāliem aizspriedumiem. Ugam Skulmem likās, ka Svemps jaunības aizrautībā apliecinājis savu sajūsmu par Andrē Derēna sižetiem, Pjotra Končalovska krāsu izvēli un Iljas Maškova gleznošanas paņēmieniem un ka “ši sirsnība vien, ar kādu viņš pieķeras šiem labiem gleznotājiem, liecina jau par viņu labi”.³² Jāatzīst, ka latviešu 20. gadu sākuma glezniecībā temperamenta un radošas atļaušanās ziņā Leo Svempam līdzīgu personību nebija daudz. Var teikt, ka, pateicoties viņa saistībai ar Rīgas grupu, latviešu glezniecībā uzplauka klusās dabas žanrs. Lai gan hronoloģiski vienlaicīgi tā izplatību mūsu mākslā veicināja arī kubisms, tomēr bez Svempa pārliecinošajiem paraugiem diezin vai klusā daba būtu guvusi tik spēcīgu atbalsi līdz pat mūsdienām. Iespējams, ka mākslinieks pats apjauta nenoliedzamo akadēmiskās skolas trūkumu

un šo žanru izvēlējās apzināti – tajā nebija tik svarīgs zīmējums, toties varēja izvērsties iedzimtais gleznieciskums un bezaizspriedumainā attieksme pret tradīcijām.

³³ J. G. [Grosvalds J.] L'Art Letton (Les Jeunes) // Revue Baltique. – 1919. – 15. sept. – 1. okt. – P. 28.

³⁴ Sutta R. L'Art en Lettonie: La Jeune Ecole de Peinture // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1170.

³⁵ Dombrovskis J. Ziemas mākslas sezona Rīgā // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1922. – Nr. 4. – 429. lpp.

Ārpus Rīgas mākslinieku grupas biedru loka laikmetīgāka izteiksmes veida meklējumiem pievērsās vēl tikai daži jaunie mākslinieki. Piemēram, 1919. gadā žurnālā "Revue Baltique" Jāzeps Grosvalds modernistu vidū minējis arī gleznotāju Otomāru Nemmi.³³ Arī Romans Suta rakstā, kas 1921. gadā publicēts pūristu žurnālā "L'Esprit Nouveau", Nemmi minējis to kolēģu vidū, kuri savu izteiksmes veidu meklē jaunajā glezniecībā.³⁴ Diemžēl par šā mākslinieka agrīno daiļradi ļauj spriest tikai divi darbi. Savdabīgu domāšanu formu vienkāršošanas virzienā apliecina zilganā tonalitātē ieturētā "Ainava ar ceļu" (1921, VMM), kurā veiksmīgi izmantoti nosacīti stilizētā zīmējuma lauzītie ritmi. Otrajā darbā – tikai no reprodukcijām zināmajā "Sievietes portretā" (1921, atrašanās vieta nezināma) tipāzs atgādina Grosvalda Parīzes laika ģimenes, vienīgi rada manierīgāku iespaidu. Abas gleznas 1922. gada ziemā tika izstādītas "L. T. A." mākslas salonā; tajā, pēc Jāņa Dombrovska domām, "sevišķu vērību uz sevi grieza O. Nemme ar zilā pamatkrāsā ieturēto un ļoti svaigi gleznoto "Peizāžu" un kādas dāmas portreju. Šis gleznotājs, var redzēt, nopietni nododas savam darbam, kas atļauj turpmāk vēl vairāk no tā cerēt."³⁵ Otomārs Nemme 1924. gadā iestājās Latvijas Mākslas akadēmijā, kur beidza Figurālās glezniecības meistardarbnīcu pie Jāņa Roberta Tillberga, līdz ar to savu turpmāko radošo darbību pavēršot pilnīgi pretējā – viduvēji saloniska reālisma virzienā.

Toties Ģederta Eliasa, Konrāda Ubāna un Leo Svempa agrīnās glezniecības formas sintēze un vienkāršošana apliecina tuvību klasiskā modernisma būtībai, bet viņu nepakļaušanās vienam noteiktam virzienam izriet no mākslinieku mentalitātes, temperamenta un vērtību izpratnes. Šie mākslinieki nevarēja būt ekspresionisti, jo pārāk saistoša likās franču glezniecības skola, bet nespēja arī kļūt par kubistiem, jo krāsas triepiena spēks un dinamika bija spēcīgāks impulss nekā aizraušanās ar formu ģeometrizācijas kanoniem.



Otomārs Nemme. Ainava ar ceļu. 1921





Pēckubisma reālisms

Virziena dzimšana

Virziena meklējumi Latvijā

Aleksandra Beļcova

Uga Skulme

Jaunā lietišķība vai jaunreālisms

JAUNĀ LIETIŠĶĪBA

Pēckubisma reālisms

Hronoloģiski pēdējais virziens, kas iekļaujams latviešu klasiskajā modernismā, ir jaunā lietišķība. Mākslas zinātnieks Visvaldis Peņģerots 1928. gadā, izceļot ievērojamās stilistiskās pār-

¹ Peņģerots V. Glezniecība un tēlniecība pēdējos desmit gados // Ilustrēts Žurnāls. – 1928. – Nr. 11. – 337. lpp.

² Vipers B. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Daugava. – 1933. – Nr. 6. – 567. lpp.

maiņas, secināja, ka "vidējā paaudze, kas vēl nesen jūsmoja un karoja par Parīzes skolas konstruktīvistu sasniegumiem, tagad tiecas uz to "lietišķību", kas ir valdošā Vakareiropas mākslā".¹ Līdzīgi konstatēja Boriss Vipers: "Rīgas grupas locekļi vienmēr ir bijuši mākslā jūtīgi pret visu jauno, vienmēr atradušies ciešā kontaktā ar laikmeta strāvām. Savā laikā viņi pārvarēja impresionismu ekspresionisma vārdā, vēlāk tie jūsmoja par konstruktīvo sintēzi, bet pēdējos gados viņi sāka atgriezties no abstrakcijas pie tēlotajiem uzdevumiem, pie realitātes, pie "jaunas lietišķības"."²

Savdabīgi klasicizējošam neoreālismam, kas Rietumeiropas valstu glezniecībā radās pēc Pirmā pasaules kara, mūsu mākslinieki sāka pievērsties apmēram 20. gadu vidū. Pastiprināta interese par to saglabājās līdz 20. gadu beigām, bet 30. gados virziens atkal zaudēja savu aktualitāti. Kaut arī vairāku gleznotāju daiļradē atrodami vizuāli izteismīgi un stilistiski tipiski jaunās lietišķības paraugi, tomēr pats termins 20. gadu recenzijās gandrīz nemaz nav atrodams; tas zināmā mērā izskaidrojams ar pēckara inteligences noliedzošo attieksmi pret jebkādam vācu kultūras izpausmēm. Pretvāciskā nostāja, kas likumsakarīgi saasinājās līdz ar nacionālās pašapziņas veidošanos 19. gadsimta beigās, joprojām turpinājās pēc tautai uzspiestās iznīcības, strēlnieku cīņu un bēgļu gaitu traģēdijas. Tomēr termina ignorēšanu nekādā gadījumā nevajadzētu saistīt ar teorētiskās vai vizuālās informācijas trūkumu, jo mūsu mākslinieki virziena paraugus varēja plaši iepazīt ne tikai vācu mākslas žurnālos, bet, pa ceļam uz Parīzi, arī izstādēs tieši Vācijā.

Mūsdienās jaunās lietišķības glezniecības pārstāvji savu valstu nozīmīgāko mākslinieku vidū netiek iekļauti, un pat Vācijas muzeju ekspozīcijās virziena paraugi ir reti sastopami. Tomēr 20. gadsimta pēdējo gadu desmitu mākslas vēsturē interese par to ir palielinājusies, ko apliecina 1980. gadā Parīzē un 1981. gadā Berlīnē notikusī vērienīgā konceptuālā izstāde "Reālisms. Starp revolūciju un reakciju: 1919–1939"³, kurā daudzpusīgi atklājās reālisma un līdz ar to jaunās lietišķības raksturiezīmes un ideoloģiskais pamatojums dažādu Eiropas valstu un Amerikas Savienoto Valstu mākslā. Savukārt latviešu 20. gadu jaunās lietišķības glezniecības darbi ir izstādīti un guvuši kritikas atzinību plašās klasiskā modernisma izstādēs ārzemēs – Berlīnē (1990), Kopenhāgenā (1991), Deventerā (1991) un Stokholmā (1993).

³ Realismus: Zwischen Revolution und Reaktion: 1919–1939. – München, 1981.

Virziena dzimšana

Jaunās lietišķības fenomens nobrieda 20. gadsimta 20. gadu pašā sākumā Vācijā kā opozīcija ekspresionismam, kurš bija valdījis kopš 1905. gada, ar visaptverošu spēku pakļaudams vācu kultūras dzīvi, tostarp literatūru, arhitektūru un kinomākslu. Tā kā jaunajā lietišķībā oriģināli apvienojās tradīcijas un avangardisms, pētnieki uzskata, ka šī mākslas parādība būtībā

⁴ Metken G. Eine demokratische Kunst: Das Porträt der Neuen Sachlichkeit // Realismus... – S. 106.

⁵ Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. – Hannover, 1969. – S. 25.

⁶ März R. Malerei der Neuen Sachlichkeit. – Leipzig, 1983. – S. 5, 6.

⁷ Das Querschnittbuch 1923. – Berlin, 1923. – S. 200.

⁸ Tendenzen der zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung. – Berlin, 1977. – S. 4/29.

⁹ Stationen der Moderne: Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. – Berlin, 1989. – S. 217.

¹⁰ Michalski S. Neue Sachlichkeit. – Köln, 1992. – S. 17.

¹¹ Ausstellung "Neue Sachlichkeit": Deutsche Malerei seit dem Expressionismus: 14. Juni–13. September 1925. Städt. Kunsthalle Mannheim. – Mannheim, 1925. – S. 8. Hartlaubs par palīdzību izstādes tapšanā katalogā izteicis pateicību Dr. Francam Ro, kuram Minhenē bija radusies līdzīga ideja.

uztverama kā vēsturisks kompromiss.⁴ Atšķirībā no ekspresionistiem jaunās lietišķības pārstāvji neveidoja grupējumus, nesludināja teorētiskus manifestus un programmas. Viņu vidū neradās arī tik spilgtas lideru personības kā ekspresionistiem, futūristiem un kubistiem. "Visumā jaunās lietišķības gleznotāja tips, kas ienāk šajā gadu desmitā, parāda cilvēku, kurš nekur tālu apkārt nav staigājis un kurš netiecas apceļot pasauli. Viņš nav daiļrunīgs, nesacer manifestus, nav literāta tips. Viņš dara savu darbu,"⁵ – šo kodolīgo raksturojumu sniedzis virziena pētnieks Vilands Šmīds.

1922. gadā vācu mākslas zinātnieks Gustavs Frīdrihs Hartlaubs, izmantojot politisko terminoloģiju, pēcekspressionisma glezniecībā saskatīja divas tendences: "Es redzu labējo un kreiso spārnu. Pirmais sakņojas ārpus laika, ir konservatīvs līdz klasicismam un pēc visatļautības un haosa grib atkal turēt svētu veselo, ķermeniski plastisko un tiro zīmējumu no dabas. Otrais ir laikmetīgi spilgtais kreisais spārns, kurš, būdams mākslai daudz mazāk uzticīgs, jo drīzāk dzimis, to noliedzot, ar primitīvu konstatācijas un nervozas pašatkailināšanās kāri meklē haosa atklāsmi, mūsu laika īsto seju."⁶ 1923. gadā Hartlaubs abām tendencēm radīja nosaukumu *Neue Sachlichkeit* – "jaunā lietišķība", kuru propagandēja īpašā sludinājumā Berlīnes Fletheima galerijas izdevumā "*Der Querschnitt*". Viņš solīja rīkot izstādi ar nosaukumu "Jaunā lietišķība", kas būs "mēģinājums sniegt pēcekspressionisma daiļrades apkopojumu tiktāl, cik tas attieksies uz jauno lietišķību un priekšmetiskumu".⁷ Mākslas zinātnieks Pauls Vestheims 1921. gadā, apzīmējot jauno reālisma veidu, lietoja terminu "Engra stils",⁸ bet 1922. gadā topošo virzienu nosauca par "jauno naturālismu".⁹ Savukārt Francs Ro 1925. gadā to dēvēja par "maģisko reālismu".¹⁰ Jaunās lietišķības idejas kā pārliecinošs vadmotīvs iezīmējās pirmajā nozīmīgākajā pēcekspressionisma laika vācu mākslas izstādē, kas notika 1925. gadā Manheimas izstāžu zālē. Tas bija likumsakarīgi, jo tolaik izstāžu zāles direktors bija jaunais un progresīvais Gustavs Frīdrihs Hartlaubs. Manheimas izstādē viņš deva priekšroku nevis Oto Diksa un Georga Grosa pārstāvētajam verismam, bet gan jaunajai lietišķībai, kas bija orientēta uz klasiskās glezniecības tradīcijām, kaut gan no 1917. līdz 1925. gadam radīto darbu atlase kopumā ne vienmēr atbilda mūsdienu kritērijiem par šās tendences izpratni. Hartlaubs kataloga ievadā atzina, ka viņa iecere nav vērsta pret ekspresionismu un ka tam, kas tiek rādīts, "ir noteikta ārēja pazīme – priekšmetiskums", ko pārstāv tie mākslinieki, "kuri ir palikuši vai atkal kļuvuši uzticīgi pozitīvi tvertajai īstenībai". Kreisais spārns ir meklējis priekšmetisko pasaules aktuālākajos faktos, bet labējais – "vispārpieņemto priekšmetiskumu ārpus laika, lai mākslas jomā īstenotu mūžīgos eksistences likumus. Vieni ir nosaukti par "veristiem", otru varētu nosaukt par "klasiķiem", bet abi apzīmējumi ir tikai daļēji pareizi."¹¹ Labējo spārnu – tā saucamo Minhenes grupējumu, kurš "turēja svētu tiro zīmējumu no dabas", – izstādē izteiksmīgi pārstāvēja Aleksandrs Kanolts, Karlo Menze, Georgs Šolcs, Georgs Šrimps un Heinrihs Dafringhausens, un latviešu glezniecībā varam vērot tieši šo autoru klasicizējošo formu ietekmi.

Vācu jaunajai lietišķībai bija raksturīgs mākslinieka darbnīcas mierīgajā atmosfērā radīts, amatnieciski kārtīgs profesionālisms; šā virziena sekotājiem par nozīmīgiem pirmparaugiem kļuva Albrehta Dīrera, itāliešu renesanses un vācu romantisma glezniecība. Jaunās lietišķības glezniecības parādības lielā mērā ietekmēja tādi subjektīvi faktori kā šķietama objektivitāte, aukstas atturības un skepticisma iezīmes, kompozīcijas uzbūves idealizācija, kopumā radot savdabīgu ārpuslaika eksistences sajūtu. Jaunlietišķais gleznojums tika "attīrīts" no jebkādam īslaicīgām impresijām, panākot vizuāli šķietamu stāvokli, it kā no telpas būtu izsūknēts gaiss. Ar plānu krāsas triepienu iegūta gludā audekla virsma priekšmetu attēlojumā palīdzēja radīt

vēsas distancētības iespaidu. Visi izteiksmes līdzekļi tika izmantoti vienam nolūkam – lai gleznas tiešamībai piešķirtu īpašu, nemainīgu patstāvību un stingrību, nereti sasniedzot pat ārēja sastinguma efektu. Skatot jaunās lietišķības kompozīciju, it īpaši kluso dabu uzstādījumu statisko mieru, brīžiem liekas, ka laika tecējums vispār ir apstājies. Par jaunā virziena galveno izteiksmes līdzekli – atšķirībā no ekspresionismam raksturīgā gleznieciski brīvā triepiena un košās krāsainības – kļuva stingra zīmējuma kontūra, bet kolorīts tajā kā izteiksmes paudējs lielā mērā zaudēja nozīmi.

Jaunās lietišķības ideja un stilistiskie līdzekļi dzima Vācijā, taču virziena veidošanos veicināja vairāki tobrīd aktuāli ārējie impulsi. Vēsturiskais glezniecības iedvesmas avots bija klasiskās mākslas paraugi, bet laikmetīgi aktuālais – itāliešu gleznotāja un kritiķa Mario Broljo no 1918. gada līdz 1921. gadam izdots mākslas žurnāls "*Valori Plastici*", kura pirmie eksemplāri tūlīt pēc iznākšanas nonāca arī Vācijā.¹² Ar žurnālu bija saistīti metafiziskās glezniecības (*pittura metafisica*) pārstāvji Džordžo de Kiriko, Karlo Karra un Džordžo Morandi. Pirmoreiz tuvplānā vācieši viņu darbus iepazīna 1921. gadā Berlīnē, vēlāk arī Hamburgā un Minhenē izstādē "Jaunā Itālija", kuras iespaidīgā kolekcija spēji veicināja jaunās lietišķības tālāku izaugsmi. Jau dižrenesanses laikā vācu māksliniekos bija nostiprinājusies padziļināta interese par Itālijas kultūru, mākslu un klasisko arhitektūru. Ne velti Aleksandrs Kanolts iedvesmu ainavām guva 19. gadsimta romantisma laika vācu nācariešu svētceļojuma vietās – Lacio apgabala pilsētiņā Olevāno, kā arī Toskānas pērlē Sandžiminjāno ar augstajiem viduslaiku torņiem.

"Absolūta telpas, krāsas, formas harmonija. Kanolts glezno visu gandrīz kā dabā, bet ir radusies konstrukcija."¹³ Tātad tika radīts nevis naturālistisks dabas attēlojums, bet daba bija kļuvusi par jauna mākslinieciska objekta iedvesmas avotu. Vācu jaunajai lietišķībai neizveidojās vienots un stingri "ikonogrāfisks" stilistisko pazīmju kopums kā, piemēram, kubismam. Kaut arī virzienu vienoja tādas īpašības kā izteikti cietais un uzsvērtais zīmējums, gluds un plāns triepiens, priekšmetu virsmas metālisks spīdums, eksaltēts plāstiskums, manierīgums un sastingums, tomēr tās visas – atkarībā no autora individuālā rokraksta – vienā kompozīcijā parādījās dažādos līmeņos. Līdz ar to jaunās lietišķības glezniecībā izveidojās diezgan nekonkrētas un plašas vizuālo iezīmju robežas, un būtībā katrs pētnieks virzienu var interpretēt atbilstoši savai personīgai izpratnei un intuīcijai.

Tā kā Pirmā pasaules kara norises lielā mērā modernisma virzienu attīstību pārtrauca, 20. gadu sākumā klasicizējošās tendences pazīmes parādījās arī citu valstu mākslā. Opozīcijā agrākajiem meklējumiem veidojās Jāzepa Grosvalda un Jēkaba Kazaka elka Andrē Derēna daiļrade – viņš kļuva par pārliecinošu jaunreālistu, kuru, starp citu, augstu vērtēja arī vācieši. Vācu māksliniekiem tieši Derēns, kuram esot iedzīmtas savas tautas tradīcijas, – un neviens cits šā laikmeta kaimiņtautas gleznotājs – asociējās ar franču instinkta izpausmēm.¹⁴ Pablo Pikaso 1915. gadā gan gleznoja kubistiskas kompozīcijas, gan vienlaicīgi zīmēja Maksa Žakoba portretu izteiktā Žana Dominika Engra klasiski lineārā stila iespaidā; tas bija saistījis arī Ugas Skulmes uzmanību: "Visas mākslas draugu un ienaidnieku zīlēšanas un pareģošanas par nākotnes mākslu ir veltas, mums jābūt tik loģiskiem tagadnē. Tiem, kurus tagadnes istā māksla atbaida, par apmierināšanu kā vienīgo mazo spraudziņu uz nākotni mēs varam norādīt pēdējā laika Pikaso reāli-klasiskos zīmējumus, kurus gan nelietpratēja acs neatšķirs no neoklasicisma (Krievijā priekšstāvis Petrovs-Vodkins, Francijā pa daļai Moriss Denī) skolas zīmējumiem, kas nav iespējami bez visas iepriekšējās Pikaso skolas."¹⁵ Tomēr jaunās lietišķības īpatnības nekādā gadījumā nav pielīdzināmas franču un itāliešu glezniecībā atdzimušajām klasicizējošām parādībām, kurās jaunreālista tendence likumsakarīgi izauga no latīņu tautu

¹² Schmed W. Pittura metafisica und Neue Sachlichkeit: Die Geschichte einer Inspiration // Realismus... – S. 20.

¹³ Roh F. Alexander Kanoldt // Der Cicerone. – 1926. – Nr. 2. – S. 485.

¹⁴ Biermann G. Neue Arbeiten von Andre Derain // Der Cicerone. – 1923 – Nr. 1. – S. 216.

¹⁵ Skulme H. [Skulme U.] Divas mākslas izstādes // Latvijas Vēstnesis. – 1921. – 22. janv. Minētie zīmējumi neattiecas uz paša Pikaso daiļrades neoklasicisma posmu, kas sākās aptuveni 1921. gadā.

¹⁶ Roche-Pezard F. Vallori
Plastici und Novecento //
Realismus.. – S. 49, 50.

¹⁷ Vovelle J. Die Neue
Sachlichkeit in Holland //
Realismus.. – S. 170–172.

¹⁸ Brown M.V. Realismus in der
Vereinigten Staaten zwischen
den Kriegen // Realismus.. –
S. 248.

¹⁹ Gurlitt H. Junge Kunst in New
York // Der Cicerone. – 1926. –
Nr. 2. – S. 505.

antikās kultūras un renesanses tradīciju mantojuma. Piemēram, 1922. gadā Itālijā izveidotās mākslinieku grupas “Novecento” “uzskati aprobežojās ar uzmācīgu ideju: gleznot sakārtotas, harmoniskas, ticamas gleznas, ļaujoties uz tām gadsimtu receptēm, kuras avangards bieži ir nodevis”.¹⁶

Pēc vācu jaunās lietišķības 1929. gada izstādes Amsterdamā par virziena sekotājiem kļuva arī holandiešu gleznotāji Diks Kets, Pike Kohs un Čārlija Toropa.¹⁷ Šajā ievirzē viņi joprojām turpināja gleznot arī 30. gadu beigās, kad pašā Vācijā nacisma valdīšanas gados oficiālā ideoloģija modernisma paraugus centās iznīdēt. Jaunā lietišķība un ekspresionisms nokļuva *Entartete Kunst* jeb deģenerētās mākslas sarakstā – gleznas izvāca no muzejiem, no darba augstskolās atlauda māksliniekus. Amerikas Savienotajās Valstīs izveidojās stilistiski analogs virziens ar precizionisma nosaukumu; tam bija raksturīgs ne tikai skrupulozi reālistisks objektu atspoguļojums, bet arī īpaša pievēršanās modernās tehnikas pasaulei.¹⁸ Vācieši labi pazina Čārlzu Šileru, kurš žurnālā “*Der Cicerone*” tika nodēvēts par neoklasicistu.¹⁹ Viņš strādāja par fotogrāfu Filadelfijas uzņēmumā “*Ford Motor Company*” un 20.–30. gados atainoja industriālus motīvus, piemēram, kadrētus kuģa klāja vai lokomotīves riteņu fragmentu tuvplānus. Mūsdienās vairāk pazīstami amerikāņu gleznotājus Džordžijas O’Kīfas 30. gadu jutekliskie ziedu gleznojumi, bet precizionismam tuvas un mākslas vēsturē nozīmīgākas izrādījās viņas 20. gadu vidus naksnīgās Ņujorkas ainavas ar rēgāno debesskrāpju mirdzošiem, sīkiem lodziņiem.

Virziena meklējumi Latvijā

Par to, kad un kādā veidā jaunais klasicizējošais reālisms piesaistīja latviešu gleznotāju uzmanību, trūkst precīzas informācijas. Katrā ziņā, sākot ar 1922. gada ceļojumiem uz Rietumeiropu, jaunās lietišķības paraugus mūsu mākslinieki varēja redzēt vācu galerijās un izstādēs. Tāpat viņi ieguva informāciju no “*Der Cicerone*”, “*Das Kunstblatt*” un citiem mākslas izdevumiem. Līdz šim latviešu mākslas zinātnē jaunās lietišķības parādības nav izvērstāk pētītas, nav apzinātas virziena robežas un autoru loks, kā arī meklētas saskarsmes un iespējamās stilistiskās kopsakarības ar vācu glezniecību. Jaunā lietišķība Eiropas 20. gadu glezniecības kontekstā nav aplūkota arī Jāņa Siliņa monogrāfijā “*Latvijas māksla 1915–1940*”, tur tā pieminēta tikai vienā teikumā vācu mākslas sakarā.²⁰ Latviešu glezniecībā Siliņš virzienu saistījis ar Niklāvu Strunki un Ugu Skulmi, taču bez sīkākas iespējamo izpausmju analīzes.

Pēc stilistiskā rokraksta par atbilstošākajiem pretendentiem uz jauno lietišķību var uzskatīt Ugu Skulmi un Aleksandru Beļcovu, bet daži virzienam tipiski izteiksmes līdzekļi zināmā mērā izpaužas arī Anša Cīruļa, Kārļa Miesnieka, Oto Skulmes, Valdemāra Tones, Konrāda Ubāna, Alberta Silzemnieka un vēl dažu citu autoru daiļradē. Protams, ne vienmēr iespējams nemaldīgi izšķirt, vai konkrētais darbs atbilst jaunās lietišķības virzienam vai arī tā bijusi tikai padziļināta interese par vecmeistaru tradīcijām, kas galarezultātā var radīt līdzīgas stilistiskās paralēles.

Piemēram, pārlicinošu atbildi uz jautājumu par iespējamo atbilstību jaunās lietišķības virzienam nedod Valdemāra Tones 1924. gadā gleznotais rakstnieka Valdemāra Damberga un kundzes dubultportrets. Darba oriģināla atrašanās vieta nav zināma, un līdz ar to nav iespējams objektīvi analizēt gleznojuma tehnisko izpildījumu. Spriežot pēc citiem Tones jaunreālistiskajiem

²⁰ Siliņš J. Latvijas māksla:
1915–1940. – Stokholma,
1988. – 72. lpp.



Valdemārs Tone. G. L. kundzes portrets. 1923



Valdemārs Tone. Rakstnieka Valdemāra Damberga un kundzes portrets. 1924

²¹ *Skulme U. V. Tones glezna "Damberga un kundzes portrets" // Daugava. – 1929. – Nr. 4. – 505. lpp.*

²² *Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – 103. lpp.*

darbiem, otas triepienam vajadzēja būt plānam un audekla virsmai gludai. Par laimi, Uga Skulme atstājis apliecinājumu, ka "gleznas apdarē neuzkrītoši savienoti viegli otas glāsti ar biezi, pat ar paletes nazi ziestām krāsu kārtām".²¹ Divfigūru kompozīcijā valda klasicizējošs miers un statiskums, izteikta ritmu harmonija un zīmējuma formu idealizācija, kā arī Tones iepriekšējo gadu poētiskajiem sieviešu portretiem un vitālajām klusajām dabām neierasta, distancējoši vēsa attieksme. Abus cieši blakus nostatīto figūru stāvus līdzsvaro vertikālās durvju ailes, bet lakats sievietes rokās un avīzes kreisajā apakšējā stūrī it kā atslogo uzbūves pastīvo nekustīgumu. No gleznotāja attieksmes jūtams, ka portretētie personāži ir tipiski inteliģences pārstāvji, kaut gan Tone nav centies tēlus dziļāk psiholoģiski raksturot. Jānis Siliņš, analizējot darbu, secinājis, ka "visi šie – mākslinieka izkalkulētie – sacerējuma paņēmieni rada manierisma ieskaņas, zīmīgi vēstījot tagadnes cilvēka iekšējo saspilējumu ārējā manierīgumā".²² Šim vērtējumam tomēr negribētos piekrist, kaut arī dubultportreta kompozīcija nenoliedzami ir ar prātu sacerēta un katrs elements tajā pārdomāti līdzsvarots, – jau kopš jaunības Valdemāra Tones daiļrades virzībā būtiska loma bijusi intelektam. Gleznotāja tuvā drauga rakstnieka Damberga un viņa sievas dubultportrets pārlicējoši atklāj apzinātu tiekšanos konkrētajā daiļrades posmā izmantot savam rokrakstam jaunus, kaut arī mākslas vēsturē tradicionālus, izteiksmes līdzekļus, kas nebūt nerada manierīgu iespaidu.



Alberts Silzemnieks. Klusā daba ar avīzi. Ap 1923

1924. gadā Luvras kolekcijas ietekmē tapa Valdemāra Tones pirmais mēģinājums temperas tehnikā – drauga un mākslinieka Alberta Silzemnieka dinamiski tvertā ģimētnē (privātkolekcija Rīgā), taču šo reālistisko gleznojumu jaunās lietišķības īpašības – statiskums, vēsums un distancētība – nav skārušas. Stilistiski tuvāka Dambergu dubultportretam liekas "Liepas jaunkundzes ģimētnē" (1924, privātkolekcija Rīgā), kurā tāpat izcelts lineārais zīmējums un izmantots gluds, plāns triepiens. Vinaglāze, baltais kažokādas apmetnis, ondulētie blondie mati, kas ietver glīto seju, apliecina modeļa pilsonisko izcelšanos un dzīves telpu, līdz ar to krasi kontrastējot ar intelektuālā Dambergu pāra dubultportretu. Ar plānu, lazējošu triepienu gleznots arī tēlnieka Teodora Zaļkalna tēvs; Eduarda Zaļkalna portretā (1925, VMM) skarbi reālistiskajos vaibstos īpatnēju efektu rada gaišie gaismas atspīdumi pierē un vaigos. Domājot par Valdemāra Tones islaicīgajiem meklējumiem jaunreālisma laukā, liekas, ka tos rosinājusi gan laika gara iestrāvota tieksme, gan vēlēšanās pēc iespējas daudzpusīgāk apgūt klasisko tradīciju mantojumu, tā kā jaunībā nospiedošo kara apstākļu dēļ tas bija liegts. Tones daiļradē nosliece uz reālismu noteikti nav uztverama kā sava veida pretreakcija kubisma formu vienkāršojumam, kam mākslinieks apzināti pievērsās 1919. gada beigās un 1920. gadā. Trīs gadu starpība ir pārāk ilgs laiks, un šajā laikposmā bija radīts gan tonāli harmoniskais un sievišķīgi noslēpumainais "G. L. kundzes portrets" (1923, VMM), gan atturīgie Sēnas krastmalu skati, kurus Tone 1922. gadā Parīzē bija gleznojis vienlaicīgi ar Konrādu Ubānu.



Niklāvs Strunke. Florencietis ziemā. 1929

Vai nu vilinošs bija Valdemāra Tones paraugs, vai arī tas notika pilnīgi neapzināti, bet arī Tones privātskolnieks Alberts Silzemnieks, kurš pamatā bija izglitojies pašmācības ceļā, aptuveni 1923. gadā radīja primitivizētas klusās dabas ar uzsvētu zīmējumu. "Klusajā dabā ar avīzi" (VMM) uzmanību saista katras detaļas – avīzes "Latvijas Vēstnesis" rūpīgi izzīmēto burtu, baltās zupas terīnes, tumšo pudeļu – sirsnīgi naivais zīmējums, bet "Interjerā ar sarkanajiem traukiem" (1923, VMM) – gan īpatnējās priekšmetu un telpas attiecības, gan neierasti dīvainais kontrasts, ko rada spilgti griezīgie sarkanie un zaļie krāsu laukumi. Droši vien Silzemnieks vācu mākslā īpaši ierosmi nemeklēja, taču viņa, kā jau autodidakta, primitivizētā un grafiski centīgā maniere varbūt pat pilnīgi nevilus izveidojās diezgan atbilstoša jaunās lietišķības virziena stilistikai.

Jānis Siliņš minējis, ka jaunās lietišķības vēsmas skārušas arī Niklāvu Strunki,²³ tuvāk gan teikto nepaskaidrojot. Pirmajā mirklī tās varētu saskatīt 1919. gadā gleznotajā rakstnieka Antona Austrīņa portretā (VMM), taču ir pilnīgi skaidrs, ka tolaik pat pašos itāliešos un vāciešos vēl tikai modās opozicionārā interese par jauno pēcfutūrisma un pēcekspressionisma programmu. Izteismīgi veidotajā Austrīņa portretā, protams, saskatāmi formu vienkāršošanas meklējumu aizsākumi, kam drīz vien Strunkes daiļradē sekoja kubisma ģeometrizācija. Par to liecina gan portreta ģeometrizētās fona plaknes, gan abi redzami A burti, kas varētu būt ne tikai rakstnieka iniciāļi, bet arī pirmās kubisma ikonogrāfijas pazīmes gleznotāja daiļradē.

²³ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – 78. lpp.



Konrāds Ubāns. Atdusā. 1923

Savukārt pāreju no kubisma uz reālismu iezīmē 1929. gadā gleznotais pašportrets "Florencietis ziemā" (VMM), kura piesātinātā emocionālā noskaņa nenoliedzami jaunās lietišķības būtībai ir sveša; no šā virziena izteiksmes līdzekļu "arsenāla" varētu būt aizgūta vienīgi manierīgi panaivā formas stilizācija.

Vairākos Konrāda Ubāna gleznotajos – Jūlija Miesnieka (1921, VMM), Viktora Egliša (1924, VMM) u.c. – portretos, kā arī guļošās sievietes figūrā gleznā "Atdusā" (1923, VMM) izmantoti savdabīgi stilizēta un vienkāršota reālisma izteiksmes līdzekļi, skaidrs zīmējums un plastiski modelēta forma. Tomēr liekas, ka tā drīzāk ir bijusi likumsakarīga vēlēšanās meklēt jaunu izteiksmes veidu, jo 20. gadu ainavās ("Māras ezers": 1923, VMM) redzams gandrīz vai fovistisks gleznieciska triepiena un tumšu skičveida kontūrliniju apvienojums. Pēters Hilšers raksta, ka "daži latviešu mākslinieki jauno lietišķību uztvēruši vienlaicīgi ar saviem rietumu kaimiņiem" un ka "1923. gadā Ubāns gleznojis sievietes portretu, kur guļošās sejā vairāk piesaista uzsvērtā plastika nekā kubisma iezīmes".²⁴ Ne audekls "Atdusā", ne citi Ubāna 20. gadu sākuma darbi šim apgalvojumam, liekas, nav piemērotākā ilustrācija, jo mākslinieks gleznot kubistiski nekad tā īsti nemēģināja; līdz ar to viņa daiļradē nevarēja rasties likumsakarīga vajadzība pēc krasāka pavērsiena. Konrāda Ubāna jaunreālistiskie portreti nebūtu uztverami kā iepriekšējā noliegums, bet drīzāk kā formu vienkāršošanas meklējumu turpinājuma variants.

²⁴ Hielscher P. Westblick // Unerwartete Begegnung: Lettische Avantgarde: 1910–1935. – Köln, 1990. – S. 10.



Kārlis Miesnieks. Pašportrets. 1922



Kārlis Miesnieks. Glāze vīna. 1924

1990. gadā Berlīnes izstādes "Latviešu avangards. Negaidīta tikšanās: 1910–1935" kolekcijas veidotājs Pēters Hilšers izvēlējās Kārļa Miesnieka darbus, kam raksturīgs uzsvērti stingrs un pavēss zīmējums, – "Pašportrets" (1920, VMM), "Klusā daba ar manekenu" (1923, VMM) un "Glāze vīna" (1924, VMM). Kaut arī Miesnieks 20. gadu sākumā mums neizprotamu impulsu vadīts uzgleznoja amizanto kubistisko kompozīciju "Meitene ar kaķi" (VMM), tomēr pēc savas dziļākās pārliecības viņš bija ortodokss reālists, kuram modernisms pamatos nekad nav bijis pieņemams. Gleznotāja agrīnajos darbos uzsvērtas objektīvi tvertas dabas formas, tiem raksturīgs plānais krāsas triepiens un, galvenais, zīmējuma pārsvars pār kolorītu. Protams, kad Miesnieks 1922. gadā nokļuva Vācijā, viņam dzimstošās jaunās lietišķības savdabība varēja palikt prātā, taču autobiogrāfiskajās atmiņās par Berlīnes laiku diemžēl laikmetīgā māksla nav skarta.²⁵ Pašā 20. gadu sākumā jaunreālisma iezīmes Miesnieka daiļradē tikpat labi varēja rasties arī krievu glezniecības ietekmē. Nepārprotamu saikni ar krievu figurālista Borisa Kustodijeva pilnasinīgajām mazpilsētu kupču skaistulēm atklāj mazliet primitivizētā

²⁵ Miesnieks K. Mana dzīve un darbs mākslā. – Rīga, 1959. – 145.–151. lpp.



Kārlis Miesnieks. Klusā daba ar manekenu. 1923



Hilda Vika. Rita stundā. 1927

manierē gleznotā sārtvaidze ar dziesmugrāmatu rokā ("Saimniekmeita": 1920, VMM). Savukārt 1920. gada "Pašportreta" fonā uz sienas zīmējošais zēns varētu būt aizgūts no Mihaila Larionova tā sauktā primitivisma posma (1909–1911) darbiem, bet "Klusajā dabā ar manekenu" pie sienas piespraustais melnbaltais ebreja galvas zīmējums ir Marka Šagala 1913. gada darba kopija. Saikni ar jaunās lietišķības formu perfekciju vienīgi varētu mēģināt saskatīt nedaudz ironiski traktētajā un manierīgajā sievietes portretā "Glāze vīna"; tajā simetriskajai kompozīcijai – skatītājam tieši pretī pie vīna glāzes kafējnicā sēdoša dāma – piemīt harmoniskas formas un kolorīta atturība, bet jaunās būtnes efektīgā cepure ar platajām un caurspīdīgām malām piešķir portretam izteiksmīgu oriģinalitāti un aizkustinošu sirsniību.

Jaunās lietišķības virziena darbu lokā iederētos Anša Cīruļa 1928. gadā gleznotais



Hilda Vika. Zunda ainava. Ap 1933



Hilda Vika. Ķīpsalas ainava. Ap 1931

²⁶ Hartleb R. Georg Schrimpf. – Dresden, 1984. – S. 28.

audekls "Jaunsaimnieks" (VMM), kura klasicizēto formu stilizācija mazliet atgādina itāliešu agrās renesanses fresku panaivo sirsniņu, kas īpaši izpaužas madonnai līdzīgajā mātes tēlā. Turpretī abu mazo zēnu aizkustinošais veidols asociējas ar vācu mākslinieka Georga Šrimpfa 1925. gadā gleznoto sentimentālo "Bērna portretu" (Berlīnē, Nacionālā galerijā), kurā attēlots zaļā pļavā sēdošs mazs gaišmatains zēns. Abos darbos uzkrītoši līdzīga ir nedaudz primitivizētā zīmējuma stilizācijas maniere, tomēr būtiskas atšķirības ir to radīšanas pamatos, jo izbijušais anarhists²⁶ Šrimpfs glezniecībā bija pilnīgs autodidakts, bet Ansim Cīrulim sirsnīgais naivisms izrietēja no apzinātas tieksmes panākt izteiksmes līdzekļu tuvību agrās renesanses paraugiem. Šķietamā rokrakstu līdzība varētu būt tikai nejauša sagādīšanās, jo maz ticams, ka Ansis Cīrulis kādu vācu autora darbu būtu redzējis. Jaunajai lietišķībai svarīgi bija formālie paņēmieni un nevis dziļākas idejas, taču Cīruļa pasaules uztverē mākslas darba saturam bija visai nozīmīga loma. Ar "Jaunsaimnieka" harmoniski patētisko kompozīciju viņš nepārprotami cildinājis latviešu zemnieka pēckara svētīgo un smago celmlauža darbu, jo ne velti ar šo tematisko audeklu mākslinieks 1928. gadā piedalījās Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstādē. Apzināti primitivizēta figūru stilizācija izmantota arī figurālajā kompozīcijā "Barikādes. 1905. gads" (1929, VMM) ar robustajām barikāžu cīnītāju figūrām pilsētas ielās. Neveikli stūrīnās cilvēku augumu proporcijas un kustības, dekorativizētie uzbūves ritmi izraisa sajūtu, ka mākslinieks ar pilnu pārliecību centies radīt latviskās protorenesanses variantu. Vērienīgi Anša Cīruļa savdabīgais nacionāli romantiskais stils izpaudās monumentālajos gleznojumos Ogres bērnu sanatorijā (1927) un Prezidenta pils Sūtņu akreditēšanās zālē (1929) – to zemnieciskajā vienkāršojumā jaušams jaunās lietišķības iespaids.

Jānis Siliņš uzskatīja, ka "jaunās lietišķības gaumē" 30. gadu sākumā gleznoti Hildas Vīkas Pārdaugavas skati – "Ķīpsalas ainava" (ap 1931, VMM) un "Zunda ainava" (ap 1933, VMM).²⁷ Normāles ainavu īpatnēji pastīvais un lakoniskais formu stilizējums krasi atšķiras no mākslinieces vēlāko gadu sievišķīgi jutekliskajiem gleznojumiem un zīmējumiem. Taču 20. gadu beigās tam līdzīgas manieres rašanās bija likumsakarīga, jo viņa mācījās Ugas Skulmes privātajā mākslas studijā. Skolotāja radošā rokraksta ietekme formu veidojumā ir nenoliedzama, tomēr Vīkas Pārdaugavas ainavām piemīt savdabīgi individuāls rakurss – zaļojošo Daugavas atteku un šķībo mājeļu skatos oriģināli sintezējas jaunreālisma dokumentālā tiešamība ar

²⁷ Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – 352. lpp.



Ansis Cirulis. Jaunsaimnieks. 1928

Digitized by Google



Romans Suta. Plase ar draudzeni. 1927

primitivizēti lakonisku formu vienkāršojumu un uzsvērti kontrastainām tumšo un gaišo laukumu attiecībām.

Pēc Pētera Hilšera domām, Oto Skulmes "Portreta kompozīcija" (1923, privātkolekcija Rīgā), kurā gleznota Marta Skulme sarkanā tērpā, "neraugoties uz otrā plāna pūristiskajām detaļām, ir pieturas punkts ceļā uz konsekventu lietišķību, tāpat kā Sutas 1927. gada dubultportrets "Plase ar draudzeni".²⁸ Efektīgais Oto Skulmes portrets tomēr kā virziena kanoniem atbilstošs paraugs nepārliecina, drīzāk saistību ar jauno lietišķību varētu atrast viņa audeklos "Klusā daba. Mulda ar āboliem" (1925, VMM) un "Klusā daba ar krūzi" (1925, privātkolekcija Rīgā), kuros priekšmetu atveidojumā uzsvērts smagnējs, plastiski izteiksmīgs formu zīmējums un lakonisks vienkāršojums. Arī Romana Sutas glezniecību nevar pilnībā attiecināt uz jaunlietišķo tendenci, jo tajā neparādās tik spilgti izteiktas virziena pazīmes kā, piemēram, viņa sievas Aleksandras Beļcovas radītajos sieviešu portretos. Sutas dubultportrets "Plase ar draudzeni" (1927, privātkolekcija Rīgā) ir nesalīdzināmi reālistiskāks nekā tai pašā laikā tapušais kubisma ģeometrīzācijas epilogs – "Klusā daba ar šahu" (VMM), un tajā nekas nenorāda uz jaunās lietišķības stingro manierīgumu.

Savukārt paša Jāņa Plases 20. gadu beigu figurālo kompozīciju un portretu savdabīgi primitivizētais reālisms jaunās lietišķības pamatprincipiem liekas visai tuvs. Kad Plase pēc ilgajiem Krievijā pavadītajiem gadiem kopā ar Imantas pulku atgriezās Rīgā, viņš ar savām divainajām simboliskajām kompozīcijām šejienes mākslas dzīvē izrādījās pilnīgs "svešinieks". Pārmaiņas radošajās atziņās notika pēc liktenīgās iepazīšanās 1925. gadā ar Romanu Sutu, kurš, kā atzina dzejnieks Aleksandrs Čaks, "būdamis pats pēc kubisma laimīgās pārvarēšanas šī virziena jūsmīgs piekritējs, maz pamazām novirzīja arī Jāni Plasi uz šo jaunreālisma ceļu"²⁹. Plases glezniecībā līdz ar telpu un apjomību parādījās zīmējums, gaismēnu un krāsu kontrasti. Simboliskajos darbos mākslinieks radīja dabas un divaini deformētu dzīvo būtnu sintēzi, bet

²⁸ Hielscher P. Westblick.

²⁹ Čaks A. Jānis Plase. – Rīga, 1931. – 57. lpp.



Jānis Plase. Tējnicā. Ap 1929

20. gadu beigu sižetos bija attēlotas vienkāršo ļaužu ikdienas dzīves ainas. Pēc Čaka domām, „..pieeja šim tēmām, kas pilna būtiska neveikluma, stūrainības un smaguma, spilgti liecina, no kādām aprindām nācis pats mākslinieks un kādas ļaužu šķiras psiholoģiju [...] tas mēģina skaidri un neviltoti arī parādīt savos darbos”.³⁰ Apzinātais robustums formu veidojumā, dažviet kariķētā deformācija un nosacītais primitivisms izraisa asociācijas gan ar dzīves skarbumu, gan bohēmisku garu. Plases portreti (“Meitene ar pērlēm”: 1928, VMM) un figurālās kompozīcijas (“Tējnicā”, “Serenāde”: ap 1929, VMM) piesaista ar savu demokrātisko attieksmi pret galvenajiem personāžiem.

Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs veicinātājs Roberts Strops,³¹ par kura dzīvi un māksliniecisko izglītību trūkst plašāku ziņu, ar vienu darbu tomēr latviešu mākslas vēsturē varētu būt pazīstams: 1928. gadā Latvijas 10 gadu jubilejas izstādes katalogā tika reproducēts dubultportrets “Māte ar bērnu” (atrašanās vieta nezināma) – glezna, kas Jānim Siliņam likusies “interesanti sacerēta primitivistu uztvērumā”³². Savukārt Romana Sutas vērtējums bijis konkrētāks: “Stropa mēģinājumi tuvoties vācu primitīvam ar “jaunās lietišķības” piedevu ir uzmanības cienīgi.”³³ No teiktā var spriest, ka līdzīgā manierē tapuši arī citi Stropa darbi, taču vienīgā reprodukcija vēl neļauj par viņa daiļradi kaut ko secināt plašāk un konkrētāk.

Domājams, ka Roberts Strops tiešām mācījies patstāvīgi, jo viņa primitivizētā formā veidotais mātes un mazā zēna dubultportrets zināmā mērā asociējas, piemēram, ar Alberta Silzemnieka kluso dabu objektu rūpīgo formas izņēmumu. Tomēr Stropa attieksmē pret abiem modeļiem izpaužas lielāka sirsnība un jūtīgums, nekā to pieļauj jaunās lietišķības “kanoni”.

Latviešu glezniecībā sastopamas daudzas vācu jaunās lietišķības ikonogrāfijai tipiskas pazīmes; viena no tām ir klusās dabas žanrs, ko 20. gados bija iecienījuši gan kubisti, gan ekspresīvais Leo Svemps. Vācu kluso dabu paraugu kompozīcijām piemita visdažādāko priekšmetu pārblīvējums, to vizuāls atainojums līdz pat precīzi atsvešinātam naturālismam, kas latviešu autoru uzstādījumiem nav tik raksturīgi. Pēc virziena pētnieka Sergjuša Mihaļska uzskatiem, kaut arī jaunlietišķā klusā daba var likties kā atgriešanās pie perspektīvas kārtības, tomēr gleznotāji tās kārtojumā mēdza apvienot dažādus skatpunktus.³⁴ Tas savdabīgi atklājas arī mūsu mākslinieku darbos un ir it kā izskaidrojams Alberta Silzemnieka naivi sirsnīgajā

³⁰ Turpat. – 60. lpp.

³¹ Roberts Strops (1895–1973) – autodidakts, Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs veicinātājs no 1923. gada.

³² Siliņš J. Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1928. – Nr. 12. – 566. lpp.

³³ Suta R. Latvijas desmit gadu jubilejas izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1928. – Nr. 12. – 382. lpp.

³⁴ Michalski S. Neue Sachlichkeit. – S. 160.



Roberts Strops. Māte ar bērnu. 1928

“Klusajā dabā ar avīzi” (1923), taču arī Oto Skulmes kompozīcijā “Klusā daba. Mulda ar āboliem” (1925) bļoda un mērces trauks tiek rādīts pretskatā, bet koka mulda – no augšas. Līdzīgi skatījums “deformēts” arī Oto Skulmes “Klusajā dabā ar krūzi” (1925), kuras elementos saglabājušās kubisma ģeometrizācijas atskaņas. Savukārt Ugas Skulmes vērienīgajā “Akta” (1928) kompozīcijā var runāt par īpatnēju žanru sintēzi, jo ar blakus kailfigūrai izkārtoto kluso dabu – būtisku jaunās lietišķības pazīmi – tiek spilgti parādīta virziena savdabība. Kaut kādā mērā jaunās lietišķības tendenci iespējams saskatīt arī Valdemāra Tones 1924. gada portretu izteiksmes veidā, taču viņa 1924.–1925. gada tumsnējās klusās dabas ar robustiem māla traukiem, augļiem un drapērijām gleznotas nesalīdzināmi brīvāk un plastiskāk.

Tā kā jaunā lietišķība, tāpat kā ekspresionisms, bija Vācijas kultūrvīdē radīts glezniecības virziens, tad varētu domāt, ka vāciešiem arī vajadzētu būt vairāk intuitīvu nojausmu par to, kuri cittaute mākslinieku darbi tam visvairāk atbilstu un loģiski tajā iekļautos. Rakstot par 1990. gada Berlīnes izstādi, vācu kritiķis Mihaels Nungessers atzīmējis, ka latviešu glezniecībā “vācu ekspresionismam vai sirreālismam nav nekādas ietekmes. Spēcīgāks iespaids turpretī bijis jaunajai lietišķībai, kas, iespējams, kādas pēdas atstājusi Ugas Skulmes un Aleksandras Beļcovas darbos.”³⁵ Šo abu autoru 20. gadu meklējumi virziena raksturu un izteiksmes līdzekļu paņēmienus atklāj pietiekami pārliecinoši, lai mūsu glezniecībā varētu runāt par jaunās lietišķības klātbūtni.

³⁵ Nungesser M. Synthese der Moderne // Der Tagesspiegel. – 1990. – 16. Sept.



Oto Skulme. Klusā daba. Mulda ar āboliem. 1925



Aleksandra Belcova. Tenisiste. 1927

Aleksandra Belcova

Mākslinieces daiļradē, jau sākot ar pirmajiem portretiem, kā pamattēma iezīmējās 20. gadu modernā sievietē. Tā bija emancipēta pilsētniece un sabiedrības dāma. Vācijas izstādēs Aleksandra Belcova varēja gūt plašu ieskatu par jaunās lietišķības dažādām izpausmēm, un, piemēram, viņas akvareļi "Vecā dzērāja" un "Bullis" (abi: 1927, VMM), kas vizuāli līdzinās kolorētām zīmējumiem, ir stilistiski tuvi vācu gleznotāja Frica Trēgera lineārajai manierei. Dubultportrets "Baltā un melnā" (1925, VMM), kura intriģējošā kompozīcija veidota ar atturīgu pārdomātību, uzskatāms par vienu no Belcovas daiļrades nozīmīgākajiem darbiem un vienlaicīgi arī par tipisku un pārliecinošu jaunās lietišķības paraugu. Par portreta modeli bijusi publicistes Austras Ozoliņas-Krauzes māsa Biruta Ozoliņa, kas ar savu vīru diplomātu dzīvoja Taizemē; priekšplānā gleznota viņas dēla Pepino taizemiešu aukle. Interjera elementi kompozīcijas fonā veidoti ģeometrizētos ritmos, kuros joprojām jaušamas kubisma atskaņas no Belcovas iepriekšējo gadu glezniecības posma. Fona plakņu stūrainība veiksmīgi saskaņojas ar jaunās sievietes un tumsnējās meitenes augumu zīmējuma atturīgo plastiku. Dāmas bālajai, maskai līdzīgajai sejai ar sarkano lūpu šautru kompozicionāli pretstatīta garā baltā lillija, bet austrumnieciski eksotiskā, riekstu brūnā jaunās meitenes figūra koloristiski līdzsvarota ar dekoratīvo dīvāna spilvenu. Savukārt violeto, zilo un zaļgano toņu vienojošā pelēcinātā gamma kopumā rada vēsi atturīgu noskaņu, vienlaicīgi panākot savdabīgu skatītāja un attēloto personāžu distancētību, kas tik raksturīga jaunās lietišķības būtībai.

Ar tikpat pārdomāti izteiksmīgu formas lakonismu veidots portrets "Tenisiste" (1927, VMM). Sports, it īpaši elitārais teniss, kļuva par 20. gadsimta sievietes dzīves būtisku sastāvdaļu, līdz

ar to ietekmējot arī tēlotāju mākslu. Modernās Eiropas sievietes vaļasprieks kļuva par vienojošu un laikmetīgu tēmu dažādu valstu autoru daiļradē. Vācietis Antons Rēderšēits sievietes kaifigūru ar tenisa raketi rokā ("Tenisiste": 1926, Minhene, Bavārijas Valsts gleznu krātuve) uzgleznoja gadu agrāk nekā Beļcova; tas vēlreiz apliecina, ka aktuālas tēmas un idejas vienlaikus varēja rasties visur, vajadzēja tikai tās uztvert. Tāpat kā dubultportretā "Baltā un melnā", arī "Tenisa spēlētājas" fonā saglabājušies iepriekšējā daiļrades perioda kubistiskie elementi. Uz šāda ģeometrizēti atturīga fona vēl jo vairāk izceļas moderni bāli pūderētais sejas veidols ar lineāri smalki iezīmētajām acīm un spilgti sarkanajām lūpām. Aleksandras Beļcovas 20. gadu vidus portreti pārliecinoši atbilst jaunās lietišķības stilistikai; viņas personāžiem piemīt savdabīga sievišķība, vēsi atturīga elegances un mazliet manierīga formas stilizācija, kas bija raksturīga pēc 1925. gada Parīzes Starptautiskās Dekoratīvās un industriālās mākslas izstādes modē nākušajam *Art Deco* fenomenam.



Aleksandra Beļcova. Baltā un melnā. 1925



Uga Skulme. Astoņas peldētājas. Ap 1925

U g a S k u l m e

Pretstatā Aleksandras Beļcovas sievišķīgajai pasaulei Ugas Skulmes jaunlietišķajos gleznojumos atklājas vitāls spēks, robustums un dažviet pat nedaudz groteska pieskaņa. 1924. gadā Latvijas Valsts mākslas muzeja kolekcijā nonāca klusā daba ar fonā redzamu uzrakstu "koncerts", tajā autora izmantotie izteiksmes līdzekļi skaidri iezīmēja viena virziena beiguposmu un nākamā sākumu. 1923. gadā, aizraujoties ar Pablo Pikaso neoklasicisma formām, Uga Skulme radīja savdabīgās kompozīcijas ar divaini smagnējām un lielacainām būtnēm ("Koncerts": VMM; "Čigāni", "Lieldienas": privātkolekcija Rīgā). Vienlaicīgi tā bija pakāpeniska atteikšanās no kubisma stūrainības un pāreja uz reālistiskākiem un plastiskiem formas apveidiem. Turpretī 1924. gada "Klusajā dabā" (VMM) neoklasicisma plastiku mākslinieks jau apzināti sācis pārveidot jaunreālismā. Uzsvērti apjomīgi, kaut arī diezgan nosacīti, modelētie uzstādījuma priekšmeti – robustā baltā bļoda, oranžīgie apelsīni, dzeltenie citroni, manierīgais stikla augļutrauks, masīvā, tumšā pudele un biezā galda plātne atrodas it kā nereālā bezgaisa telpā, kurā visām lietām, šķiet, piemīt akmens smagums. Pat stīvā, bālganā drapērija liekas kā no akmens tēsta. Daudzveidīgajā uzstādījumā īpaši uzsvērtā kompozīcijas elementu viengabalainība. Augšmalā vizuālā noslēgtība panākta ar gleznas rāmja gaišo apmali, bet priekšplānā

³⁶ Suta R. Uga Skulme un viņa māksla // Daugava. – 1938. – Nr. 12. – 1192. lpp.

to rada manierīgi izliektā galda mala. Kolēģa profesionalitāti augstu novērtējis Romans Suta: "Te aiz priekšmetu realitātes sastopams liels un apzināts priekšmetu kārtošanas darbs telpā, saskatāmi arī ļoti solīdi tehniskie līdzekļi izpildījumā. Ugas Skulmes interešu lokā izvirzās ģeniālais spāņu mākslinieks Pablo Pikaso, viņā tas saskata tās pašas tendences pēc gleznas celtniecības izbūves, kuras tam pašam piemīt."³⁶ Nākamajos gados klusās dabas ar stikla traukiem, augļiem un drapērijām gleznotas vairākkārt. Bet sižetiski iezīmīga iznīcības tēma risināta "Klusajā dabā ar galvaskausiem" (1926, privātkolekcija Rīgā), kurā trīs brūngani galvaskausi ritmiski izkārtoti uz baltas, dekorativizēti krokotas drapērijas. Starp citu, tam pašam galdam, kuram kompozīcijā "Lieldienas" (1923) piemīt barokāls rotaļīgums, 1924. gada



Uga Skulme. Klusā daba. 1924

"Klusajā dabā" – monolīta smagnējība, "Klusajā dabā ar galvaskausiem" piešķirta vēsi bezkaislīgas fona plaknes loma. 20. gadu vidū Ugas Skulmes rokrakstā palielinājās formas plastika un iluzors realitātes atspoguļojums, kā arī nostabilizējās pelēcināts, patumšs un izteikti vēss kolorīts. Bet 20. gadu beigās – pretstatā krāsās spilgtajam, kontrastinajam kubisma un formās artistiskajam neoklasicisma posmam – mākslinieks pārgāja uz gluži pretēju izteiksmes veidu, kurā pārsvaru guva saspringta emocionalitāte un tumša, tonāli noskaņota un atturīga krāsu gamma.

Jaunībā Uga Skulme palaikam gleznoja kādu pašportretu, īpaši uzsverot sejas plastisko veidojumu un ciešo, pret skatītāju vērsto skatienu. 1920. gada pašportretā – vienā no pirmajām gleznām vispār – nenoliedzami jaušama Petrogradas pedagoga Kuzmas Petrova-Vodkina klasicizējošās formas ietekme. 1923. gada pašportretā izteismīgie monolitās galvas vaibsti kontrastē ar kubistiskajām mazpilsētas mājiņām fonā. Toties 1926. gadā gleznotajā, kompozicionāli pārdomāti un loģiski būvētajā "Pašportretā" (VMM), kurā autors attēlots svītrainā futbolista krekliņā, izteiksmes līdzekļu izmantojumā iezīmējas jauns posms. Pirmajā mirklī varētu pieņemt, ka portrets ir tipisks reālisma paraugs, tomēr zīmējuma valoda ir pakļauta apzinātai stilizācijai un apjomīgās formas ar nodomu dekorativizētas. Robusti plastiskie vaibsti – acis, deguns un mute, tāpat kā matu kārtojuma izliekums, veidoti, izceļot saasinātus gaismēnu kontrastus. Sejas izteiksmību uz pilnīgi neitrālā fona papildina pacelto un savdabīgi saspringto roku žests, kā arī krekla platās, uz dažādām pusēm vērstās melni dzeltenās svītras. Plānais, gludais krāsas slānis akcentē ārēji šķietamo stingumu, aiz kura slēpts personāža iekšējais, ekspresīvais temperaments.

1926. gadā gleznoti arī divi sievas Elzas portreti. Stāvošās pusfigūras kompozīcijā vairāk izcelts tipiski "modīgais" 20. gadu pilsētnieces vizuālais tēls. Turpretī ritakleitā tērtajā, pie rīta kafijas tases sēdošajā Elzā vairāk izjūtama intimitāte. Visa uzmanība pievērsta sievietes figūrai, akcentējot galvenokārt ārējo formu, bet mazāk – psiholoģisko noskaņojumu. Raksturīgi, ka, tāpat kā pašportretā, sievas ģimēnē fons ir tumšs un pilnīgi neitrāls, līdz ar to vairāk izceļot ķermeņa plastiku. Bet "Elizabetes Skulmes portretā" (1927), kur krēslā sēdošā sieviete attēlota pilnā augumā, tikpat nozīmīga kā modelis ir kļuvusi apkārtējā priekšmetiski sasikumotā, toties laikmetam tipiskā vide. Vēsums un miers dveš no šā izteismīgā 20. gadu beigu *Art Deco* stila tipāža ar piegludināto frizūru, moderno krekļveida kleitu un spīdīgajām zīda zeķēm. Sievietes acis skatās mums virsū un tomēr garām, kaut kur tālā bezgalībā. Tad jau daudz tiešāks un jūtīgāks liekas labajā stūrī tupošā buldoga vērigi modrais skats. Dīvainā kārtā gan sievietes, gan suņa ārēji uzsvērtajā cienīgumā jūtams kaut kas samākslots, pat zināmā mērā grotesks. Kaut arī katram figūras un apkārtējo priekšmetu elementam ir sīki detalizēts zīmējums, tomēr visas reālās dabas formas būtībā ir vienkāršotas un pat savā veidā dekorativizētas. Aleksandra Beļcova jaunās lietišķības portretos nespēja pilnībā atteikties no kubisma ģeometrizācijas un saglabāja to kaut vai tikai fona plaknēs, bet Ugas Skulmes sniegums apliecina stilistiski izturētu jaunreālismu ar daudzām būtiskām jaunās lietišķības iezīmēm. Tikpat kaismīgi, kā līdz 1923. gadam mākslinieks savās publikācijās un glezniecībā aizstāvēja kubismu, dažus gadus vēlāk viņš to pilnīgi noliedza, savā daiļradē pievēršoties diametrāli pretējam un tolaik daļā Eiropas valstu aktuālam glezniecības virzienam. Kaut arī Uga Skulme attieksmi pret vācu mākslu kopumā izteicis īsi un augstprātīgi – "Berlīni es neturu ne par ko",³⁷ tomēr viņa 1926.–1928. gada kompozīciju izteiksmes veids ārēji ir visai tuvs tieši vācu jaunajai lietišķībai.

1928. gadā Latvijas 10 gadu jubilejai veltītajā izstādē Uga Skulme eksponēja guļošas sievietes "Aktu" (VMM), kura neierasti svaigā oriģinalitāte guva nedalītu kritikas ievēribu. Kaut arī horizontālajā kompozīcijā visa skatītāja uzmanība pirmajā mirklī it kā pievērsta tikai kailfigūrai, tomēr tikpat nozīmīgs ir katrs priekšmetiem pārbagātās apkārtējās vides elements – dekoratīvās istabas puķes, metāla un stikla trauki, rūtainais pārklājs un aizkars, svītrainais spilvens, kā arī klusās dabas gleznojums smagajā rāmī pie sienas. Tumšā, metāliski pelēcinātā kolorīta izmantojums māksliniekam palīdzējis priekšmetiski diezgan sadrumstlotās kompozīcijas uzbūvi apvienot vienotā veselumā, īpaši uzsverot gleznas centru ar vēso, kontrastaini

³⁷ Ugas Skulmes vēstule Antonam Austrīnam. Parīze, 1923. g. 14. janvāris. – Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs, A. Austrīna fonds, inv. nr. 80287.



Uga Skulme. Pašportrets. 1926



Uga Skulme. Elizabetes Skulmes portrets. 1927



Uga Skulme. Akts. 1928

ēnoto guļošās sievietes augumu. Šo darbu poētiski raksturojusi Maija Cielēna, atzīstot, ka "apgaismojuma un krāsu kopakords izskan dziļi patiesi un skaidri" un ka "ēnainais ķermenis, kuru, vietām akcentējama, skar pusgaisma, dod dziļu plastisku pārdzīvojumu. Akta kompozīcijai piemīt miers, stabilitāte, it kā nemaz nenojaustu mūsdienu mainīgās trauksmes un dvēseles sadrumstalojumu. Tas ir kaut kas sevi nobeigts un ļoti izturēts. Telpas mieru un klusumu netraucēti sātina kāda orientāla smarža, kas saglabājusies turienes slēptajos mājokļos."³⁸ Savukārt Viktors Eglītis secinājis, ka Ugas Skulmes lielais "Akts" ir "viskaislīgākās iemilēšanās un visneatmaidīgākā darba rezultāts. Šis tumšās sievietes ķermenis pārvērsts par neredzētu pelēkrozā metālu un nekļūdīgi uzgleznots, un tikpat nekļūdīgi pieskaņota visa krāsu bagātā apkārtnē."³⁹ Bet allaž ironiskais literāts Pāvils Gruzna nodēvējis šo akta gleznojumu par krēslā tītu, paradīziski sulotu un vecmeistarisku.⁴⁰ Tomēr pilnībā negribētos piekrist Jāņa Siliņa izteiktajai pārliecībai, ka Ugas Skulmes "akti un portreti tuvojas jaunās lietišķības istenībai, savādi sajaucot tieksmi uz lielu formu ar gleznas struktūrai nevajadzīgu naturālistisku sīkumu aprakstīšanu"⁴¹. Ne gleznā "Akts", ne iespaidīgajā "Elizabetes Skulmes portretā" sīkdaļu atveidojums nebūt nav naturālistisks, bet gan ir asprātīgi akcentēts; savukārt formu risinājums abos darbos ir pakļauts vienkāršojumam un dekorativizētai stilizācijai. Bez īpašas piepūles redzams, ka visu priekšmetu izvēle un apvienošana bagātīgā kārtojumā, turklāt īpaši izceļot materiālu atšķirīgo plastiku un virsmas faktūru, veikta pilnīgi apzināti un mērķtiecīgi – tas palīdzējis māksliniekam panākt kompozīcijas savdabību, tomēr izvairoties no zināma teatrālisma.

³⁸ Cielēna M. Ugas Skulmes glezna "Akts" // Daugava. – 1930. – Nr. 2. – 242. lpp.

³⁹ Eglītis V. Mūsu modernie mākslinieki jubilejas izstādē // Latvijas Kareivis. – 1928. – 8. dec.

⁴⁰ Gruzna P. Gleznu jubilejas izstāde un mūzika // Domas. – 1928. – Nr. 10. – 388. lpp.

⁴¹ Siliņš J. Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde. – 219. lpp.

⁴² Gruzna P. Gleznu jubilejas izstāde un mūzika.

⁴³ Peņģerots V. Glezniecība Latvijā 19. un 20. gs. // Mākslas vēsture / V. Purviša vispārējā redakcijā. – Rīga, [b. g.]. – 2. sēj. – 454. lpp.

⁴⁴ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е. Н. Селизарова. – Москва, 1981. – С. 228. Kuzma Petrovs-Vodkins ieradās Rīgā 1924. gada jūlijā, nolasīja lekciju, bet izstāde diemžēl nenotika.

⁴⁵ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. – С. 234.

Uga Skulme 1928. gadā gleznojis un Latvijas 10 gadu jubilejas izstādē arī parādījis sižetiski īpaši savdabīgo kompozīciju "Ainava ar ģindeņiem" (privātkolekcija Rīgā), ko Pāvils Gruzna asprātīgi nosauca par "ģindeņu džezbendu".⁴² Divu priekšplānā gleznoto skeletu formas atainojumā saskatāmas jaunās lietišķības izteiksmes līdzekļu pazīmes, bet satura ziņā šo darbu varētu nodēvēt pat par pirmo latviešu sirreālisma paraugu. Īstenībā arī par vienīgo, jo sirreālisms mūsu gleznotāju pasaules uztverei tolaik vēl bija svešs, un nav arī zināms, ka viņi 20. gadsimta 30. gados par šo virzienu kaut vai teorētiski būtu interesējušies. Ugas Skulmes oriģinālajā kompozīcijā "Ainava ar ģindeņiem", uzbūvē ievērojot 19. gadsimta principu, priekšplāns gleznots tumšās un smagnējās krāsās, bet ainava otrā plānā ieturēta gaišos, saulainos toņos. Drapērijās tērpto skeletu zīmējums gleznas priekšplānā veidots reālistiski tradicionālās formās. Iespējams, ka šādas dramatiski noskaņotas kompozīcijas rašanos ietekmēja mākslinieka sievas traģiskā nāve, taču būtībā glezna neizraisa ne drūmu, ne sirreālu noskaņu, jo paredzamo dramatisko efektu pilnībā izgaissina aizkustinošais zaļojošās dabas un lauku sētas idilliskais skats otrajā plānā. Atšķirībā no priekšplāna, kas veidots diezgan lineāri, uzsverot zīmējumu un apjomīgumu, ainavā otas triepiens kļuvis nesalīdzināmi mīkstāks un līdz ar to zudusi formas stingrība. "Ainava ar ģindeņiem" uzskatāma par savdabīgu parādību mākslinieka daiļradē, jo nekas līdzīgs viņa vēlākajās kompozīcijās vairs neparādījās.

Pēc Visvalža Peņģerota domām, Ugas Skulmes tieksmi uz jauno lietišķību ietekmējušas viņa studijas Pēterburgas Mākslas akadēmijas Arhitektūras nodaļā.⁴³ Taču šāds samērā krass pavērsiens mākslinieka daiļradē varētu būt saistāms arī ar atmiņām par neilgo mācību laiku 1918. gadā Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās pie profesora Kuzmas Petrova-Vodkina, kurš krievu glezniecībā pārstāvēja savdabīgu, plastiski izteismīgu klasicizēto reālismu. Skulme sakarus ar iecienīto pedagogu, kurš viņa aizraušanos ar kubismu gan neesot atzinis, nezaudēja arī pēc atgriešanās Latvijā. Piemēram, 1924. gadā Petrovs-Vodkins pa ceļam uz Parīzi ieradās Rīgā, iepriekš vēstulē lūdzot, lai Uga Skulme viņam sagādā vīzu, kā arī iespēju sarīkot izstādi un nolasīt lekcijas.⁴⁴ Bet vēstulē no Parīzes 1924. gada 3. decembrī viņš Ugam Skulmem rakstīja: "Pikaso Nr. 1, pēdējais mohikānis, vienīgais, kurš Eiropas glezniecības kultūras problēmu noveda līdz viņa virsotnei." Kuzma Petrovs-Vodkins bija pārliecinājies, ka pasaules krīze ietekmējusi pieprasījumu pēc glezniecības un ka "tur vainīga pati glezniecība – tā atpalikusi no emocijām, zinātnes un domāšanas, tā profesionāli kairina mūs, profesionāļus, bet neiedarbojas uz masām".⁴⁵

Jaunā lietišķība vai jaunreālisms

20. gadsimta 20. gadu sākumā Vācijā, apzīmējot jaunās lietišķības parādības, dažkārt izmantoja arī jēdzienu "jaunreālisms", jo nosaukums "jaunā lietišķība", kaut arī Gustavs Frīdrihs Hartlaubs to aktīvi bija propagandējis, nespēja tik ātri terminoloģijā nostiprināties. Mākslas zinātnieks Hanss Hildebrants 1924. gadā, lietojot jaunreālisma terminu, norādīja, ka tas "ir vienīgais virziens, kura rašanās daudz maz droši bija paredzama. Ekspresionisms, futūrisms, kubisms, konstruktīvisms ir radošu personību devums, un mūsdienās neviens nespētu pat aptvert, ka to varētu nebūt, tomēr 1900. gadā nevienam par tiem nebija ne jausmas. Jaunreālisms neienesa neko jaunu. Tā bija pašsaprotama reakcija pēc visiem šiem virzieniem, bez kuriem tas nebūtu tapis. Ar to ieviesās vispārēji lietotā "dabīgā redzēšana".

⁴⁶ Hildebrandt H. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Potsdam, 1924. – S. 411,412.

Taču tikai virspusīgam skatītājam rodas asociācijas ar naturālismu, jo pasaule ir daudz bagātāka nekā tā bija naturālistiem.⁴⁶ Mūsdienu vācu mākslas zinātnē, lai apzīmētu pēcekspressionisma posmā radīto savdabīgo reālismu, tiek lietota tikai terminoloģiskā vārdkopa "jaunā lietišķība". Daudzas šā virziena pazīmes – prozaiski ikdienišķo priekšmetu izvēle, stingrais, statiskais un vietām izsmalcinātais zīmējums, krāsu gamma no vēsās līdz aukstajai, plānais krāsas slānis, metāla virsmai līdzīgais spīdīgums – lielā mērā atbilst Aleksandras Beļcovas, Ugas Skulmes un vairāku citu latviešu gleznotāju meklējumiem 20. gadsimta 20. gadu otrajā pusē. Aizraušanās ar šo virzienu bija īss ķēdes posms starp kubismu un reālismu, un, protams, neviens no mūsu māksliniekiem "jaunās lietišķības gleznotāju tipam" (Vilanda Šmīda klasifikācija) neatbilst. Tomēr šis Vācijā radītais glezniecības veids ir pilnībā saaudzis ar nosaukumu "jaunā lietišķība", tādēļ – kaut arī Latvijā 20. gados šis termins mākslas kritikā gandrīz netika lietots – mūsdienās mēs no tā nevaram norobežoties. Jaunās lietišķības jēdziens ir izplatīts ne tikai Vācijas, bet arī citu Eiropas valstu mākslas zinātnes terminoloģijā un vēsturiskajos priekšstatos; un, visbeidzot, mūsu mākslinieku darbi tiek ievēroti tieši šā virziena kontekstā. Turpretī jaunreālisma apzīmējumam piemīt plašāka nozīme, un tas precīzāk būtu attiecināms uz latviešu glezniecību 30. gados, kad savus darbus sāka izstādīt Augusts Annuss, Jēkabs Bīne, Reinholds Kasparsons, Maksimiliāns Mitrēvics, Jānis Borkovskis un citi mākslinieki, kuri bija beiguši Jāņa Roberta Tillberga līdz 1932. gadam vadīto Latvijas Mākslas akadēmijas Figurālās glezniecības meistardarbnīcu un kuru mērķis bija – tradicionālisms bez jebkādām modernisma piedevām.



Uga Skulme. Ainava ar ģindeņiem. 1928

Klasiskā modernisma parādības latviešu glezniecības vēsturē saistāmas ar vienas – 19. gadsimta 80.–90. gados dzimušās mākslinieku paaudzes avangardiskajiem daiļrades meklējumiem. Jaunās domāšanas izpausmes mūsu mākslas dzīves provinciālajā šaurībā radās vēlāk nekā Rietumeiropā. Pirmie formas vienkāršošanas eksperimenti sākās tikai neilgi pirms Pirmā pasaules kara, paliekot mākslinieku uzmanības lokā līdz 20. gadu beigām. 1939. gadā žurnālā “Senatne un Māksla” tika publicēts Ugas Skulmes apkopojošs divdesmit gadu tāls atskats, kurā bija ieskicēti viņa laikabiedru – Rīgas grupas mākslinieku radošās sūtības veidošanās principi un gūtās profesionālās atziņas. Rakstā, ko autors tā arī nosaucis – “Viena paaudze”¹, vispārinātos pamatvilcienos atklātas tolaik vēl samērā nesenā klasiskā modernisma tapšanas ceļa galvenās ievirzes.

Līdz mūsdienām nozīmību saglabājis Ugas Skulmes secinājums, ka, vērojot laikmetīgos mākslas notikumus, nedrīkst aizmirst Eiropas mākslas un kultūras daudzslāņaino pagātņi, ka, “pateicoties tagadnes civilizācijai, ar laikmetiem, tautām un mākslas notikumiem mēs ātri un sīki iepazīstamies”. Jaunajai latviešu nācijai 20. gadsimta sākumā pietrūka tās tradīcijām bagātās profesionālās mākslas pagātnes, no kuras arī pie mums modernajiem avangarda virzieniem vajadzētu izaugt kā likumsakarīgi loģiskam turpinājumam. Tomēr, kaut arī tradīciju mantojums bija pavisam neliels, jauno mākslinieku pārliecība par savu mērķi, radīšanas alkas un izaicinājums sabiedrībai nāca kā spēcīgs vilnis. Savlaicīgi un drosmīgi viņi spēja gan reaģēt uz modernās mākslas notikumiem pasaulē, gan, atbilstoši saviem radošajiem uzskatiem, izmantot avangardiskos izteiksmes līdzekļu atradumus daiļrades pilnveidošanai. Latviešu klasiskā modernisma glezniecību radīja spilgtas un augsti profesionālas personības, un “mums var vairāk vai mazāk patikt šīs paaudzes dažādu laikmetu darbi, bet viens kas skaidrs, ka visi šīs paaudzes darbi kā atsevišķi gredzeni ieslēgti šīs paaudzes attīstības veidotā važā”.²

Vienotā 20. gadsimta sākuma jaunradītāju paaudze ar visiem garīgajiem spēkiem centās atbrīvot latviešu glezniecību no provinciālās mazvērtības sajūtas, tanī pašā laikā mēģinot skatītāju pieradināt pie domas, ka mākslas darbā var pastāvēt ne tikai reālistiski iluzors un dabu kopējošs pasaules atspoguļojums, bet arī nosacīti sintezēta formu valoda. Šīs paaudzes radošo sasniegumu nopelns bija pārliecinošās mūsu mākslas kolekcijas ārzemju izstādēs laikposmā, kad latviešu glezniecība iekļāvās Eiropas kultūras aprītē, – no 1927. gada Stokholmā līdz 1939. gadam Parīzē un Londonā. Jaunie mākslinieki sekoja sava Rīgas pilsētas mākslas skolas pedagoga Vilhelma Purviša vārdiem: “Mēs laužam ceļu uz Eiropu ar savu mākslu un ceram, ka to arī izlauzīsim.”³ Ar izteiksmīgo radošā darba paraugu un profesionāliem padomiem šī paaudze skoloja nākamos topošos māksliniekus gan Latvijas Mākslas akadēmijā, gan privātās mākslas studijās. Kad 19. gadsimta beigās Pēterburgā izveidojās studentu pulciņš “Rūķis”, tā biedri Janis Rozentāls, Jānis Valters un Vilhelms Purvītis izvirzīja sev grūtu, bet svarīgu uzdevumu – kļūt par latviešu nacionālās mākslas celmlaužiem; un viņi to īstenoja. Arī vēlākajos gadu desmitos ir veidojušās vienas paaudzes mākslinieku domubiedru kopas, taču klasiskā modernisma pārstāvjiem mūsu mākslas vēsturē neatņemama ir pirmo avangardistu un brīvdomātāju vieta.

¹ Skulme U. Viena paaudze // Senatne un Māksla. – 1939. – Nr. 4. – 129.–146. lpp.

² Turpat. – 144. lpp.

³ Citēts pēc: J. L. Latvju ceļš uz kultūrtautu saimi // Jaunākās Ziņas. – 1933. – 16. maijs.

Tajā pašā laikā mūsu klasiskā modernisma glezniecības eksperimenti bija salīdzinoši mēreni, bet formas stilizācija – samērā atturīga, tādēļ 20. gadsimta sākuma Rietumeiropas mākslas kontekstā tā par krasi avangardisku parādību nebūtu uzskatāma. Jāņem arī vērā, ka, pirmkārt, aizraušanās ar kubismu un citiem aktuālajiem virzieniem notika jauno autoru darbības pašā sākumposmā un būtībā bija hronoloģiski diezgan īslaicīga parādība – jau 20. gadu vidū viņu daiļradē sākās pakāpeniska pāreja uz reālistiskāku dabas formu atspoguļojumu. Otrkārt, mūsu mākslinieki necentās pievērsties ļoti radikāliem virzieniem; piemēram, pilnīgi svešs viņiem palika abstrakcionisms un sirreālisms, un pat itāliešu futūrisms viņu uztverē eksistēja tikai teorētisku atziņu līmenī, jo ar šo virzienu nebija garīgas un praktiskas saskarsmes.

20. gadsimta 20. gados mūsu glezniecības vēstures attīstība un pieredze vēl bija pārāk neliela, tai nebija to dziļāko, gadsimtiem seno tradīciju, par kurām varēja apskaust frančus, itāliešus vai vāciešus. Huans Griss atzina: "Es esmu domājis par to, kā izprotama "kvalitāte" mākslinieka. Tagad es ticu, ka mākslinieka "kvalitāte" tiek mantota no tās pagātnes kvantitātes, kas nāk viņam līdzī – no viņa mākslinieciskā atavisma. Jo lielāks ir viņa mantojums, jo tajā vairāk kvalitātes."⁴ Mūsu klasiskā modernisma mākslinieku paaudzei profesionālās nacionālās kultūras pagātnes mantojums bija vēl visai niecīgs, tādēļ, iepazīnusi laikmetīgās aktualitātes, tā ar lielu pārliecību vienlaicīgi centās radīt kaut ko paliekošāku, ierosmi un paraugus savai daiļradei meklējot ne tikai modernismā, bet arī pasaules klasiskajā mākslā.

⁴ Citēts pēc: *Silver K. E. Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925.* – Princeton, 1989. – P. 251.



OTTO SCHWARZ

CAP

PASAULE UN LATVIJA 1905-1930





RĪGAS PILSĒTAS MĀKSLAS MUZEJS.
ARHITEKTS VILHELMS NEIMANIS. 1905



VILHELMS PURVĪTIS. AP 1905



VOLDEMĀRS MATVEJS. AP 1904-1905



VOLDEMĀRS ZELTIŅŠ. 20. GS. SĀKUMS



JANIS ROZENTĀLS AR SIEVU ELLIJU SAVĀ
DARBŅICĀ RĪGĀ. AP 1905-1906. HINŠHEITA FOTO

1905

1905. gada revolūcija Krievijā.

Drēzdenē nodibināta vācu ekspresionistu grupa "Die Brücke". Fovisti pirmoreiz izstāda darbus "Rudens salonā" ("Salon d'Automne") Parīzē.

Mirst Ādolfs Mencels.

Tirdzniecībā parādās volframa kvēlspuldze.

Mirst Pols Sezans.

1906

Pasaules ekonomiskā krīze, Krievijā – Stolipina zemes reforma. Lielbritānija, Francija un Krievija izveido Antanti. Štutgartē notiek II Internacionāles 7. kongress.

Pablo Pikaso glezno "Aviņonas jaunkundzes", aizsākot kubismu. Pola Sezana darbu izstādē "Rudens salonā" dzejnieks Gijoms Apolinērs iepazīstina Pablo Pikaso ar otru nākamo kubistu Žoržu Braku; abi gleznotāji noslēdz pirmo kontraktu ar jaundibināto Daniela Henrija Kānveilera galeriju. Mirst Paula Moderzone-Bekere.

1907

Lejasaustrijā tiek atrasta paleolīta skulptūra "Villendorfas Venēra". Mirst Valters Leistikovs.

1908



ĢEDERTS ELIASS AR DRAUDZENĒM. AP 1907



GROSVALDU ĢIMENES VIESISTABA. PIE KLAVIERĒM PA KREISI – OĻĢERDS, PA LABI – JĀZEPS, CENTRĀ STĀV FRIDRIHS GROSVALDS. 1907. JĀŅA RIEKSTA FOTO



KONRĀDS UBĀNS AR MĀSĀM. AP 1907



VOLDEMĀRS MATVEJS. 1904



OTO SKULME. 20. GS. SĀKUMS

1905. gada revolūcija Latvijā. Notiek baznīcu demonstrācijas, mitiņi, piļu dedzināšana. Sākas soda ekspedīciju terors.

Latviešu inteliģences pārstāvji nosūta Krievijas valdībai Raiņa sagatavoto petīciju. Rainis un Aspazija dodas trimdā uz Šveici. Nodibināts Rīgas pilsētas mākslas muzejs. Emīla Dārziņa "Melanholiskā valša" pirmatskaņojums.

Revolūcijas kaujinieki ekspropiē bankas un citas iestādes, atbrīvo no Rīgas slepenpolicijas piecus sociāldemokrātus. Jānis Čakste, Fridrihs Grosvalds u.c. Latvijas pārstāvji ievēlēti Krievijas 1. Valsts domē.

Atvērta Rīgas pilsētas mākslas skola. Jānis Valters pārceļas uz dzīvi Vācijā.

Vilhelms Purvītis sāk strādāt Tallinā par zīmēšanas skolotāju. Pēterburgā iznāk pirmais satiriskais žurnāls "Svari".

Jelgavā tiek dibināta Kurzemes Mākslas mīļotāju biedrība. Vilhelms Purvītis Rīgas pilsētas mākslas muzeja vestibīlā sāk gleznot sienas panno.

Baltijas arhitektu savienība sāk izdot "Jahrbuch der Bildenden Kunst in der Ostseeprovinzen" ("Baltijas provinču tēlotājas mākslas gadagrāmata").

Vilhelms Neimanis izdod "Lexikon baltischer Künstler".

Sāk darboties Jaunais Rīgas teātris.



LATVIEŠU MĀKSLINIEKI KAZAŅAS MĀKSLAS SKOLĀ. PIRMĀ RINDĀ NO LABĀS: JĀNIS ZARIŅŠ, LUDOLFS LIBERTS, (NEZINĀMS). OTRĀ RINDĀ NO KREISĀS: LEONARDS STAŠIS, (NEZINĀMS), KĀRLIS ZĀLE, JĀNIS LIEPIŅŠ, ALBERTS FILKA. 1912



RĪGAS PILSĒTAS MĀKSLAS SKOLĀ. NO KREISĀS: VALDEMĀRS TONE, KĀRLIS JOHANSONS, (NEZINĀMS). AP 1912-1913



KONRĀDS UBĀNS RĪGAS PILSĒTAS MĀKSLAS SKOLAS LAIKĀ. AP 1912-1913



RĪGA 20. GS. SĀKUMĀ

1909

Filipo Tommazo Marineti Parīzes laikrakstā "Figaro" publicē pirmo futūrisma manifestu. Lui Vosels pirmoreiz lieto nosaukumu "kubisms". Pēterburgā nodibinās grupa "Союз молодежи". Vasilijs Kandinskis, Aleksejs fon Javjenskis, Francs Marks, Aleksandrs Kanolts u.c. Minhenē izveido jauno mākslinieku apvienību "Neue Künstlervereinigung". Sergeja Djaģiļeva organizētās modernā baleta izrādes "Saison Russe" ("Krievu sezonas") iekaro Parīzi.

1910

Vasilijs Kandinskis rada pirmo bezpriekšmetisko akvareli un publicē sacerējumu "Saturs un forma". Parīzē kubistu grupējums "La Section d'Or" pirmoreiz piedalās "Neatkarīgo salona" un "Rudens salona" izstādēs. Daniels Henrijs Kānveilers iepazīstina Fernānu Ležē ar Žoržu Braku un Pablo Pikaso.

1911

Ernests Rezerfords pasludina revolucionāro teoriju, ka atoma kopējā masa koncentrēta kodolā. Krievijā teroristi nogalina Pjotru Stolipinu.

Sākas analītiskā kubisma posms. Anrī Matiss apmeklē Krieviju. Gijoms Apolinērs publicē grāmatu "Le Peintres Cubistes" ("Gleznotāji kubisti"). Minhenes ekspresionisti izdod almanahu "Der Blaue Reiter" ("Zilais jātnieks"). Romā notiek pirmā futūristu izstāde. Džordžo de Kiriko aizsāk metafizisko glezniecību. Mihails Larionovs Maskavā noorganizē grupas "Ослиный хвост" izstādi. No Luvras nozog Leonardo da Vinči gleznu "Mona Liza" (tiek atrasta 1913. gadā Florencē).

1912

Krievu sociāldemokrāti sašķeļas meņševikos un boļševikos. Kuģa "Titāniks" bojāeja. Ruals Amundsens pirmais sasniedz Dienvidpolu. Pēdējais Ķīnas ķeizars atsakās no troņa, tiek nodibināta republika.

Sākas kubisma sintētiskā stadija. Žoržs Braks rada pirmo kolāžu. Albērs Glēzs un Žans Mecenzē izdod teorētisko darbu "Du Cubisme" ("Par kubismu"), kas iznāk arī krievu valodā. Voldemārs Matvejs "Союз молодежи" almanahā publicē savu pirmo rakstu "Jaunās mākslas principi". Pēterburgā notiek izstāde "Franču mākslas simts gadi".



JĀZEPS GROSVALDS DIENESTA LAIKĀ
VILKAVIŠĶOS. 1911

KRISTAPS (STĀV) UN ĢEDERTS
(PIRMAIS NO LABĀS) ELIASI
BRISELĒ. 1907-1913



PĒTERIS KRASTIŅŠ UN TEODORS ZAĻKALNS AR DZEJNIECI FINU
GONELLI (STĀV), NEPAZĪSTAMU DĀMU UN DIVIEM BĒRNIEM.
FLORENCĒ, 1909. GADA PAVASARĪ. FILIPO MARFORI-SAVĪNI FOTO



NIKLĀVS STRUNKE PĒTERBURGĀ. 1912

Vilhelms Purvītis kļūst par Rīgas pilsētas mākslas skolas direktoru. Rīgā notiek Parīzes mākslinieku izstāde.
Fotogrāfs Jānis Rieksts dibina savu privāto salonu. Jānis Roberts Tillbergs kā pēdējais no latviešu māksliniekiem beidz
Pēterburgas Mākslas akadēmiju.
Mirst Voldemārs Zeltiņš.

Janis Rozentāls glezno Rīgas Latviešu biedrības nama freskas.
Notiek 1. Latviešu mākslas izstāde un Vladimira Izdebska organizētā franču glezniecības un krievu grupas "Союз молодежи" izstāde.
Rīgā notiek 5. Vispārējie dziesmu svētki.

Nodibināta Latviešu mākslas veicināšanas biedrība. Jaunajā Rīgas teātrī – Raiņa lugas "Uguns un nakts" pirmuzvedums.
Atklāta Vilhelma Purviša personālizstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā. Mirst Aleksandrs Romans.

Notiek 2. Latviešu mākslas izstāde.
Jaunajā Rīgas teātrī – Raiņa lugas "Indulis un Ārija" pirmuzvedums.



LOŽMETĒJU KALNĀ. VIĻA RĪDZENIEKA FOTO

ВЫСТАВКА
ЛАТВИШСКИХЪ
ХУДОЖНИКОВЪ



JĀZEPS GROSVALDS.
PLAKĀTA SKICE LATVIEŠU
MĀKSLINIEKU DARBU
IZSTĀDEI PETROGRADĀ . 1915



PULCIŅA "ZAĻĀ PUĶE"
BIEDRI. NO KREISĀS:
KĀRLIS JOHANSONS,
KONRĀDS UBĀNS,
VALDEMĀRS TONE,
JĀZEPS GROSVALDS. 1915



JĀZEPS GROSVALDS –
LATVIEŠU STRĒLNIEKU 6. TUKUMA
PULKA VIRSNIEKS. 1916–1917



JĀZEPS GROSVALDS. AP 1914

1913

Hanss Geigers rada radioaktīvā starojuma mēraparātu – Geigera skaitītāju. Henrija Forda uzņēmumos Amerikas Savienotajās Valstīs tiek ieviesta konveijeru sistēma.

Pirmajā kubistu izstādē Parīzē piedalās 31 autors (Robērs Delonē, Marsels Dišāns, Huans Griss, Františeks Kupka, Fernāns Ležē, Žans Mecenžē u.c.), izņemot Žoržu Braku un Pablo Pikaso. Ņujorkā modernās mākslas izstādē "Armory Show" amerikāņi iepazīstas ar kubismu un citiem Eiropas modernisma virzieniem. Maskavā notiek franču laikmetīgās mākslas izstāde.

Parīzē pirmoreiz tiek uzvests Igora Stravinska balets "Svēt pavasaris".

1914

Eiropā pieaug bruņošana. 1. augustā sākas Pirmais pasaules karš, rietumu frontē līdz 1918. gadam notiek tranšeju karš. Uzbrukuma laikā smagi cieš Reimsas katedrāle.

Pablo Pikaso aizsāk "rokoko" kubisma posmu, vienlaicīgi zīmējot reālistiskus portretus. Fernāns Ležē un Žoržs Braks iestājas armijā. Filipo Tommazo Marineti lasa lekcijas Maskavā un Pēterburgā. Mirst Augusts Make. Džeimss Džoiss sāk rakstīt romānu "Uliss".

1915

Vācija ieņem Poliju un Lietuvu, fronte tuvojas Rīgai. Rietumu frontē pie Ipras – pirmais gāzu uzbrukums. Notiek gaisa uzlidojumi Londonai. Pirmoreiz Eiropa sāk ievērot Hāgas konvenciju par mākslas aizsardzību ienaidnieka teritorijā.

Žoržu Braku ievaino kaujā pie Karensī. Petrogradā Ivans Puni organizē pirmo futūrisma izstādi "Tramvajs V", kā arī pēdējo futūrisma izstādi "0.10", kur Kazimirs Maļevičs, izraisot skandālu, pirmoreiz izstāda 36 supremātiskās gleznas, to vidū "Melno kvadrātu".

1916

Vācieši bez panākumiem cenšas ieņemt Verdenas cietoksni. 5. novembrī tiek pasludināts Polijas valsts atjaunošanas manifests.

8. februārī kabarē "Voltaire" Cīrihē notiek dadaisma kustības "kristības", kurās piedalās Tristans Tzara, Hanss Arps, Makss Ernsts u.c. Žoržs Braks demobilizējas. Mirst Umberto Bočoni, brīvprātīgais Francs Marks krit pie Verdenas.



JĀZEPS GROSVALDS PETROGRADĀ. AP 1916



KĀRLIS JOHANSONS. 1916



PENZAS MĀKSLAS SKOLĀ. NO KREISĀS: KĀRLIS JOHANSONS, KĀRLIS BALTGAILIS, ROMANS SUTA, JĒKABS KAZAKS, (NEZINĀMS), ERNESTS BRASTIŅŠ, VALDEMĀRS TONE, KONRĀDS UBĀNS. 1916

LATVIEŠU MĀKSLINIEKI PENZĀ.
NO KREISĀS: KĀRLIS JOHANSONS,
ROMANS SUTA, KONRĀDS UBĀNS,
VALDEMĀRS TONE. 1916



UGA SKULME. 1916

Notiek 3. Latviešu mākslas izstāde un pirmā izrāde jaundibinātajā Latviešu operā.

Vilhelmu Purvīti ievēlē par Pēterburgas Mākslas akadēmijas akadēmiķi. Rīgas pilsētas mākslas muzejā – Jaņa Rozentāla personalizstāde.

Tiek atklāts Saulītes-Meldera mākslas salons.

Mirst Voldemārs Matvejs.

Notiek 4. Latviešu mākslas izstāde un Voldemāra Matveja pēcnāves izstāde.

Jāzepe Grosvalds ierodas no Parīzes Rīgā un, kārtējot darbus Matveja pēcnāves izstādē, iepazīstas ar Aleksandru Drēviņu, Konrādu Ubānu un Valdemāru Toni.

Vasarā vācu armija ieņem Kurzemi; sākas bēgļu gaitas. Dibinās strēlnieku bataljoni, oktobrī sākas pirmās kaujas pie Rīgas.

Izveidots jauno mākslinieku pulciņš "Zaļā puķe". Beidz darboties Rīgas pilsētas mākslas skola; Jēkabs Kazaks, Romans Suta, Valdemārs Tone un Konrāds Ubāns turpina mācības Penzas mākslas skolā.

Strēlnieku pulkos un citās Krievijas frontēs dien Jāzepe Grosvalds, Ludolfs Liberts, Oto Skulme, Uga Skulme, Emīls Melderis un Niklāvs Strunke.

Petrogradā notiek Latviešu mākslas izstāde.

Latviešu strēlnieki piedalās kaujās pie Ķekavas un Nāves salā.

Maskavā notiek Latviešu mākslas izstāde. Mirst Janis Rozentāls.



PĒC PENZAS, PIRMS ARMIJAS. VALDEMĀRS TONE (PA LABI), 1916.–1917. GADA ZIEMA



GUSTAVS KLUCIS PETROGRADĀ. 1917



BERMONTIĀDE. 1919



FOTOGĀFIJA, KAS SŪTĪTA JĀZEPAM GROSVALDAM AR VĒLTĪJUMA UZRAKSTU OTRĀ PUSĒ: "MĪĻĀM J.G. TRĪS NO "LATVIEŠU RENESANCES". LATVIEŠU RŪBENSŠ. LATVIEŠU MIKELANDŽELLLO. LATVIEŠU RAFAELS." NO KREISĀS: KONRĀDS UBĀNS, KĀRLIS JOHANSONS, VALDEMĀRS TONE. 1917



STRĒLNIEKI. STĀV NO KREISĀS: KONRĀDS UBĀNS, VALDEMĀRS TONE, KĀRLIS JOHANSONS. 1917

1917

Krievijā notiek Februāra un Oktobra revolūcija. Tiek proklamēta Somijas Republika. Amerikas Savienotās Valstis iestājas Pirmajā pasaules karā Antantes pusē.

Nodibināta holandiešu konstruktīvistu grupa "De Stijl" (Pīts Mondrians, Teo van Dūsburgs). Cīrihē notiek dadaistu izstāde. Mirst Edgars Degā un Ogists Rodēns.

1918

Krievija un Vācija noslēdz Brestļitovskas mieru. Vācijā notiek Novembra revolūcija. 11. novembrī tiek noslēgts Kompeņas pamiers. Leons Trockis Krievijā dibina Sarkano armiju; sākas pilsoņu karš, padomju valdība pārceļas no Petrogradas uz Maskavu. Boļševiki nogalina cara ģimeni. 16. februārī tiek proklamēta Lietuvas Republika, 24. februārī – Igaunijas Republika, 28. oktobrī – Čehoslovākijas Republika.

Amedē Ozanfāns un Šarls Eduārs Žanerē publicē pūrisma manifestu. Pols Rozenbergs kļūst par Pablo Pikaso galeristu. Berlīnē nodibinās Novembra grupa (Novembergruppe) un "Club Dada Berlin". Romā iznāk mākslas žurnāls "Valori Plastici". Mirst Gijoms Apolinērs, Gustavs Klimts, Ferdinands Hodlers, Reimons Dišāns-Vijons un Egons Šile.

1919

7. maijā notiek Versaļas miera konference: Vācija tiek atbrūnota, tā zaudē Elzasu, Lotringu, Poznaņu, daļu Rietumprūsijas; Reinas rietumkrastu demilitarizē. Vācijā nodibināta parlamentāri demokrātiskā Veimāras Republika. Maskavā notiek Komunistiskās Internacionāles dibināšanas kongress.

Valters Gropiuss kļūst par Veimāras starptautiskās mākslas augstskolas "Bauhaus" direktoru. Kurts Šviterss rada pirmo kolāžu "Merzbild". Diseldorfā izveidojas grupa "Junge Rheinland". Parīzē nodibināts pūristu žurnāls "L'Esprit Nouveau". Dzejnieka Andrē Bretona vadībā veidojas sirreālistu grupa. Mirst Ogists Renuārs un Vilhelms Lēmbriks.



RĪGAS NOFORMĒJUMS 1919. GADA 1. MAIJA SVĒTKOS



EKSPRESIONISTU GRUPA. NO KREISĀS: KONRĀDS UBĀNS, VALDEMĀRS TONE, NIKLĀVS STRUNKE, JĒKABS KAZAKS, ROMANS SUTA, OTO SKULME. 1919



JĀNIS VALTERS BERLĪNĒ. AP 1919



KONRĀDS UBĀNS. AP 1919

Janvārī (1916. g. decembrī) – Ziemassvētku kaujas.

Romans Suta, Valdemārs Tone un Konrāds Ubāns iestājas strēlniekos.
Mirst Rūdolfs Pērle.

Atbilstoši Brestļitovskas miera līgumam Latvija tiek sadalīta starp Vāciju (Rīga, Kurzeme) un Krieviju (Latgale).

18. novembrī proklamē Latvijas Republiku; par Pagaidu valdības Ministru prezidentu kļūst Kārlis Ulmanis (1877–1942).

Maskavā izveidota Latvijas padomju valdība, ko vada Pēteris Stučka. 5. decembrī Sarkanā armija sāk iebrukumu Latvijā.

Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Zāle un Teodors Zaļkalns Petrogradā piedalās Ļeņina monumentālās propagandas plāna īstenošanā.

3. janvārī Sarkanā armija ieņem Rīgu. Tiek proklamēta Latvijas padomju republika. Versaļas miera līgumā Vācija atsakās no tiesībām uz Latviju, atzīstot to de facto. Valmieras un Cēsu pulki kopā ar igauņiem cīnās pret landesvēru.

Pagaidu valdība uzturas vācu okupētajā Liepājā un 8. jūlijā ar kuģi "Saratov" ierodas atbrīvotajā Rīgā. 1. oktobrī landesvērs ģenerāļa

Ridigera fon der Golca vadībā kopā ar baltgvardu kņazu Avalovu-Bermontu uzbrūk Rīgai; 11. novembrī strēlnieki pilsētu atbrīvo.

Nodibinās Ekspresionistu grupa un Neatkarīgo mākslinieku vienība, 5. oktobrī atklāj Retrospektīvo latviešu mākslas izstādi.

Tiek dibināta Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitāte un Nacionālais teātris.

Līvena karaspēks nošauj Jēkaba Kazaka draugu grafiķi Ernestu Stenderu.



GUSTAVS KLUCIS UN VALENTĪNA KULAGINA. MASKAVĀ, AP 1921



GUSTAVS KLUCIS UN VALENTĪNA KULAGINA. MASKAVĀ, 1920



"SUKUBĀ". NO KREISĀS: VALDEMĀRS TONE, NIKLĀVS STRUNKE, OTO SKULME, ROMANS SUTA. 1920



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPAS IZSTĀDĒ. NO KREISĀS: OTO SKULME, KONRĀDS UBĀNS, ROMANS SUTA, VALDEMĀRS TONE, EDUARDS LINDBERGS. 1920

1920

Stājas spēkā Versaļas miera līgums. Polijas armija ieņem Viļņu. Antverpenē notiek pirmās pēckara Olimpiskās spēles. Sākas Pablo Pikaso neoklasicisma posms. Daniels Henrijs Kānveilers publicē grāmatu "Der Weg zum Kubismus" ("Ceļš uz kubismu").

Vladimirs Tatļins rada III Internacionāles torni. Oktobrī iznāk "L' Esprit Nouveau" pirmais numurs. Vācijā aizsākas jaunā lietišķība un verisms. Mirst Makss Klingers un Amedeo Modiljāni.

1921

Rietumu sabiedrotie okupē daļu no Reinas rūpniecības rajona. Nodibinās Īrijas Republika. Alberts Einšteins saņem Nobela prēmiju fizikā. Ļeņins pasludina Krievijā Jauno ekonomisko politiku (NEP).

Maskavā veidojas Pirmā konstruktīvistu darba grupa. Naums Gabo rada pirmo kinētisko skulptūru.

1922

Noslēgts Rapallo līgums par slepenu militāru sadarbību starp Vāciju un Padomju Savienību. Itālijā dzimst fašisms, Benito Musolini rīko gājieni uz Romu un īsteno valsts apvērsumu. 30. decembrī tiek dibināta Padomju Sociālistisko Republiku Savienība (PSRS).

29.–31. maijā Diseldorfā grupa "Junges Rheinland" rīko Pirmo Starptautisko progresīvo mākslinieku apvienības kongresu. Septembrī Teo van Dūsburgs Veimārā organizē Konstruktīvistu un dadaistu kongresu. Berlīnē "Galerie van Diemen" notiek Pirmā krievu mākslas izstāde. Ilja Ērenburgs un El Ļisickis Berlīnē izdod žurnālu "Вещь". Džeims Džoiss publicē romānu "Uliiss". Albāns Bergs komponē operu "Voceks" ("Wozzeck").



SUKUBĀ. NO KREISĀS:
ROMANS SUTA, NIKLĀVS
STRUNKE, VALDEMĀRS
TONE, JĒKABS KAZAKS,
KONRĀDS UBĀNS, OTO
SKULME. 1920



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA. PIRMĀ RINDĀ NO KREISĀS:
NIKLĀVS STRUNKE, ANNA HAMSTERE, ALEKSANDRA BEĻCOVA,
VALDEMĀRS TONE. STĀV NO KREISĀS: JĒKABS KAZAKS,
KONRĀDS UBĀNS, OTO SKULME, ĢEDERTS ELIASS,
ROMANS SUTA, EDUARDS LINDBERGS. 1920



ROMANS SUTA. AP 1922



KĀRLIS ZĀLE AR KUNDZI ANNU PIRMS
IEKĀPŠANAS VILCIENĀ UZ BERLĪNI. 1922



ĢEDERTS ELIASS, JURIS ELIASS UN ANNA HAMSTERE. 1927



MĀKSLINIEKI LATVIEŠU KULTŪRAS DARBINIEKU VIDŪ. 20. GS. 20. GADU SĀKUMS

17.–18. aprīlī notiek Satversmes sapulces vēlēšanas; pirmoreiz tā sanāk 1. maijā. 5. maijā Latvija noslēdz miera līgumu ar Vāciju, bet 11. augustā – ar Krieviju. Pēc agrārās reformas sākas muižnieku zemes īpašumu sadalīšana jaunsaimniekiem.

Ekspressionistu grupa pārdēvējas par Rīgas mākslinieku grupu, martā notiek tās pirmā izstāde.

1. februārī mirst Jāzeps Grosvalds, 30. novembrī – Jēkabs Kazaks.

No trimdas atgriežas Rainis un Aspazija. Nodibināts Kultūras fonds un Dailes teātris.

26. janvārī Latvijas Republika tiek atzīta de jure un uzņemta Tautu Savienībā.

Nodibināts Latvijas Valsts mākslas muzejs. Latvijas Mākslas akadēmijā sāk mācības pirmie studenti. Ellija Rozentāle noorganizē somu mākslas izstādi Rīgā.

15. februārī tiek pieņemta Latvijas Republikas Satversme. Oktobrī notiek pirmās Saeimas vēlēšanas. Par Latvijas Valsts prezidentu ievēlēts Jānis Čakste (1859–1927).

Arnolds Dzirkalis un Kārlis Zāle piedalās Starptautiskajā progresīvo mākslinieku kongresā Diseldorfā. Ar Kultūras fonda atbalstu Aleksandra Beļcova, Ģederts Eliass, Uga Skulme, Oto Skulme, Romans Suta, Konrāds Ubāns un Valdemārs Tone dodas uz Parīzi.



LEO SVEMPS. AP 1924



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA. NO KREISĀS:
SIGISMUNDS VIDBERGS, ALEKSANDRA BEĻCOVA, ERASTS
ŠVEICIS, UGA SKULME, MARTA SKULME, JĀNIS LIEPIŅŠ,
KONRĀDS UBĀNS, OTO SKULME, JĀNIS CIELAVS, ROMANS
SUTA, LEO SVEMPS. 1923



MARTA SKULME. 1923



LUDOLFS LIBERTS. 1924



ALEKSANDRS DRĒVIŅŠ UN NADEŽDA UDAĻCOVA AR DĒLU
ANDREJU. MASKAVĀ, AP 1925



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPAS UN POĻU MĀKSLINIEKU
GRUPAS "BLOK" IZSTĀDĒ. NO KREISĀS SĒŽ: LEO SVEMPS,
ALEKSANDRA BEĻCOVA, ALEKSANDRS RAFALOVSKIS;
STĀV: JĀNIS LIEPIŅŠ, ROMANS SUTA, UGA SKULME. 1924



JĀNIS LIEPIŅŠ. 1927

1923

Francija un Beļģija okupē Rūras apgabalu. Vācijā sākas inflācija.

Nodibināta poļu konstruktīvistu grupa "Blok".

1924

Tiek proklamēta Grieķijas Republika. Sabiedrotie beidz Rūras okupāciju. Mirst Vladimirs Ļeņins.

Andrē Bretons Parīzē publicē sirreālisma manifestu. Maskavā notiek Pirmā vācu mākslas izstāde. Politiska spiediena dēļ tiek slēgts Veimāras "Bauhaus".

1925

Lokarno konferencē Vācija atzīst rietumu robežas; sabiedrotie beidz tās okupāciju.

Manheimā notiek pirmā jaunās lietišķības izstāde. Parīzē skatāma pirmā bezpriekšmetiskās mākslas izstāde "L'Art d'Aujourd'hui" ("Mūsdienu māksla"), pirmā sirreālistu izstāde un pēdējā grupas "La Section d'Or" izstāde; Starptautiskā Dekorativās un industriālās mākslas izstāde (Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Moderne) kļūst par Art Deco manifestāciju. Aprīlī Desavā sākas "Bauhaus" darbības otrais posms. Mirst Loviss Korints, Rožē de Lafresnē un Felikss Valotons

1926

Daļa sabiedroto armijas atstāj Vāciju. Noslēgts draudzības un neitralitātes līgums starp Vāciju un Padomju Savienību. Itālijā nodibinās Musolini diktatūra.

Mirst Klods Monē un Antoni Gaudi.



KAPRI. NO LABĀS: ĢEDERTS ELIASS, NIKLĀVS STRUNKE. AP 1924



ELIZABETE UN UGA SKULMES. 1924



OTO SKULME. AP 1923



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA. PIRMĀ RINDĀ NO KREISĀS: OTO SKULME, SIGISMUNDS VIDBERGS, JĀNIS LIEPIŅŠ, VALDEMĀRS TONE. OTRĀ RINDĀ: ERASTS ŠVEICIS, ROMANS SUTA, ALEKSANDRA BEĻCOVA, MARTA SKULME, KONRĀDS UBĀNS, LEO SVEMPS. AUGŠĀ: UGA SKULME. 1923

Lauksaimniecībā sākas ekonomiskais pacēlums.

Berlīnē iznāk pirmais latviešu mākslas žurnāls "Laikmets", Leipcigā – Romana Sutas grāmata "60 Jahre lettischer Kunst" ("Latviešu mākslas 60 gadi"). Sākas Brāļu kapu izveide (tēlnieks Kārlis Zāle, arhitekts Aleksandrs Birzenieks).

Nodibināta porcelāna apgleznošanas darbnīca "Baltars" un Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogu apvienība "Sadarbs". Rīgas mākslinieku grupa sarīko izstādi Tartu un Tallinā; Rīgā notiek kopēja izstāde ar poļu mākslinieku grupu "Blok".

Otrās Saeimas vēlēšanas.

Romans Suta un Sigismunds Vidbergs Parīzē piedalās Starptautiskajā Dekoratīvās un industriālās mākslas izstādē; Aleksandra Beļcova, Romans Suta un Erasts Šveics – izstādē "L'Art d'Aujourd'hui". Nodibināta grupa "Zaļā vārņa". "Ilustrēts Žurnāls" kļūst par mākslas un rakstniecības mēnšrakstu (līdz 1929. gadam).

Rīgā notiek igauņu mākslas izstāde.



VALDEMĀRS TONE UN ITALO GRIZELLI FLORENCĒ. 1929



RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPAS JUBILEJAS IZSTĀDE. PRIEKŠPLĀNĀ SĒŽ: JĀNIS LIEPIŅŠ, OTO SKULME; STĀV: NIKLĀVS STRUNKE. OTRĀ RINDĀ NO KREISĀS: UGA SKULME, ERASTS ŠVEICIS, KONRĀDS UBĀNS, VALDEMĀRS TONE, JĀNIS CIELAVS, LEO SVE MPS. 1930



NIKLĀVS STRUNKE. 1927

ROMANS SUTA AR MĀTI
NATĀLJU, MEITU TATJANU
UN SIEVU ALEKSANDRU
BEĻCOVU. 1928



ERASTS ŠVEICIS SAVĀ DŽĪVOKLĪ. AP 1930

1927

Sākas skaņu filmu ražošana. Amerikānis Čārlzs Lindbergs pirmoreiz vienatnē pārlido Atlantijas okeānu. Nacistu ideologs Alfrēds Rozenbergs nodibina Vācijā "Kampfbund für deutsche Kultur" ("Cīņas savienība par vācu kultūru").

Mirst Huans Griss.

1928

Padomju Savienība pieņem pirmo piecgadu plānu. Brits Aleksandrs Flemings atklāj pēnicilīnu.

Budapeštā izveidots modernās mākslas institūts "Műhely". Vladislavs Stšemiņskis publicē manifestu "L'Unisme". Mirst Francs fon Štuks. Kinoteātros sāk rādīt sirreālistisko filmu "Andalūzijas suns".

1929

Sākas pasaules ekonomiskā krīze. Barselonā notiek pasaules izstāde.

Publicēts otrais sirreālisma manifests. Ņujorkā nodibināts Modernās mākslas muzejs. Mirst Sergejs Djaģilevs.

1930

Teo van Dūsburģs izdod Parīzē žurnāla "Art Concret" vienīgo numuru ar konkrētās mākslas manifestu.



KĀRLIS MIESNIEKS AR STUDENTIEM. 20. GS. 20. GADU OTRĀ PUŠĒ



ĢEDERTS UN KRISTAPS ELIASI "ZĪLĒNOS".
20. GS. 20. GADU OTRĀ PUŠĒ



GUSTAVS KLUCIS UN
KAZIMIRS MAĻEVIČS. 1933



GUSTAVS KLUCIS
MASKAVĀ. 1927



GUSTAVS KLUCIS MASKAVĀ. 1927



ALEKSANDRA BEĻCOVA PRESES BALLĒ
PIE ROMANA SUTAS DEKORATĪVĀ
GLEZNOJUMA. 1927

Par Latvijas Valsts prezidentu ievēlēts Gustavs Zemgals (1871–1939).

Stokholmā notiek Latviešu mākslas izstāde; Rīgā skatāma Beļģijas tēlotājas mākslas izstāde. Nodibināta grupa "Radigars".

Trešās Saeimas vēlēšanas.

Nodibināta Latvju mākslinieku biedrība.

Prezidents Gustavs Zemgals dodas valsts vizītē uz Stokholmu. Zviedrijas karalis Gustavs V viesojas Rīgā.

Beidz pastāvēt darbnīca "Baltars". Mirst Jānis Plase.

Par Latvijas Valsts prezidentu ievēlēts Alberts Kviesis (1881–1944).

Rīgas mākslinieku grupa sarīko izstādi Vermlandē muzejā Karlstādē (Zviedrija); Lundā iznāk Vermlandē muzeja direktora Helges Čellina grāmata "Lettisk moderna målari" ("Latviešu modernā glezniecība"). Kārlis Zāle uzvar Brīvības pieminekļa konkursā.

Mākslinieku biogrāfijas

ALEKSANDRA BEĻCOVA

Dzimis 1892. gada 17. martā Novozibkovā, Čerņigovas guberņā, Ukrainā, miris 1981. gada 1. februārī Rīgā. Mācījusies Penzas mākslas skolā (1914–1917), Natana Altmana studijā Petrogradā (1918). No 1919. gada dzīvojusi Rīgā. Izstādēs piedalījusies no 1920. gada. Darbojusies porcelāna apgleznošanas darbnīcā "Baltars" (1924–1928). Rīgas mākslinieku grupas biedre (1920–1926).

ANSIS CĪRULIS

Dzimis 1883. gada 25. februārī Majoros, miris 1942. gada 15. septembrī Rīgā. Mācījies Rīgas Amatu biedrības amatniecības skolā (1899–1902), Venjamina Blūma mākslas skolā (1903–1904), Jūlija Madernieka studijā (1904–1906), Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā Pēterburgā (1906), ziemās – "Ecole du Louvre" un "Julian" akadēmijā Parīzē (1908–1914). Izstādēs piedalījies no 1907. gada. Neatkarīgo mākslinieku vienības biedrs (1924–1926). Apbalvojumi: 1925., 1929. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1937. gadā – zelta medaļa Vispasaules izstādē Parīzē, 1938. gadā – zelta medaļa Starptautiskajā amatniecības izstādē Berlinē.

ALEKSANDRS DRĒVIŅŠ

Dzimis 1889. gada 15. jūlijā Cēsis, nošauts 1938. gada 26. februārī Maskavā. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1909–1913). Pulciņa "Zaļā puķe" biedrs (1915). Izstādēs piedalījies no 1912. gada. No 1915. gada dzīvojis Maskavā. Glezniecības pedagogs Augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās (VHUTEMAS) (1920–1930). 1938. gadā apcietināts.

ĢEDERTS ELIASS

Dzimis 1887. gada 23. decembrī Platones pagastā, miris 1975. gada 29. janvārī Rīgā. Mācījies Jāņa Valtera studijā Jelgavā (1903), pie Vilhelma Purviša Rīgā (1904). Studējis Briseles Karaliskajā Mākslas akadēmijā (1908–1913), papildinājies Žana Pola Lorāna darbnīcā Parīzē (1913–1914). Izstādēs piedalījies no 1919. gada. Ekspresionistu grupas (1919) un Rīgas mākslinieku grupas (1920–1940) biedrs. Apbalvojumi: 1924., 1928. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1927. gadā – Beļģijas Leopolda II ordenis, 1934. gadā – Latvijas Mākslas akadēmijas izcila mākslinieka grāds, 1936. gadā – Triju Zvaigžņu ordenis, 1962. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums. Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1925–1943, 1944–1953), no 1932. gada – Figurālās glezniecības meistardarbnīcas vadītājs, no 1938. gada – profesors.

JĀZEPS GROSVALDS

Dzimis 1891. gada 24. aprīlī Rīgā, miris 1920. gada 1. februārī Parīzē. Mācījies Minhenē pie Šimona Holloši (1909–1910) un Parīzē pie Ermenhildo Angladas Kamarasas, Šarla Gerēna, Kēsa van Dongena (1910–1914), kā arī kubistu akadēmijā "La Palette" (1913). Izstādēs piedalījies no 1910. gada. Pulciņa "Zaļā puķe" dibinātājs (1915). Apbalvojums: 1918. gadā – ordenis "Military Cross" (Lielbritānija). Latviešu strēlnieku 6. Tukuma pulka jātnieku izlūku virsnieks (1916–1917). 1918. gadā dienējis Britu ekspedīcijas korpusā Tuvajos Austrumos (1918). Sekretārs Latvijas sūtniecībā Parīzē (1919–1920).

JĒKABS KAZAKS

Dzimis 1895. gada 18. februārī Rīgā, miris 1920. gada 30. novembrī Rīgā. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1913–1915) un Penzas mākslas skolā (1915–1917). Izstādēs piedalījies no 1914. gada. Ekspresionistu grupas biedrs (1919), Rīgas mākslinieku grupas biedrs un pirmais priekšsēdētājs (1920). Zīmēšanas skolotājs Alūksnē (1918–1919).

GUSTAVS KLUCIS

Dzimis 1895. gada 4. janvārī Valmieras apriņķī, nošauts 1938. gada 26. februārī Maskavā. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1913–1915), Keizarskajā Mākslas veicināšanas biedrības skolā (1915–1917). 1915. gadā iesaukts armijā, 1917. gadā iestājies 9. latviešu strēlnieku pulkā. 1918. gadā pārcēlies uz dzīvi Maskavā. Mācījies Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās pie Kazimira Maļeviča un Konstantīna Korovina (1918–1930). Pedagogs Augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās (1924–1930), Poligrāfijas institūtā (1930–1938). Izstādēs (Maskavā) piedalījies no 1918. gada.

LUDOLFS LIBERTS

Dzimis 1895. gada 3. martā Tirzas pagastā, miris 1959. gada 11. martā Ņujorkā. Mācījies Jūlija Madernieka studijā (1907), Maskavas Stroganova mākslas skolā (1911–1912), Kazaņas mākslas skolā (1912–1915) un Maskavas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras skolā (1915). Izstādēs piedalījies no 1918. gada. Apbalvojumi: 1917. gadā – Jura krusts, 1924. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1931. gadā – Lielā zelta medaļa scenogrāfijas izstādē Barselonā, Triju Zvaigžņu ordenis, 1934. gadā – Latvijas Mākslas akadēmijas izcila mākslinieka grāds. Pēc mācībām Aleksandra karaskolā (1916) dienējis Austroungārijas frontē, bijis divreiz ievainots, kritis vācu gūstā, 1921. gadā atgriezies Latvijā. Kopā ar Kārli Miesnieku vadījis mākslas studiju (1924–1929). Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1923–1932, 1943–1944), scenogrāfs Nacionālajā operā (1924–1937), Valsts papīru spiestuves un naudas kaltnes direktors (1935–1940). Grupas "Sadarbs" biedrs (1924–1940). 1944. gadā aizbraucis uz Vāciju, Austriju, no 1949. gada dzīvojis Ņujorkā.

JĀNIS LIEPIŅŠ

Dzimis 1894. gada 8. augustā Rīgā, miris 1964. gada 2. septembrī Rīgā. Mācījies Kazaņas mākslas skolā (1911–1913), Mihaila Bernšteina studijā Petrogradā (1913–1917). Izstādēs piedalījies no 1918. gada. Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1921–1940). Apbalvojumi: 1930., 1934. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1964. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums. Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1940–1941, 1944–1950), no 1947. gada – profesors.

KĀRLIS MIESNIEKS

Dzimis 1887. gada 31. janvārī Jaunpiebalgas pagastā, miris 1977. gada 25. oktobrī Rīgā. 1916. gadā beidzis Štiglica Centrālo tehniskās zīmēšanas skolu Petrogradā. Izstādēs piedalījies no 1920. gada. Neatkarīgo mākslinieku vienības (1920–1924) un grupas "Sadarbs" (1924–1940) biedrs. Apbalvojumi: 1926., 1931. gadā – Kultūras fonda prēmija, Triju Zvaigžņu ordenis, 1955. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums. Zīmēšanas skolotājs Nītaurē, Jaunpiebalgā un Rīgā (1907–1910, 1918–1920). Kopā ar Ludolfu Libertu vadījis mākslas studiju (1924–1929). Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1922–1953), no 1947. gada – profesors.

OTOMĀRS NEMME

Dzimis 1891. gada 7. oktobrī Alojā, miris 1947. gada 31. decembrī Memmingenē, Vācijā. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1911–1915). Piedalījies Pirmajā pasaules karā, Brīvības cīņu dalībnieks (1915–1920). 1933. gadā beidzis Jāņa Roberta Tillberga vadīto Latvijas Mākslas akadēmijas Figurālās glezniecības meistardarbnīcu. Studējis Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātē (1925–1929). Izstādēs piedalījies no 1914. gada. Neatkarīgo mākslinieku vienības (1925–1928) un grupas "Sadarbs" (1928–1940) biedrs. Latvijas Mākslas akadēmijas asistents (1926–1932). 1944. gadā aizbraucis uz Vāciju.

JĀNIS PLASE

Dzimis 1892. gada 4. janvārī Jelgavas apriņķa Lielauces pagastā, miris 1929. gada 23. augustā Rīgā. Mācījies Venjamina Blūma mākslas skolā (1910–1913) un Ķeizarkajā Mākslas veicināšanas biedrības skolā Pētergradā (1913–1917). Izstādēs piedalījies no 1918. gada. Grupas "Zaļā vārna" biedrs (1925–1929). Zīmēšanas skolotājs Madonā (1922–1924) un Rīgā (1924–1929).

ALBERTS SILZEMNIEKS (KRŪMIŅŠ)

Dzimis 1894. gada 14. oktobrī Burtņieku pagastā, nošauts 1941. gada jūlijā Maskavā. Mācījies pie Valdemāra Tones (1920). Glezniecībai pievērsies 1922. gadā. Izstādēs piedalījies no 1930. gada. Mūkslas mākslinieku biedrības biedrs. 1940. gadā represēts.

OTO SKULME

Dzimis 1889. gada 8. augustā Jēkabpilī, miris 1967. gada 22. martā Rīgā. 1914. gadā beidzis Štiglica Centrālo tehniskās zīmēšanas skolu Pēterburgā. Pirmā pasaules kara laikā dienējis Galīcijas frontē (1914–1918). Izstādēs piedalījies no 1919. gada. Ekspresionistu grupas biedrs (1919), Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1920–1940) un priekšsēdētājs (1924–1938). Apbalvojumi: 1922., 1926. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1954. gadā – PSRS Mākslas akadēmijas korespondētājloceklis, 1959. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums. Scenogrāfs Nacionālajā teātrī (1919–1926), Nacionālajā operā (1921–1926) un Dailes teātrī (1926–1947). Latvijas Mākslas akadēmijas rektors (1940–1941, 1944–1961), Monumentālās glezniecības meistardarbnīcas vadītājs (1944–1956), no 1947. gada – profesors.

UGA SKULME

Dzimis 1895. gada 20. maijā Jēkabpilī, miris 1963. gada 6. novembrī Maskavā. Mācījies Pēterburgas universitātes Juridiskajā fakultātē (1913–1914), Ķeizarkajā Mākslas veicināšanas biedrības skolā (1913–1914) Pēterburgā, Pēterburgas Mākslas akadēmijas Arhitektūras fakultātē (1914–1916) un Valsts Brīvajās mākslas darbnīcās pie Kuzmas Petrova-Vodkina (1918). Izstādēs piedalījies no 1914. gada. Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1921–1940). Apbalvojumi: 1925., 1927. gadā – Kultūras fonda prēmija. Pirmā pasaules kara laikā dienējis Aizkaukāza frontē (1917). Zīmēšanas skolotājs Serdobskā (1918–1919) un dažādās Rīgas skolās (1921–1940). Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1941, 1945–1963), no 1947. gada – profesors.

NIKLĀVS STRUNKE

Dzimis 1894. gada 6. oktobrī Gostiņinā, Polijā, miris 1966. gada 13. oktobrī Romā. Mācījies Ķeizarkajā Mākslas veicināšanas biedrības skolā (1909–1911) un Mihaila Bernšteina studijā (1911–1913) Pēterburgā, kā arī Jūlija Madernieka studijā Rīgā (1913–1914). Izstādēs piedalījies no 1914. gada. Ekspresionistu grupas (1919) un Rīgas mākslinieku grupas (1920–1940) biedrs. Pirmā pasaules kara laikā dienējis 6. Tukuma latviešu strēlnieku pulkā Rīgas frontē (1915–1919). Darbojies scenogrāfijā un grāmatu grafikā. Ar Kultūras fonda stipendiju uzturējies Itālijā (1924–1927). Kopā ar Erastu Šveicu izveidojis porcelāna apgleznošanas darbnīcu "L'Ripors" (1933). No 1944. gada dzīvojis Zviedrijā un Itālijā.

ROMANS SUTA

Dzimis 1896. gada 24. aprīlī Dzērbenes pagastā, miris 1944. gada 14. jūlijā Tbilisi. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1913–1915), Penzas mākslas skolā (1915–1917). Izstādēs piedalījies no 1915. gada. Ekspresionistu grupas (1919) un Rīgas mākslinieku grupas (1920–1926) biedrs. Pirmā pasaules kara laikā dienējis 5. Zemgales latviešu strēlnieku pulkā (1917). Apbalvojumi: 1925. gadā – zelta un bronzas medaļa Starptautiskajā Dekoratīvās un industriālās mākslas izstādē Parīzē, 1935. gadā – sudraba medaļa Starptautiskajā izstādē Briselē, 1937. gadā – *Grand Prix* Vispasaules izstādē Parīzē. Darbojies porcelāna apgleznošanas darbnīcā "Baltars" (1924–1928). Vadījis Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas un gleznošanas studiju (1928–1934) un privāstudiju (1934–1941). Teātra scenogrāfs, kino mākslinieks inscenētājs. Strādājis Tbilisi kinostudijā (1941–1944).

LEO SVEMPS

Dzimis 1897. gada 19. jūlijā Beļavas pagastā, miris 1975. gada 7. martā Rīgā. Mācījies Maskavas universitātes Juridiskajā fakultātē (1917–1918), A. Boļškova studijā (1917) un Valsts Brīvības mākslas darbnīcās pie Iļjas Maškova (1917–1918). 1925. gadā beidzis Latvijas Universitātes Juridisko fakultāti. Izstādēs piedalījies no 1921. gada. Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1920–1940) un priekšsēdētājs (1938–1940). Apbalvojumi: 1924., 1932., 1936. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1938. gadā – Atzinības krusts, 1957. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums, LPSR Valsts prēmija, 1963. gadā – PSRS Tautas mākslinieka goda nosaukums. Strādājis par zvērīnātu advokātu (1926–1940). Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1940–1975), rektors (1961–1975), no 1944. gada – profesors.

ERASTS ŠVEICIS

Dzimis 1895. gada 12. novembrī Rīgā, miris 1992. gada 1. novembrī Ņūrošelā pie Ņujorkas. Mācījies Rīgas Amatu biedrības amatniecības skolā (1911–1913), pie tēlnieka Augusta Folca un Rīgas pilsētas mākslas skolā (1913–1915). Pirmā pasaules kara laikā iesaukts armijā, Brīvības cīņu dalībnieks (1919). Izstādēs piedalījies no 1919. gada. Rīgas mākslinieku grupas biedrs (1920–1940). Apbalvojumi: 1933., 1935. gadā – Kultūras fonda prēmija, Atzinības krusts. No 1935. gada – Izglītības ministrijas glezniecības konsultants, no 1936. gada – Vilhelma Purviša asistents latviešu mākslas izstāžu rīkošanā ārzemēs. No 1944. gada dzīvojis Vācijā, no 1949. gada – Amerikas Savienotajās Valstīs.

VALDEMĀRS TONE

Dzimis 1892. gada 28. martā Annenieku pagastā, miris 1958. gada 30. jūlijā Londonā. Mācījies Rīgas pilsētas mākslas skolā (1909–1915) un Penzas mākslas skolā (1915–1916). Pulciņa "Zaļā puķe" biedrs (1915). Pirmā pasaules kara laikā dienējis 2. rezerves latviešu strēlnieku pulkā Rīgas frontē (1916–1918). Izstādēs piedalījies no 1912. gada. Ekspresionistu grupas (1919), Rīgas mākslinieku grupas (1920–1924) un grupas "Sadarbs" (1924–1925) biedrs. Apbalvojumi: 1922., 1924., 1934., 1937. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1934. gadā – Latvijas Mākslas akadēmijas izcila mākslinieka grāds, 1938. gadā – Triju Zvaigžņu ordenis. Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1925–1944), portreta klases (1925–1932) un akta klases (1932–1944) vadītājs, no 1944. gada – profesors. No 1944. gada dzīvojis Vācijā, no 1949. gada – Londonā.

KONRĀDS UBĀNS

Dzimis 1893. gada 31. decembrī Rīgā, miris 1981. gada 30. augustā Rīgā. Mācījies Odesas mākslas skolā (1910–1911), Rīgas pilsētas mākslas skolā (1911–1915) un Penzas mākslas skolā (1915–1916). Izstādēs piedalījies no 1911. gada. Pulciņa "Zaļā puķe" biedrs (1915). Ekspresionistu grupas (1919), Rīgas mākslinieku grupas (1920–1924) un grupas "Sadarbs" (1924–1925) biedrs. Apbalvojumi: 1924., 1927., 1936. gadā – Kultūras fonda prēmija, 1934. gadā – Latvijas Mākslas akadēmijas izcila mākslinieka grāds, 1938. gadā – Triju Zvaigžņu ordenis, 1958. gadā – LPSR Valsts prēmija, 1959. gadā – LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums. Pirmā pasaules kara laikā dienējis 2. latviešu strēlnieku brigādē Rīgas frontē (1916–1918). Latvijas Valsts mākslas muzeja direktora palīgs (1920–1925), Latvijas Mākslas akadēmijas pedagogs (1925–1981), no 1947. gada – profesors.

JĀNIS VALTERS (JOHANN WALTER-KURAU)

Dzimis 1869. gada 3. februārī Jelgavā, miris 1932. gada 19. decembrī Berlīnē. 1897. gadā beidzis Pēterburgas Mākslas akadēmiju ar diplomdarbu "Tirgus Jelgavā". Izstādēs (Jelgavā) piedalījies no 1894. gada. Pēterburgas studentu pulciņa "Rūķis" biedrs. Vadījis mākslas studiju Jelgavā (1898–1906). No 1906. gada dzīvojis Drēzdenē, no 1917. gada – Berlīnē.

FRANCISKS VARSLAVĀNS

Dzimis 1899. gada 10. oktobrī Rēzeknē, miris 1949. gada 28. janvārī Biķernieku pagastā. Mācījies Ķeizariskajā Mākslas veicināšanas biedrības skolā Petrogradā (1915–1917). Izstādēs piedalījies no 1918. gada. Grupas "Zaļā vārna" biedrs (1927–1931). Rēzeknes mākslinieku kopas dibinātājs (1936).

HILDA VĪKA

Dzīmusi 1897. gada 5. novembrī Rīgā, mirusi 1963. gada 14. februārī Rīgā. Mācījusies Augusta Zauera studijā (1923–1925) un Ugas Skulmes studijā (1925–1927). Izstādēs piedalījusies no 1927. gada.

Izstādes

- 1914 4. Latviešu mākslas izstāde Rīgā
- 1915 Latviešu mākslas izstāde Natālijas Dobičinas galerijā Petrogradā
- 1916 Latviešu mākslas izstāde Lemersjē galerijā Maskavā
- 1918 Pirmā Maskavas mākslinieku gleznotāju profesionālās savienības gleznu izstāde Maskavā
- 1919 Retrospektīvā latviešu mākslas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā 5. Valsts gleznu izstāde Maskavā
- 1920 Rīgas mākslinieku grupas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
- 1921 Valdemāra Tones personālizstāde "L. T. A." mākslas salonā Rīgā
Glezniecības izstāde "L. T. A." mākslas salonā Rīgā
- 1922 Jēkaba Kazaka piemiņas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
Futūrisma kustības izstāde Berlīnē
Pirmā krievu mākslas izstāde "Galerie van Diemen" Berlīnē
- 1923 Rīgas mākslinieku grupas izstāde Latvijas Valsts mākslas muzejā Rīgā
Ludolfa Liberta un Konrāda Ubāna gleznu izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
Lielā Berlīnes mākslas izstāde
Pirmā krievu mākslas izstāde Pilsētas muzejā Amsterdamā
- 1924 Poju mākslinieku apvienības "Blok" un Rīgas mākslinieku grupas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
Rīgas mākslinieku grupas izstāde Tartu un Tallinā
Jāzepa Grosvalda piemiņas izstāde Latvijas Valsts mākslas muzejā Rīgā
- 1925 Starptautiska modernās mākslas izstāde "L'Art d'Aujourd'hui" Parīzē
- 1927 Kopējā latvju mākslinieku izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
Latviešu mākslas izstāde Stokholmā
- 1928 Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
- 1930 Rīgas mākslinieku grupas 10 gadu jubilejas izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā
Rīgas mākslinieku grupas izstāde Vermlandes muzejā
Karlstādē (Zviedrija)
- 1933 Latviešu mākslas izstāde Mākslinieku namā Oslo
- 1936 Latviešu mākslas izstāde Varšavā un Krakovā
- 1939 Latviešu mākslas izstāde "Jeu de Paume" muzejā Parīzē
Latviešu mākslas izstāde Royal Institute of British Architects Londonā
- 1959 Valdemāra Tones darbu izstāde Valsts Mākslas muzejā (VMM) Rīgā
Jāņa Liepiņa personālizstāde VMM Rīgā
- 1962 Aleksandras Beļcovas personālizstāde VMM Rīgā
- 1964 "Oto Skulmes stāj- un teātra glezniecība no 1920. līdz 1963. gadam" VMM Rīgā
- 1966 Romana Sutas darbu izstāde VMM Rīgā
- 1967 Ugas Skulmes 70 gadu jubilejas izstāde VMM Rīgā
- 1970 Jēkaba Kazaka 75 gadu dzimšanas dienai un 50 gadu nāves dienai veltīta izstāde VMM Rīgā
- 1974 Jāņa Liepiņa darbu izstāde VMM Rīgā
- 1977 Ģederta Eliasa darbu izstāde VMM Rīgā
- 1977 Aleksandras Beļcovas darbu izstāde VMM Rīgā
- 1981 Aleksandra Drēviņa darbu izstāde VMM Rīgā
- 1982 Valsts Mākslas muzeja jaunieguvumu izstāde VMM Rīgā
- 1983 Latviešu glezniecības izstāde Lietuvas Mākslas muzejā Viļņā
Anša Ciruļa simtgades izstāde VMM Rīgā
- 1984 Jāņa Liepiņa 90. dzimšanas dienai veltīta izstāde VMM Rīgā
Aleksandras Beļcovas darbu izstāde VMM Rīgā
Niklāva Strunkes piemiņas izstāde VMM Rīgā
- 1986 "Ainava un klusā daba" izstāžu zālē "Latvija" Rīgā
Ludolfa Liberta darbu izstāde VMM Rīgā
- 1987 Gleznu un zīmējumu izstāde "Ugas Skulmes jaunības gadi" Jēkabpils Vēstures muzejā
Kārļa Miesnieka simtgades izstāde VMM Rīgā
"Mākslinieku portreti un pašportreti" VMM Rīgā
Leo Svempa darbu izstāde VMM Rīgā
Valsts Mākslas muzeja jaunieguvumu izstāde VMM Rīgā
- 1989 "Latviešu glezniecība. 20. gadsimta 20. un 30. gadi" izstāžu zālē "Latvija" Rīgā
"Marta Skulme – tēlniecība. Oto Skulme – glezniecība" VMM Rīgā
Niklāva Strunkes darbu izstāde VMM Rīgā
- 1990 "Akts latviešu glezniecībā" VMM Rīgā
"Negaidīta tikšanās. Latviešu avangards: 1910–1935" izstāžu zālē "Kunsthalle" Berlīnē
"Latviešu kultūra. 20.–30. gadi" izstāžu zālē "Latvija" Rīgā
- 1991 Jāzepa Grosvalda simtgades izstāde VMM Rīgā
"Latviešu avangards: 1910–1935" Deventerā (Nīderlande)
"Latviešu avangards: 1910–1935" VMM Rīgā
"Latviešu avangards: 1910–1935" izstāžu zālē "Rundetårn" Kopenhāgenā
Gustava Kluča darbu izstāde mākslas muzejā "Fridericianum" Kaselē
- 1992 Valdemāra Tones simtgades izstāde VMM Rīgā
Ludolfa Liberta gleznu izstāde Ventpils muzejā
"Lielā utopija. Krievu avangards: 1915–1932" Frankfurtē pie Mainas
"Lielā utopija. Krievu avangards: 1915–1932" Amsterdamā
- 1993 "Negaidīta tikšanās. Igaunju un latviešu modernisms starpkaru posmā" izstāžu zālē "Liljevalchs Konsthall" Stokholmā
Latviešu modernisma glezniecības izstāde Adamsona-Erika muzejā Tallinā
Konrāda Ubāna simtgades izstāde VMM Rīgā
Valsts Mākslas muzeja jaunieguvumu izstāde VMM Rīgā
"Redzēt Parīzi un..." (Latviešu mākslinieki Francijā 1860–1940) VMM Rīgā
Ludolfa Liberta darbu izstāde VMM Rīgā
Ludolfa Liberta darbu izstāde Liepājas Vēstures un mākslas muzejā
"Lielā utopija. Krievu avangards: 1915–1932" Ņujorkā
"Lielā utopija. Krievu avangards: 1915–1932" Maskavā
"Lielā utopija. Krievu avangards: 1915–1932" Sanktpēterburgā

- 1994 Jāņa Liepiņa simtgades izstāde VMM Rīgā
 Jāņa Liepiņa simtgades izstāde Madonas Novadpētniecības un mākslas muzejā
 Rīgas mākslinieku grupas izstāde Jelgavas Ģederta Eliasa Vēstures un mākslas muzejā
 Latviešu mākslinieku darbu izstāde "Itālijas ceļojums" (19. gs.–20. gs. 1. puse) VMM Rīgā
 Aleksandras Beļcovas darbu izstāde VMM Rīgā
- 1995 Jēkaba Kazaka simtgades izstāde VMM Rīgā
 Ludolfa Liberta simtgades izstāde izstāžu zālē "Latvija" Rīgā
 Ugas Skulmes simtgades izstāde VMM Rīgā
 Ugas Skulmes simtgades izstāde Madonas Novadpētniecības un mākslas muzejā
 Erasta Šveica simtgades izstāde VMM Rīgā
- 1996 "Savs stūritis zemes" VMM Rīgā
 Romana Sutas simtgades izstāde VMM Rīgā
- 1997 Ģederta Eliasa darbu izstāde VMM Rīgā
 Leo Svempa simtgades izstāde VMM Rīgā
- 1998 Ziemeļvalstu ainavu izstāde Eskilstūnas Mākslas muzejā (Zviedrija)
 Gustava Kluča darbu izstāde VMM Rīgā
 "Kubisms Latvijas mākslā" VMM Rīgā
- 2000 "Mākslinieki Skulmes. 20. gadsimts. Latvija" Valsts Tretjakova galerijā Maskavā
 "Mākslinieki Skulmes. 20. gadsimts. Latvija" VMM Rīgā
- 2001 "Priekšpilsēta. Rīgas priekšpilsētas 20. gs. 20.–30. gadu glezniecībā" VMM Rīgā
 "Valsts Mākslas muzeja jaunieguvumi: 1994–2000" VMM Rīgā
 "Metropole Rīga" Rīgas Fondu biržā
 "Rīgas mākslinieku grupa" VMM Rīgā
- 2002 "Rīgas mākslinieku grupa" Liepājas Vēstures un mākslas muzejā
 Aleksandras Beļcovas darbu izstāde "Rīgas galerijā" Rīgā
 "Latvijas 20. gadsimta māksla" Zvolles pilsētas muzejā (Nīderlande)
- 2004 "Reālisms. Jaunā lietišķība. 20. gs. 20.–30. gadi" VMM Rīgā
 "Jaunās robežas. Māksla no jaunajām Eiropas Savienības dalībvalstīm" Īrijas Nacionālajā galerijā Dublinā
 "Gustavs Klucis un Valentīna Kulagina. Starp publisko un privāto." Starptautiskajā fotogrāfijas centrā Ņujorkā

Attēlu saraksts

Sintēzes meklējumos

14. lpp. Vilhelms Purvītis. Bērzi. Ap 1900. Audekls, kartons, eļļa.
54,2x36. VMM
Voldemārs Zeltiņš. Jumti. Studija. 20. gs. sākums.
Kartons, eļļa. 30x24,5. VMM
15. lpp. Voldemārs Matvejs. Ceļā uz rožaino pasaku pili. Ap 1911–1912.
Atrašanās vieta nezināma (No: Voldemārs Matvejs:
Raksti. Darbu katalogs. Sarakste / Sast. I. Bužinska. – Rīga,
2002. – 111. lpp.)
18. lpp. Jāzeps Grosvalds. Parīzes nomalē. 1914. Audekls, eļļa.
56,5x60. VMM
19. lpp. Jāzeps Grosvalds. Sieviete ar vēdekli. 1914. Audekls, eļļa.
63x54. VMM
21. lpp. Jāzeps Grosvalds. Triju mākslinieku portrets. 1915. Audekls,
eļļa. 80x100. VMM
22. lpp. Jāzeps Grosvalds. Mirstošais strēlnieks. 1917. Audekls, eļļa.
129,5x88. VMM
23. lpp. Jāzeps Grosvalds. Trīs krusti. 1917. Audekls, eļļa. 57x69. VMM
24. lpp. Jāzeps Grosvalds. Latviešu bēgļu apgādāšanas centrālkomitejas
plakāta skice. 1915–1916. Papīrs, akvarelis. 17,5x28. VMM
25. lpp. Jāzeps Grosvalds. Bēgļi (Vecais bēglis). 1917. Audekls, eļļa.
132x89. VMM
26. lpp. Jāzeps Grosvalds. Div' dūjiņas gaisā skrēja. 1919 (No: *Vipers B.*
Jāzeps Grosvalds – Rīga, 1938. – Pēc 34. lpp.)
Jāzeps Grosvalds. Ciņa ar melno bruņinieku. 1919
(No: *Vipers B.* Jāzeps Grosvalds – Rīga, 1938.)
27. lpp. Jāzeps Grosvalds. Karavīri bēdējās... (Ievainotie latviešu
strēlnieki). Ap 1917. Kartons, guaša. 54,5x67. VMM
28. lpp. Jāzeps Grosvalds. Tējnīca Kanikinā. 1918. Papīrs, akvarelis
(No: *Grosvalds J.* Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – 36. lpp.)
Jāzeps Grosvalds. Mošeja Hamadānā. 1918. Papīrs, akvarelis
(No: *Grosvalds J.* Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – 71. lpp.)
29. lpp. Jāzeps Grosvalds. Strauts Hamadānā. 1918. Papīrs, akvarelis
(No: *Grosvalds J.* Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – 89. lpp.)
Jāzeps Grosvalds. Tirgotājs. 1918. Papīrs, akvarelis
(No: *Grosvalds J.* Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – 96. lpp.)
30. lpp. Jāzeps Grosvalds. Persiešu motīvs (Muhamedāņu sēru
gājiens). 1919. Audekls, eļļa. 95x115. VMM
31. lpp. Jāzeps Grosvalds. Bagdādes tirgū. 1919. Audekls, eļļa.
72x100. VMM
34. lpp. Aleksandrs Drēviņš. Pašportrets. Kāršu spēlmanis. 1915.
Audekls, eļļa. 80x66,5. VMM
Aleksandrs Drēviņš. Pie galda (Bēgles). 1916. Audekls, eļļa.
100x100. VMM
36. lpp. Jēkabs Kazaks. Uz ežiņas galvu liku. 1918. Papīrs, tempera.
25x45,5. VMM
37. lpp. Jēkabs Kazaks. Trīs sievietes (Trīs vecenes). 1916. Audekls,
eļļa. 80x100. VMM
39. lpp. Jēkabs Kazaks. Bēgļi. 1917. Audekls, eļļa. 73,5x71,5. VMM
40. lpp. Jēkabs Kazaks. Bēgļi. 1917. Audekls, eļļa. 210,5x107. VMM
43. lpp. Jēkabs Kazaks. Pie galda (Žanrs). 1917. Audekls, eļļa.
106x106. VMM
Jēkabs Kazaks. Cirkā. 1918. Audekls, eļļa. 106x107. VMM
44. lpp. Jēkabs Kazaks. Pašportrets ar sarkanu kaklautu. 1918.
Audekls, eļļa. 80x58. VMM
45. lpp. Jēkabs Kazaks. Divas peldētājas. 1920. Audekls, eļļa.
110x100. VMM
Jēkabs Kazaks. Dāmas jūrmalā. 1920. Audekls, eļļa. 110x100. VMM
47. lpp. Jēkabs Kazaks. Karš. 1920. Audekls, eļļa. Iznicināts 1952.
gadā. (No: Rīgas mākslinieku grupas izstāde Rīgas pilsētas
muzejā // Atpūta. – 1930. – Nr. 280. – 24. lpp.)

Rīgas mākslinieku grupa

52. lpp. Albuma "Ekspressionisti" vāks. 1919. Papīrs, linogriezums. VMM
55. lpp. Jēkabs Kazaks. Ievainotā pārsiešana. No albuma
"Ekspressionisti". 1919. Papīrs, linogriezums. 19x18. VMM
Jēkabs Kazaks. Sieviete ar ievainoto plecos. No albuma
"Ekspressionisti". 1919. Papīrs, linogriezums. 19x18. VMM
56. lpp. Jēkabs Kazaks. Lejerkastnieks. 1919. Papīrs, linogriezums.
22x15. VMM
57. lpp. Jēkabs Kazaks. Sieviete un vīrietis. 1919. Papīrs, linogriezums.
23,2x15,4. VMM
Romans Suta. Mitiņš. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 31,8x25,8. VMM
58. lpp. Oto Skulme. Pilsēta. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 25,9x32. VMM
Oto Skulme. Kompozīcija. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 25,9x32. VMM
59. lpp. Romans Suta. Bēres. No albuma "Ekspressionisti". Papīrs,
linogriezums. 25,9x32. VMM
60. lpp. Konrāds Ubāns. Peldētāja. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 32x25,9. VMM
Konrāds Ubāns. Sieviete. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 32x25,9. VMM
61. lpp. Niklāvs Strunke. Kompozīcija. No albuma "Ekspressionisti".
1919. Papīrs, linogriezums. 31,5x25,7. VMM
Niklāvs Strunke. Kafija. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 32x25,9. VMM
62. lpp. Valdemārs Tone. Sieviete. No albuma "Ekspressionisti". 1919.
Papīrs, linogriezums. 32x25,9. VMM
Valdemārs Tone. Divas sievietes. No albuma "Ekspressionisti".
1919. Papīrs, linogriezums. 32x25,9. VMM

Kubisma sākumi

76. lpp. Jēkabs Kazaks. Meitene ar cepuri. 1919. Audekls, eļļa. 131,5x92,5. VMM
77. lpp. Jēkabs Kazaks. Jūlija Sproģa portrets. 1920. Audekls, eļļa. 61,3x52. VMM
84. lpp. Oto Skulme. Kārļa Strauberga portrets. 1920. Papīrs, kokgriezums. 22,5x16. Aināra Gulbja īpašums
Oto Skulme. Kārļa Strauberga portrets. 1920. Audekls, kartons, eļļa. 64x53. Privātkolekcija
86. lpp. Oto Skulme. Kompozīcija ar divām figūrām (Svētvakars). 1920. Audekls, eļļa. 111x90. Aināra Gulbja īpašums
87. lpp. Oto Skulme. Kompozīcija. 1920. Audekls, eļļa. 81,5x75. VMM
Oto Skulme. Kompozīcija (Klusā daba). 1920. Audekls, eļļa. 50x60. Aināra Gulbja īpašums
89. lpp. Valdemārs Tone. Sieviete ar balodi. 1919. Audekls, eļļa. 81x66. VMM.
90. lpp. Valdemārs Tone. Vakarā. 1920. Audekls, eļļa. 62x48,5. VMM
Valdemārs Tone. Divas sievietes. 1920. Audekls, eļļa. 147x106. VMM
91. lpp. Valdemārs Tone. Portreta mets. 1920. Audekls, eļļa. 101x60. VMM
92. lpp. Valdemārs Tone. Uz balkona. 1920. Audekls, eļļa. 139x91.
Atrašanās vieta nezināma (No: *Sproģis J. Valdemārs Tone // Ilustrēts Žurnāls*. – 1928. – Nr. 3. – 363. lpp.)
93. lpp. Valdemārs Tone. Klusā daba ar vīna glāzi. 1921. Audekls, eļļa. 52x60. VMM
94. lpp. Romans Suta. Iela. Ap 1920. Audekls, eļļa. 70,5x90,5. VMM
Romans Suta. Divas sievietes pie galda. Ap 1917–1918. Audekls, eļļa. 106x107. Privātkolekcija
95. lpp. Romans Suta. Klusā daba ar nazi. 1918. Audekls, eļļa. 61,5x48,5. VMM
96. lpp. Romans Suta. Konstruktīva klusā daba. Ap 1918–1919. Audekls, eļļa. 56x48. VMM
Romans Suta. Arleķins ar ģitāru. 1923. Audekls, eļļa. 90x70. Privātkolekcija
97. lpp. Romans Suta. Sieviete ar ģitāru. 1923. Audekls, eļļa. 65x54. Privātkolekcija
99. lpp. Jānis Liepiņš. Vijolnieks. 1920. Audekls, eļļa. 79,5x57. VMM
Jānis Liepiņš. Dzērāji. 1920. Audekls, eļļa. 75x63,5. VMM
100. lpp. Aleksandra Beļcova. Sieviete ar plīvuru. 1920. Audekls, eļļa. 89,5x74. VMM
101. lpp. Niklāvs Strunke. Pašportrets ar lelli. 1921. Audekls, eļļa. 66x64. VMM
102. lpp. Uga Skulme. Jēkabmiests. 1921. Audekls, eļļa. 92x74. Privātkolekcija
103. lpp. Ludolfs Liberts. Mūri. 1921–1922. Audekls, eļļa. 53x58,5. VMM
104. lpp. Ludolfs Liberts. Klusā daba. 1922. Audekls, eļļa. Privātkolekcija
105. lpp. Ludolfs Liberts. Sievietes ceļā. Ap 1922. Audekls, eļļa. 49x63. VMM
106. lpp. Ludolfs Liberts. Sieviete sarkanā. 1923. Audekls, eļļa. 110x75. VMM
Ludolfs Liberts. Mākslinieka N. portrets. 1923. Audekls, eļļa. 78,5x65. VMM
107. lpp. Marta Skulme. Mana ģimene. 1920. Koks. 16x12x11. Privātkolekcija
Emīls Melderis. Pāvila Roziša portrets. 1921. Granīts. 68x51x40. VMM

Otrais kubisma posms

114. lpp. Romans Suta. Klusā daba ar pudeli. 1923. Atrašanās vieta nezināma (No: *Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls*. – 1929. – Nr. 3/4. – 70. lpp.)
115. lpp. Romans Suta. Klusā daba ar trīsstūra lineālu. 1924. Audekls, eļļa. 68x62,5. VMM.
117. lpp. Romans Suta. Kompozīcija (Konstrukcija). Ap 1927–1928. Stikls, eļļa. 26x19. VMM
118. lpp. Romans Suta. Klusā daba ar glāzi. 1923. Atrašanās vieta nezināma (No: *Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls*. – 1929. – Nr. 3/4. – 71. lpp.)
119. lpp. Jānis Liepiņš. Ainava. Ap 1927. Audekls, eļļa. 62x64,5. VMM
120. lpp. Jānis Liepiņš. Logs. 1928. Audekls, eļļa. 100x60. VMM
Jānis Liepiņš. Klusā daba ar balto krūzi. 1923. Atrašanās vieta nezināma (No: *Suta R. Mūsu kolekcioniāri // Ilustrēts Žurnāls*. – 1927. – Nr. 5. – 153. lpp.)
121. lpp. Jānis Liepiņš. Klusā daba ar pipi. 1927. Audekls, eļļa. 91x71. VMM
122. lpp. Oto Skulme. Klusā daba. 1923. Audekls, eļļa. 73x73. Aināra Gulbja īpašums
123. lpp. Oto Skulme. Portreta kompozīcija. 1923. Audekls, eļļa. 138x103. Aināra Gulbja īpašums
124. lpp. Aleksandra Beļcova. Sukubs (Dekoratīvs panno). 1922. Audekls, eļļa. 61,5x85. VMM
Aleksandra Beļcova. Ložā (Dekoratīvs panno). 1922. Audekls, eļļa. 89x109. Privātkolekcija
125. lpp. Aleksandra Beļcova. Berlīne. 1923. Audekls, eļļa. 65x48,2. Privātkolekcija
126. lpp. Erasts Šveics. Sieviete ar krūzi. 1923. Koks, eļļa. 71x50. VMM
Erasts Šveics. Klusā daba. 1923. Audekls, eļļa. 69x30. VMM
127. lpp. Erasts Šveics. Klusā daba ar zivi. 1928. Audekls, eļļa. 74,5x87,5. VMM
128. lpp. Niklāvs Strunke. Klusā daba ar kafijas dzirnaviņām. Ap 1923. Audekls, eļļa, 75x104. VMM
129. lpp. Niklāvs Strunke. Automātiskās durvis. 1923. Atrašanās vieta nezināma (No: *Niklāva Strunkes Trimdas grāmata*. – Stokholma, 1971. – 113. lpp.)

129. lpp. Niklāvs Strunke. Kapri. 1924. Audekls, eļļa. 34x32.
Privātkolekcija
130. lpp. Niklāvs Strunke. Pie galda. 1923. Audekls, eļļa, 86x71. VMM
131. lpp. Niklāvs Strunke. Galvas konstrukcija (Ivo Panadži portrets).
1924. Audekls, eļļa. 34x32. VMM
132. lpp. Niklāvs Strunke. Cilvēks, kas ieiet istabā. 1927. Audekls, eļļa.
92x86. VMM
133. lpp. Uga Skulme. Koncerts. 1923. Audekls, eļļa. 85x70. VMM.
134. lpp. Uga Skulme. Portrets. Virietis pie galda. 1923. Audekls, eļļa.
65,5x54,5. Privātkolekcija
135. lpp. Uga Skulme. Čigāni. 1923. Audekls, eļļa. 84,5x68. Privātkolekcija.
137. lpp. Kārlis Miesnieks. Meitene ar kaķi. 20. gs. 20. gadu sākums.
Audekls, eļļa. 110x75,5. VMM
142. lpp. Kārlis Zāle. Plastiskas formas (Masu kustības). 1922. Ģipsis.
Oriģināls nav saglabājies (No: *Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets*. – 1923. – Nr. 2. – 26. lpp.)
Kārlis Zāle. A. Dz. portrets. 1922. Ģipsis. Oriģināls nav
saglabājies (No: *Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets*. –
1923. – Nr. 2. – 33. lpp.)
143. lpp. Kārlis Zāle. Galva (Portrejalva). 1922. Ģipsis. Oriģināls nav
saglabājies (No: *Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets*. –
1923. – Nr. 2. – 28. lpp.)
145. lpp. Kārlis Zāle. Dejojāja (Deja). 1922. Ģipsis. Oriģināls nav
saglabājies (No: *Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets*. –
1923. – Nr. 2. – 26. lpp.)
Marta Skulme. Ģitārists. Ap 1922. Ģipsis. Oriģināls nav
saglabājies (No: *Sutta R. Lettonie // L' Esprit Nouveau*. –
1924. – Nr. 25.)
147. lpp. "Laikmets". Žurnāla vāks. Berline, 1923
149. lpp. Teodors Zaļkalns. Komponista Modesta Musorgska portrets.
1918–1928. Keramika, lustras glazūra. 80x52x51. VMM
150. lpp. Niklāvs Strunke. Pie galda. Smēķētāji. 1923
Papīrs, tuša. 19,8x13,8. Latvijas Akadēmiskā bibliotēka.
151. lpp. Sigismunds Vidbergs. Semafori. 1923. Papīrs, tuša. 12x17.
Privātkolekcija

Konstruktīvisma vēsmas

155. lpp. Gustavs Klucis. Mets Kremļa mūra noformējumam sakarā ar
IV Komintemes kongresu un Oktobra revolūcijas 5. gadadienu.
1922. Papīrs, guaša, tuša. 31x45. VMM
156. lpp. Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921. Papīrs, guaša, tinte,
bronza, zīmoglaka. 81,7x66,5. VMM
Gustavs Klucis. Dinamiskā pilsēta. 1919. Koks, betons,
smilts, eļļa. 87x64,5. Georga Kostakis kolekcija (No:
Gustav Klucis. Retrospektīve. – Kassel, 1991. – Abb. II 2.)
160. lpp. Gustavs Klucis. Aksionometrisks gleznojums. 1920–1921.
Audekls, eļļa. 96x57. Valsts Tretjakova galerija Maskavā
(No: Gustav Klucis. Retrospektīve. – Kassel, 1991. – Abb. II 11.)
161. lpp. Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921. Papīrs, guaša, zīmulis.
52,1x43,5. VMM
163. lpp. Gustavs Klucis. Konstrukcija. 1921. Papīrs, guaša, zīmulis,
zīmoglaka. 66,6x41,4. VMM
164. lpp. Aleksandrs Drēviņš. Gleznieciska kompozīcija. 1921.
Audekls, eļļa. 124x95. Valsts Tretjakova galerija Maskavā
(No: Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde: 1915–
1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 263.)
167. lpp. Kārlis Johansons. Konstrukcija. 1921. Papīrs, zīmulis.
31,8x24,3 (No: Die Grosse Utopie. Die russische
Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 246.)
Kārlis Johansons. Kompozīcija. 1921. Papīrs, zīmulis.
24,1x32,3 (No: Die Grosse Utopie. Die russische
Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 248.)

"Mērenais" modernisms

176. lpp. Jānis Valters. Stumbri un lapotnes. 1925. Audekls, eļļa.
73x62. VMM
177. lpp. Jānis Valters. Ekspresīva klusā daba. Ap 1924.
Audekls, kartons, eļļa. 76x86. VMM
Jānis Valters. Ainava ar kokiem. 1923. Audekls, eļļa.
85,2x100,3. VMM
178. lpp. Ģederts Eliass. Pie spoguļa. 1918–1920. Audekls, eļļa.
101x86. VMM
180. lpp. Ģederts Eliass. Sieviete ar vēdekli bārā. 1918–1920.
Audekls, eļļa. 85x66,5. VMM
181. lpp. Ģederts Eliass. Sēdoša sieviete. Ap 1923. Audekls, eļļa.
101x86. VMM
Ģederts Eliass. Klusā daba ar augļiem. 1918–1920. Audekls,
eļļa. 55x67. VMM
183. lpp. Konrāds Ubāns. Bēgļi. 1917. Audekls, eļļa. 97x76. VMM
184. lpp. Konrāds Ubāns. Figūra. 1919. Audekls, eļļa. 80x65,5. VMM
185. lpp. Konrāds Ubāns. Klusā daba ar vāzi. 1919. Audekls, eļļa.
82x69,5. Privātkolekcija
Konrāds Ubāns. Edvarta Virzas portrets. 1917. Audekls, eļļa.
87,5x75,5. VMM
186. lpp. Konrāds Ubāns. Parkā. Ap 1923. Audekls, eļļa, 78x62. VMM
187. lpp. Konrāds Ubāns. Māras ezers. 1923. Audekls, eļļa. 54x65. VMM
188. lpp. Leo Svemps. Klusā daba ar silķi. 1922. Audekls, eļļa. 42x55. VMM
Leo Svemps. Sieviete. 1922. Audekls, eļļa. 64x60. VMM
190. lpp. Leo Svemps. Klusā daba ar avīzi un hortenziju. 1924.
Audekls, eļļa. 121x92. VMM
191. lpp. Otomārs Nemme. Ainava ar ceļu. 1921. Audekls, eļļa.
65x 85,5. VMM

Jaunā lietišķība

198. lpp. Valdemārs Tone. G. L. kundzes portrets. 1923. Audekls, eļļa. 53x38. VMM
198. lpp. Valdemārs Tone. Rakstnieka Valdemāra Damberga un kundzes portrets. 1924. Audekls, eļļa. 137x101. Atrašanās vieta nezināma. (No: Valdemārs Tone / Sast. E. Melbārzdis, J. Siliņa ievads. – Rīga, 1943. – 11. att.)
199. lpp. Alberts Silzemnieks. Klusā daba ar avīzi. Ap 1923. Audekls, eļļa. 64x95. VMM
200. lpp. Niklāvs Strunke. Florencietis ziemā. 1929. Audekls, eļļa. 46,5x38. VMM
201. lpp. Konrāds Ubāns. Atdusā. 1923. Audekls, eļļa. 71x66. VMM
202. lpp. Kārlis Miesnieks. Pašportrets. 1922. Audekls, eļļa. 59x49. VMM
203. lpp. Kārlis Miesnieks. Glāze vīna. 1924. Audekls, eļļa. 66x 81. VMM
204. lpp. Kārlis Miesnieks. Klusā daba ar manekenu. 1923. Audekls, eļļa. 81x69. VMM
205. lpp. Hilda Vika. Rita stundā. 1927. Papīrs, zīmulis. 22x18,2. VMM
206. lpp. Hilda Vika. Zunda ainava. Ap 1933. Audekls, eļļa. 79,5x100. VMM
Hilda Vika. Ķīpsalas ainava. Ap 1931. Audekls, eļļa. 77x82. VMM
207. lpp. Ansis Cīrulis. Jaunsaimnieks. 1928. Audekls, eļļa. 121,5x90. VMM
208. lpp. Romans Suta. Plase ar draudzeni. 1927. Audekls, eļļa.
Privātkolekcija
209. lpp. Jānis Plase. Tējnicā. Ap 1929. Audekls, eļļa. 118x100. VMM
210. lpp. Roberts Strops. Māte ar bērnu. 1928. Audekls, eļļa.
Atrašanās vieta nezināma (No: Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde. – Rīga, 1928.)
211. lpp. Oto Skulme. Klusā daba. Mulda ar āboliem. 1925. Audekls, eļļa. 57,5x52. VMM
212. lpp. Aleksandra Beļcova. Tenisiste. 1927. Audekls, eļļa. 40,5x40,5. VMM
213. lpp. Aleksandra Beļcova. Baltā un melnā. 1925. Audekls, eļļa. 100x120. VMM
214. lpp. Uga Skulme. Astonas peldētājas. Ap 1925. Papīrs, zīmulis. 23,5x21,8. VMM
215. lpp. Uga Skulme. Klusā daba. 1924. Audekls, eļļa. 65x80. VMM
217. lpp. Uga Skulme. Pašportrets. 1926. Audekls, eļļa. 81x88,5. VMM
218. lpp. Uga Skulme. Elizabetes Skulmes portrets. 1927. Audekls, eļļa. 136x88,5. VMM
219. lpp. Uga Skulme. Akts. 1928. Audekls, eļļa. 90x139. VMM
221. lpp. Uga Skulme. Ainava ar ģindeniem. 1928. Audekls, eļļa. 135x88,5. Privātkolekcija

Nozimīgākā bibliogrāfija

Enciklopēdijas

- Das 20. Jahrhundert: Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland. – Köln, 1999.
- Dulewicz A.* Słownik sztuki francuskiej. – Warszawa, 1981.
- Latviešu konversācijas vārdnīca. – 21 sēj. – Rīga, 1932–1939.
- Māksla un arhitektūra biogrāfijās. – 4 sēj. – Rīga, 1995–2003.
- Mayer R.* The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques. – New York, 1991.
- Seuphor M.* Knaurs Lexikon abstrakten Malerei. – München; Zürich, 1957.

Arhīvi

- Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 4845., 4846. nr.; A. Prandes fonds, 1149. nr.
- Latvijas Valsts arhīvs, 627. fonds, 2. apraksts, 60. lieta; J. Pujāta arhīvs.
- Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 1632. fonds, 2. apraksts, 1110–1125. lieta.
- Valsts Mākslas muzeja arhīvs, 26., 27., 60. lieta.
- Džemmas Skulmes privātarhīvs.

Grāmatas, albumi

- Andrušaitē Dz.* Niklāvs Strunke. – Rīga, 2003.
- Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991 / General Editors A. Rosenfeld, N. T. Dodge. – New Brunswick, 2001.
- Balodis F.* Ludolfs Liberts. – Rīga, 1938.
- Bērziņš A., Dombrovskis J.* Kārlis Miesnieks. – Rīga, 1939.
- Brancis M.* Jānis Roberts Tillbergs. – Rīga, 1996.
- Cooper D.* The Cubist Epoch. – London, 1998.
- Čaks A.* Jānis Plase. – Rīga, 1931.
- Dombrovskis J.* Latvju māksla. – Leipciga, 1925.
- Daniel Henry [Kahnweiler D. H.]*. Der Weg zum Kubismus. – München, 1920.
- Der Lärm der Strasse: Italienischer Futurismus: 1909–1918. – Hannover, 2001.
- Eglītis A.* Valdemārs Tone. – Rīga, 1944.
- Eimert D.* Der Einfluss des Futurismus auf die deutsche Malerei. – Köln, 1974.
- Eliass Ģ., Eliass K.* Franču jaunlaiku glezniecība. – Rīga, 1940.
- Green Ch.* Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928. – New Haven; London, 1987.
- Grosvalds J.* Persijas ainas. – Stokholma, 1978.
- Haftmann W.* Malerei im 20. Jahrhundert. – München, 1987.

- Hildebrandt H.* Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. – Potsdam, 1924.
- Jānis Valters / Sast. K. Sūniņš. – Rīga, 1978.
- Karginow G.* Rodschenko. – Budapest, 1979.
- Kjellin H.* Lettisk moderna måleri. – Lund, 1930.
- Klusā daba latviešu glezniecībā / Sast. D. Lamberga. – Rīga, 1986.
- Kļaviņš E.* Fovisms. – Rīga, 1994.
- Kļaviņš E.* Kubisms. – Rīga, 1994.
- Kļaviņš E.* Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga, 1996.
- Konečný D.* Futurismus. – Praha, 1974.
- Konrāds Ubāns / Sast. A. Nodieva. – Rīga, 1982.
- Krausse A. C.* Geschichte der Malerei von Renaissance bis heute. – Köln, 1995.
- Kurcijs A.* Aktivā māksla. – Potsdam, 1923.
- Lahoda V.* Český kubismus. – Praha, 1996.
- Lamberga D.* Jēkabs Kazaks. – Rīga, 1995.
- Latviešu glezniecība / Sast. M. Ivanovs, S. Cielavas ievads. – Rīga, 1980.
- Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986.
- Latvijas mākslas vēsture. – Rīga, 2003.
- Leo Svemps / Sast. M. Ivanovs. – Rīga, 1982.
- Lissitzky-Küppers S.* El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. – Dresden, 1967.
- Mākslas vēsture / V. Purviša vispārējā redakcijā. – Rīga, [b. g.]. – 2. sēj.
- Mansbach S. A.* Modern Art in Eastern Europe: From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. – Cambridge, 1999.
- März R.* Malerei der Neuen Sachlichkeit. – Leipzig, 1983.
- Masterpieces of Latvian Painting / Comp. I. Neņedova. – Rīga, 1988.
- Michalski S.* Neue Sachlichkeit. – Köln, 1992.
- Miesnieks K.* Mana dzīve un darbs mākslā. – Rīga, 1959.
- Niklāva Strunkes Trimdas grāmata. – Stokholma, 1971.
- Nodieva A.* Konrāds Ubāns. – Rīga, 1974.
- Reutersvärd O.* Otto G. Carlsund i fjärrperspektiv. – Malmö, 1988.
- Rosenblum R.* Cubism and Twentieth Century Art. – New York, 1976.
- Richter H.* Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1988.
- Rosenblum R.* Cubism and Twentieth Century Art. – New York, 1976.
- Rotzler W.* Konstruktive Konzepte: Eine geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. – Zürich, 1977.
- Schmied W.* Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. – Hannover, 1969.
- Seuphor M.* Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst. – Olten (Freiburg in Breisgau), 1967.
- Siliņš J.* Kārlis Zāle. – Rīga, 1938.
- Siliņš J.* Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1988.
- Silver K. E.* Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925. – Princeton, 1989.
- Skulme J.* Uga Skulme. – Rīga, 1995.
- Stein G.* Picasso. – Warszawa, 1976.
- Strunke E.* Svētā birze: Esejas. – Stokholma, 1964.
- Suta R.* 60 Jahre lettischer Kunst. – Leipzig, 1923.

- Suta T. Romans Suta. – Rīga, 1975.
- Suta T. Romans Suta. – Rīga, 1996.
- Švitins G. Ludolfs Liberts. – Rīga, 1995.
- Turowski A. Konstruktywizm polski: Proba rekonstrukcji nurtu (1921–1934). – Wrocław, 1981.
- Vešč, Object, Gegenstand. Herausgeben von Ilja Erenburg, El Lisickij. – Berlin, 1922. – Baden (Switzerland), 1994. – Reprint.
- Vētra M. Rīga toreiz...: Atmiņas. – Rīga, 1994.
- Vipers B. Latvju māksla. – Rīga, 1927.
- Vipers B. Jāzeps Grosvalds. – Rīga, 1938.
- Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1976.
- Walden H. Die neue Malerei. – Berlin, 1919.
- Zagrodzki J. Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni. – Warszawa, 1984.
- Бобринская Е. Футуризм. – Москва, 2000.
- Наков А. Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша. – Москва, 1997.
- Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. – Москва, 1982.
- Удальцова Н. Жизнь русской кубистики: Дневники, статьи, воспоминания / Сост. Е. А. Древина и В. И. Ракитин. – Москва, 1994.
- Leo Svemps: Katalogs. – Rīga, 1968.
- Jēkaba Kazaka 75. dzimšanas dienai un 50 gadu nāves dienas atcerei veltītās izstādes katalogs. – Rīga, 1970.
- Valdemārs Tone: Gleznu un zīmējumu izstāde. – Rīga, 1973.
- Tendenzen der zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung. – Berlin, 1977.
- "Kunst in der Produktion!" Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivisierung und Industrialisierung: 1927–1933. – Berlin, 1977.
- Realismus: Zwischen Revolution und Reaktion: 1919–1939. – München, 1981.
- Anša Čirūļa izstādes katalogs. – Rīga, 1983.
- Jānis Liepiņš: Izstādes katalogs. – Rīga, 1984.
- Latviešu glezniecība. 20. gs. 20. un 30. gadi. – Rīga, 1989.
- Niklāvs Strunke: Katalogs. – Rīga, 1989.
- Stationen der Moderne: Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. – Berlin, 1989.
- Unerwartete Begegnungen: Lettische Avantgarde: 1914–1935. – Köln, 1990.
- Gustav Klucis: Retrospektive. – Kassel, 1991.
- Letse Avantgarde Kunst: 1910–1935. – Deventer, 1991.
- Lettisk Avantgarde Kunst: 1910–1935. – København, 1991.
- Valdemārs Tone: Izstādes katalogs. – Rīga, 1992.
- Die grosse Utopie: Die russische Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992.
- Konrāds Ubāns: Izstādes katalogs. – Rīga, 1993.
- Oväntat möte: Estnisk och lettisk modernism från mellankrigstiden. – Stockholm, 1993.
- Jānis Valters: 1869–1932. – Rīga, 1994.
- Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. – Bonn, 1994.
- Władysław Strzemiński: W sätna rocznice urodzin: 1893–1952. – Łódź, 1994.
- Erasts Šveics: 1895–1992. Valsts Mākslas muzeja katalogs. – Rīga, 1995.
- Berlin – Moskau. Moskau – Berlin. 1900–1950. – München; New York, 1995.
- Romans Suta 100: Izstāde Valsts Mākslas muzejā. – Rīga, 1996.
- Katarzyna Kobro: W sätna rocznice urodzin. 1898–1951. – Łódź, 1998.
- Konrāds Ubāns: Darbu kolekciju katalogs. – Rīga, 1999.
- Francisks Varslavāns 100. – Rīga, 2000.
- Mākslinieki Skulmes: 20. gadsimts. Latvija. – Rīga, 2000.
- Rīgas mākslinieku grupa: Izstādes katalogs. – Rīga, 2001.
- Latvijas māksla: 20. gadsimts. – Rīga, 2002.
- Aleksandra Beļcova: 1892–1981. – Rīga, 2002.
- Kubisms Latvijas mākslā. – Rīga, 2002.
- Paris: Capital of the Arts 1900–1968. – London, 2002.
- Reālisms. Jaunā lietišķība: 20. gs. 20.–30. gadi. – Rīga, 2004.
- Москва – Париж: 1900–1930. – Москва, 1981.
- Казимир Малевич: 1878–1935 – Москва, 1988–1989.
- Русский футуризм и Давид Бурлюк, "отец русского футуризма". – Санкт-Петербург, 2000.
- Александр Древин в музейных собраниях. – Москва, 2003.

Katalogi (1919–2004)

- Latviešu retrospektīvās mākslas izstādes katalogs. – Rīga, 1919.
- Rīgas mākslinieku grupas izstādes katalogs. – Rīga, 1920.
- Valdemāra Tones gleznu izstādes katalogs. – Rīga, 1921.
- Jēkaba Kazaka izstādes katalogs. – Rīga, 1922.
- Erste Russische Kunstausstellung. – Berlin, 1922.
- Ludolfa Liberta un Konrāda Ubāna gleznu izstādes katalogs. – Rīga, 1923.
- Rīgas mākslinieku grupas izstādes katalogs. – Rīga, 1923.
- Grosse Berliner Kunstausstellung. – Berlin, 1923.
- Jāzepa Grosvalda atstāto darbu izstādes katalogs. – Rīga, 1924.
- Poju mākslinieku apvienības "Blok" un Rīgas mākslinieku grupas kopējās izstādes katalogs. – Rīga, 1924.
- Eesti kunstnikude rühm: Esimene balti riikidevaheline kunstinäitus. – Tartu; Tallinn, 1924.
- L'Art d'Aujourd'hui: Catalogue. – Paris, 1925.
- Ausstellung "Neue Sachlichkeit": Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. 14. Juni – 13. September 1925. Städt. Kunsthalle Mannheim. – Mannheim, 1925.
- Vadonis pa Latvijas Valsts mākslas muzeju. – Rīga, 1926.
- Sabiedrības "Baltars" (A. Beļcova, R. Suta) izstādes katalogs. – Rīga, 1928.
- Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstādes katalogs. – Rīga, 1928.
- Rīgas mākslinieku grupas 10. gadu jubilejas izstādes katalogs. – Rīga, 1930.
- Exposition d'Art de la Lettonie. – Rīga, 1939.
- Aleksandras Beļcovas 70 gadu jubilejas izstādes katalogs. – Rīga, 1962.
- Uga Skulme: Izstādes katalogs. – Rīga, 1967.

Raksti krājumos, žurnālos

- Baltgailis J.* Atmiņu lappuses šķirstot // Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1977. – 116.–123. lpp.
- Bokalders V.* Jāzeps Grosvalds: 1891–1991 // Latvju Māksla. – 1990. – 1573.–1581. lpp.
- Brasliņa A.* Ugas Skulmes zīmējumu cikls "Nabagu bībele" // Latviešu māksla tuvplānos. – Rīga, 2003. – 105.–115. lpp.
- Cielēna M.* Ugas Skulmes glezna "Akts" // Daugava. – 1930. – Nr. 2. – 241.–242. lpp.
- Dombrovskis J.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1920. – Nr. 3. – 255. lpp.
- Dombrovskis J.* Jāzeps Grosvalds // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 3. – 73.–81. lpp.
- J. G. [Grosvalds, J.]* L'Art Letton (Les Jeunes) // Revue Baltique. – 1919. 15. IX–1. X – P. 25–28.
- J. S. [Siliņš J.]* Zviedru prese par latviešu mākslu // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1928. – Nr. 3. – 314.–321. lpp.
- Jaunsudrabiņš J.* Mūsu māksla: 1919–1920 // Ilustrēts Žurnāls. – 1920. – Nr. 7/8. – 15.–19. lpp.
- "... kad atkal atgriezīsimies" [J. Grosvalda vēstules] / Sakārt. A. Nodieva) // Māksla. – 1984. – Nr. 4. – 18.–23. lpp.
- Kļaviņš E.* Jāzeps Grosvalds Latvijas mākslas kritikas un mākslas vēstures spoguļi // Latviešu mākslas vēstures likteņgaitas. – Rīga, 2001. – 130.–141. lpp.
- Lamberga D.* Konstruktīvisms un latviešu glezniecība / Latviešu tēlotāja māksla. – Rīga, 1985. – 97.–107. lpp.
- Lamberga D.* Ansis Cīrulis – latviskā meklētājs // Latvju Māksla. – 1991. – Nr. 17. – 1664.–1681. lpp.
- Lamberga D.* Jānis Valters un ekspresionisms // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 91.–92. lpp.
- Lamberga D.* Jēkabs Kazaks // Latvju Māksla. – 1992. – Nr. 18. – 1796.–1807. lpp.
- Lamberga D.* Latviešu 20. gadu avangarda glezniecība: kubisma lokālais variants // Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1992. – Nr. 12. – 27.–33. lpp.
- Lamberga D.* Atgriešanās Eiropā // Māksla. – 1992. – Nr. 9/10. – 17.–21. lpp.
- Lamberga D.* Latviešu glezniecības izstādes ārzemēs 20. gs. 20.–30. gados // Doma. – Rīga, 1994. – 35.–52. lpp.
- Lamberga D.* Mākslas izstāžu sadarbība 20. gs. 20.–30. gados // Latvija–Polija: Starptautiskās zinātniskās konferences materiāli. – Rīga, 1995. – 117.–125. lpp.
- Lamberga D.* Pārkāpt laiku un savu nāvi... // Māksla. – 1995. – Nr. 1. – 43.–47. lpp.
- Lamberga D.* Die charakteristische Veränderlichkeit der Farbe Blau in der Lettischen Malerei am Anfang des 20. Jahrhunderts // Verständigung im Ostseeraum: Die Farbe Blau als kulturelle Brücke. – Travemünde, 1996. – S. 19.–23.
- Lamberga D.* Latviešu kubisms // Studija. – 1998. – Nr. 5. – 49.–58. lpp.
- Lamberga D.* Cubism in Latvian Painting // Modernity and Identity: Art in 1918–1940. – Vilnius, 2000. – P. 122–140.
- Lamberga D.* Klasiskais modernisms un Eiropa: 1920–1925 // Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā. – Rīga, 2000. – 120.–128. lpp.
- Lamberga D.* Jaunās lietišķības virziens latviešu glezniecībā // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 2002. – Nr. 2/3. – 50.–56. lpp.
- Legzdīņš R.* Jāzepa Grosvalda piemiņas izstāde Stokholmā, 1975 // Latvju Māksla. – 1975. – Nr. 2. – 142.–144. lpp.
- Marinetti F. T.* Der Taktilismus // Der Futurismus. – 1922. – Nr. 2/3. – S. 1.
- Mednis V.* Kopējā latvju mākslas darbu izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 10. – 305.–314. lpp.
- Melders E.* Rīgas mākslinieku grupa // Ritums. – 1924. – Nr. 10. – 790.–791. lpp.
- Ozānfāns A.* Jāzeps Grosvalds // Senatne un Māksla. – 1940. – Nr. 2. – 134.–141. lpp.
- Peļše S.* Andrejs Kurcijs. Aktivā māksla // Latviešu māksla tuvplānos. – Rīga, 2003. – 96.–104. lpp.
- Peņģerots V.* Glezniecība un tēlniecība pēdējos desmit gados // Ilustrēts Žurnāls. – 1928. – Nr. 11. – 334.–338. lpp.
- Peņģerots V.* Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls. – 1929. – Nr. 3/4. – 65.–81. lpp.
- Pujāts J.* Uz sintēzi // Māksla. – 1971. – Nr. 1. – 9.–12. lpp.
- R. V.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1923. – Nr. 50. – 524. lpp.
- Siliņš J.* Ludolfs Liberts // Ilustrēts Žurnāls. – 1926. – Nr. 3. – 65.–77. lpp.
- Siliņš J.* Jēkabs Kazaks // Ilustrēts Žurnāls. – 1926. – Nr. 8. – 245.–256. lpp.
- Siliņš J.* Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1928. – Nr. 12. – 565.–567. lpp.
- Siliņš J.* Latviešu mākslas dzīves un glezniecības gaitas pēdējos 20 gados // Senatne un Māksla. – 1938. – Nr. 4. – 97.–160. lpp.
- Siliņš J.* Uga Skulme // Daugava. – 1940. – Nr. 1. – 88.–91. lpp.
- Siliņš J.* Ludolfs Liberts // Latvju Māksla. – 1988. – Nr. 14. – 1347.–1365. lpp.
- Siliņš J.* Niklāvs Strunke // Latviešu mākslas vēstures likteņgaitas. – Rīga, 2001. – 142.–175. lpp.
- Skulme U.* Jaunākie virzieni mākslā // Kopdarbība. – 1921. – Nr. 36. – 569.–570. lpp.
- Skulme U.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ilustrēts Žurnāls. – 1923. – Nr. 50. – 526. lpp.
- Skulme U.* Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Domas. – 1924. – Nr. 1. – 79.–81. lpp.
- Skulme U.* A. Kurcijs. Aktivā māksla // Latvju Grāmata. – 1924. – Nr. 3. – 259.–260. lpp.
- Skulme U.* Romana Sutas izstāde // Daugava. – 1928. – Nr. 3. – 402.–403. lpp.
- Skulme U.* Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde // Daugava. – 1929. – Nr. 1. – 109.–112. lpp.

- Skulme U. Ģederta Eliasa "Peldētājas novakarē" // Daugava. – 1929. – Nr. 3. – 367.–368. lpp.
- Skulme U. V. Tones glezna "Damberga un kundzes portrets" // Daugava. – 1929. – Nr. 4. – 504.–505. lpp.
- Skulme U. N. Struņķa "Rocca di Papa" // Daugava. – 1929. – Nr. 6. – 52.–53. lpp.
- Skulme U. O. Skulmes glezna "Krogus dzērājs" // Daugava. – 1929. – Nr. 7. – 883.–884. lpp.
- Skulme U. Jāņa Liepiņa glezna "Krogā" // Daugava. – 1930. – Nr. 3. – 375.–376. lpp.
- Skulme U. Ģederta Eliasa "Pagalma stūris" // Daugava. – 1931. – Nr. 1. – 117.–119. lpp.
- Skulme U. V. Tones glezna "Sieviete pie loga" // Daugava. – 1931. – Nr. 2. – 247.–249. lpp.
- Skulme U. K. Ubāna glezna "Turgeņeva iela Rīgā" // Daugava. – 1931. – Nr. 8. – 1017.–1018. lpp.
- Skulme U. Hildas Eglītes-Vīkas izstāde // Daugava. – 1934. – Nr. 1. – 93. lpp.
- Skulme U. Niklāva Struņķa glezna "Zvejnieki" // Daugava. – 1936. – Nr. 12. – 1144.–1145. lpp.
- Skulme U. Romana Sutas glezna "Biljarda istaba" // Daugava. – 1937. – Nr. 2. – 572.–573. lpp.
- Skulme U. L. Svempa glezna "Puķes" // Daugava. – 1936. – Nr. 4. – 377.–379. lpp.
- Skulme U. Erasta Šveica glezna "Zvejnieces" // Daugava. – 1937. – Nr. 12. – 1148.–1150. lpp.
- Skulme U. Niklāva Strunke glezna "Kapri salas klusā daba" // Daugava. – 1938. – Nr. 4. – 390.–391. lpp.
- Skulme U. Niklāvs Strunke // Daugava. – 1940. – Nr. 10. – 994.–998. lpp.
- Skulme U. Erasts Šveics // Daugava. – 1940. – Nr. 2. – 192.–194. lpp.
- Skulme U. Viena paaudze // Senatne un Māksla. – 1939. – Nr. 4. – 129.–146. lpp.
- Skulme U. Otis Skulme // Senatne un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 138.–160. lpp.
- Sproģis J. Valdemārs Tone // Ilustrēts Žurnāls. – 1928. – Nr. 12. – 357.–372. lpp.
- Sutta R. L'Art en Lettonie: La Jeune Ecole de Peinture // L'Esprit Nouveau. – 1921. – Nr. 10. – P. 1165.–1171.
- Suta R. Nowa sztuka na Ūotwe // Kurjer Bloku. – 1924. – Nr. 6/7. – [b. lpp.].
- Sutta R. Lettonie // L'Esprit Nouveau. – 1924. – Nr. 25. – [b. lpp.].
- Suta R. Jēkabs Kazaks // Ritums. – 1922. – Nr. 4. – 316. lpp.
- Suta R. Leo Svempa izstāde // Ritums. – 1923. – Nr. 7. – 554. lpp.
- Suta R. Rīgas mākslinieku grupas izstāde // Ritums. – 1924. – Nr. 2. – 159. lpp.
- Suta R. Leo Svemps // Ilustrēts Žurnāls. – 1929. – Nr. 1. – 1.–17. lpp.
- Suta R. Uga Skulme un viņa māksla // Daugava. – 1938. – Nr. 12. – 1192.–1193. lpp.
- Šturma E. Erasts Šveics par mākslas dzīvi Latvijā // Latvju Māksla. – 1976. – Nr. 3. – 175.–189. lpp.
- Vecsaulums D. Konrāds Ubāns // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 11. – 338.–440. lpp.
- Vipers B. J. Dombrovskis. Latvju Māksla // Ritums. – 1925. – Nr. 4. – 315. lpp.
- Vipers B. Jāzepa Grosvalda un "Sadarbs" gleznu izstāde // Ritums. – 1925. – Nr. 1. – 74.–75. lpp.
- V. P-ts. [V. Peņģerots] Franču mākslas kritiķa atsauksme par mūsu vadošo glezniecību // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 11. – 359. lpp.
- Zajkalns T. Mūsu māksla // Laikmets. – 1923. – Nr. 1. – 1.–5. lpp.
- Zinātniskās konferences "Kubisms un Art Deco" materiāli. – Rīga, 1999.
- Клюн И. Этуд из прошлого: Галерея С. И. Щукина в Москве // Русская Галерея. – 1999. – № 1. – С. 72.

Personu rādītājs

A

- Adriāns-Nilsons, Jesta (*Adrian-Nilson, Gösta*, 1884–1965), zviedru gleznotājs 81
- Akuraters, Jānis (1876–1937), dzejnieks 33, 50
- Alberss, Jozefs (*Albers, Josef*, 1888–1976), vācu gleznotājs 158
- Alomars, Gabriels (*Alomar, Gabriel*, 1873–1941), spāņu rakstnieks 140
- Altmans, Natans (1889–1970), krievu gleznotājs 157
- Ālto, Ilmari (*Aalto, Ylmari*, 1891–1934), somu gleznotājs 68, 81
- Andersens, Hanss Kristians (*Andersen, Hans Kristian*, 1805–1875), dāņu rakstnieks 64
- Andersons, Voldemārs (1891–1938), gleznotājs 166
- Anglada Kamarasa, Ermenhildo (*Anglada Camarasa, Hermenegildo*, 1871–1959), spāņu gleznotājs, pedagogs 16, 18
- Annus, Augusts (1893–1984), gleznotājs 112, 221
- Ansons, Jānis (1888–1935), gleznotājs 51
- Apolinērs, Gijoms (*Apollinaire, Guillaume*, 1880–1918), franču dzejnieks 78, 82
- Arps, Hanss (*Arp, Hans*, 1886–1966), franču mākslinieks 68, 71, 158
- Austriņš, Antons (1884–1934), rakstnieks 32, 54, 55, 59, 101, 200

B

- Bajkovskis, Jans, (*Bajkowski, Jan*, 1905–1943), poļu mākslas kritiķis 71
- Balla, Džakomo (*Balla, Giacomo*, 1871–1958), itāliešu gleznotājs 131, 141
- Balodis, Francis (1882–1947), arheologs, redaktors 103, 104
- Baltgailis, Jānis (1878–1942), gleznotājs 35
- Baltgailis, Kārlis (1893–1979), gleznotājs 35, 36
- Bellings, Rudolfs (*Belling, Rudolf*, 1886–1972), vācu tēlnieks 68
- Beļcova, Aleksandra (1892–1981), gleznotāja 11, 66–71, 83, 95, 100, 111, 124, 125, 138, 140, 141, 169, 172, 197, 208, 211–214, 216, 221
- Bērenss, Pēters (*Behrens, Peter*, 1885–1935), vācu arhitekts 154
- Bermonts, Pāvels (Avalovs-Bermonts, 1881–1936), krievu militārists 50, 65
- Bērziņš, Arturs (1882–1962), teātra un literatūras kritiķis 32
- Bērziņš, Rihards (pseud. Rihards Valdess, 1888–1942), "L.T.A." direktors, rakstnieks, žurnālists 113, 114
- Bilmanis, Alfrēds (1887–1948), diplomāts, Ārlietu ministrijas Preses nodaļas vadītājs 67, 111
- Bine, Jēkabs (1895–1955), gleznotājs 221
- Blumbergs, Morics – sk.Vētra, Mariss
- Blūms, Venjamins (1861–1919), mākslas skolas direktors 15
- Bočoni, Umberto (*Boccioni, Umberto*, 1882–1916), itāliešu gleznotājs 141
- Bojšakovs, A., krievu pedagogs 188
- Bonārs, Pjērs (*Bonnard, Pierre*, 1867–1947), franču gleznotājs 16
- Borkovskis, Jānis (1894–1987), gleznotājs 221
- Braks, Žoržs (*Braque, Georges*, 1882–1963), franču gleznotājs 20, 71, 74, 78–82, 89, 102, 110, 127, 128, 138, 139, 151, 162, 169

- Brastiņš, Ernests (1882–1941), gleznotājs, mākslas kritiķis 70
- Brencēns, Kārlis (1879–1954), gleznotājs 16, 51
- Brinkuši, Konstantīns (*Brancusi, Constantin*, 1876–1957), Parīzes skolas tēlnieks 71
- Brisels, Rauls, franču sabiedrisks darbinieks 148
- Broljo, Mario (*Broglio, Mario*, 1891–1947), itāliešu gleznotājs 196
- Bružs, Boriss (1897–1987), inženieris ķīmiķis 53
- Bulanžē, Marsels, franču mākslas kritiķis 104
- Burļuks, Dāvids (1882–1967), krievu gleznotājs 16, 142, 144
- Burļuks, Vladimirs (1886–1917), krievu gleznotājs 16
- Bušē, Gistavs (*Buchet, Gustave*), franču mākslinieks 71

C, Č

- Cadkins, Osips (*Zackine, Ossip*, 1890–1967), krievu tēlnieks 110
- Cielavs, Jānis (1890–1968), gleznotājs 54, 66–70, 111
- Cielēna, Maija (1889–1988), mākslas zinātniece 44, 146, 216
- Cīrulis, Ansis (1883–1942), gleznotājs, lietišķās mākslas meistars 16, 63, 98, 197, 205–207
- Čaks, Aleksandrs (1901–1950), dzejnieks 23, 208, 210
- Čapeks, Josefs (*Čapek, Josef*, 1887–1945), čehu gleznotājs 81
- Čellins, Helje (*Kjellin, Helge*, 1885–1984), zviedru vēsturnieks 71

D

- Dafringhauzens, Heinrihs (*Davringhausen, Heinrich*, 1894–1970), vācu gleznotājs 195
- Dambergs, Valdemārs (1886–1960), rakstnieks 54, 197–199
- Dannenberga, Alise (*Dannenberg, Alice*, 1861–1948), baltvācu gleznotāja 16
- Dārziņa, Anna (1911–1993), gleznotāja 92
- Dauids, Žaks Lui (*David, Jacques Louis*, 1748–1825), franču gleznotājs 81
- Delakruā, Ežēns (*Delacroix, Eugene*, 1798–1863), franču gleznotājs 82
- Delonē, Robērs (*Delaunay, Robert*, 1885–1941), franču gleznotājs 71
- Denī, Moriss (*Denis, Maurice*, 1870–1943), franču gleznotājs 16, 196
- Derēns, Andrē (*Derain, Andre*, 1889–1954), franču gleznotājs 20, 22, 37, 39, 41, 42, 46, 75, 79, 174, 178, 190, 196
- Dezaruā, Andrē, muzeja *Jeu de Paume* direktors 71
- Difi, Rauls (*Dufy, Raoul*, 1877–1953), franču gleznotājs 79, 178
- Dikss, Oto (*Dix, Otto*, 1891–1969), vācu gleznotājs 195
- Dirāns-Riels, Pols (*Durand-Ruel, Paul*, 1831–1922), franču kolekcionārs, galerijas īpašnieks 75
- Dīrers, Albrehts (*Dürer, Albrecht*, 1471–1528), vācu gleznotājs 195
- Dīriķis, Augusts (1894–1941), gleznotājs 35
- Dišāns, Marsels (*Duchamp, Marcel*, 1887–1968), franču mākslinieks 154
- Djagļevs, Sergejs (1872–1929), krievu teātra darbinieks 75
- Dombrovskis, Augusts (1845–1927), rūpnieks, mecenāts 32
- Dombrovskis, Jānis (1885–1953), mākslas kritiķis 10, 62, 63, 88, 104, 112, 165, 191
- Dongens, Kēss van (*Dongen, Kees van*, 1877–1942), holandiešu gleznotājs 16, 19, 28, 110, 178

Dostojevskis, Fjodors (1821–1881), krievu rakstnieks 173
 Drēviņš, Aleksandrs (1889–1938), gleznotājs 21, 32–35, 38, 53, 69, 96, 156, 157, 159, 162, 164–166, 175
 Dūsburgs, Teo van (*Doesburg, Theo van*, 1883–1931), holandiešu gleznotājs 71, 157, 158, 169
 Dzenis, Burkards (1879–1966), tēlnieks, muzeja direktors 11, 51, 54, 63
 Dzirkalis, Arnolds (1896–1944?), tēlnieks 68, 146, 148, 158, 168

E

Eglītis, Anšlavs (1906–1994), gleznotājs, rakstnieks 89
 Eglītis, Viktors (1887–1945), dzejnieks, mākslas kritiķis 46, 53–55, 60, 61, 76, 88, 92, 93, 122, 169, 183, 202, 219
 Ekstere, Aleksandra (1882–1949), krievu māksliniece 16, 81
 El Greko (*El Greco*, 1541?–1614), spāņu gleznotājs 47
 El Ļisickis (Ļisickis, Lazars, 1890–1941), krievu gleznotājs, grāmatu grafiķis 64, 146, 156–159, 162, 166
 Eliass, Ģederts (1887–1975), gleznotājs 9, 11, 17, 20, 46, 51, 53, 54, 59, 61, 62, 66, 84, 105, 116, 151, 172, 178–182, 188, 191
 Eliass, Kristaps (1886–1963), mākslas zinātnieks 20, 151, 179
 Engrs, Žans Dominiks (*Ingres, Jean Dominique*, 1780–1867), franču gleznotājs 82, 195, 196
 Engstrēms, Leanders (*Engström, Leander*, 1886–1927), zviedru gleznotājs 178
 Ensors, Džeimss (*Ensor, James*, 1860–1949), beļģu gleznotājs 173
 Erbēns, Ogists (*Herbine, Auguste*, 1882–1960), franču gleznotājs 159
 Ērenburgs, Ilja (1891–1967), krievu rakstnieks 146, 157
 Ernsts, Makss (*Ernst, Max*, 1891–1976), vācu gleznotājs 71

F

Fabra, Gledisa (*Fabre, Gledys*), franču mākslas zinātniece 31
 Falks, Roberts (1896–1958), krievu gleznotājs 157, 165
 Feiningers, Laionels (*Feininger, Lyonel*, 1871–1956), vācu gleznotājs 68, 81
 Filla, Emils (*Filla, Emil*, 1882–1953), čehu gleznotājs 81
 Forbats, Alfrede (*Forbat, Alfred*, 1897–1972), ungāru mākslinieks 158

G

Gabo, Naums (*Gabo, Naum*, 1890–1977), Parīzes skolas tēlnieks 157, 165
 Gailīte, Angelika (1884–1975), rakstniece 54
 Gans, Aleksejs (1889–1942), krievu mākslas zinātnieks 157
 Gerēns, Šarls (*Gerain, Charles*, 1875–1939), franču gleznotājs, pedagogs 16, 19
 Girlandajo, Domeniko (*Ghirlandaio, Domenico*, 1449–1494), itāliešu gleznotājs 31
 Glēzs, Albērs (*Gleizes, Albert*, 1881–1953), franču gleznotājs 16, 81, 82, 107, 110, 146
 Gočārs, Josefs (*Gočar, Josef*, 1880–1945), čehu arhitekts 81
 Gogēns, Pols (*Gauguin, Paul*, 1848–1903), franču gleznotājs 15, 75
 Gogs, Vinsents van (*Gogh, Vincent van*, 1853–1890), holandiešu gleznotājs 15, 75, 173

Gols, Ivans, krievu mākslas kritiķis 147
 Gončarova, Natālija (1881–1962), krievu gleznotāja 16, 71, 75
 Gorēns, Žans (*Gorin, Jean*, 1899–1981), franču gleznotājs 159
 Gorjuškins-Sorokopudovs, Ivans (1873–1954), krievu mākslinieks, pedagogs 35
 Grigorjevs, Boriss (1886–1939), krievu gleznotājs 98, 128
 Grinbergs, Hermanis (1888–1928), gleznotājs 51, 63
 Grīnevalds, Īsaks (*Grünewald, Isaac*, 1886–1946), zviedru gleznotājs 178
 Grīnevalds, Matias (*Grünewald, Matthias*, 1460 vai 1480–1528), vācu gleznotājs 173
 Grīns, Kristofers (*Green, Christopher*), angļu mākslas zinātnieks 74
 Griss, Huans (*Gris, Juan*, 1887–1927), spāņu gleznotājs 71, 74, 80, 81, 89, 110, 115, 119, 120, 127, 223
 Gropiuss, Valters (*Gropius, Walter*, 1883–1969), vācu arhitekts 68
 Gross, Žoržs (*Grosz, George*, 1893–1959), vācu gleznotājs 195
 Grosvalds, Fridrihs (1850–1924), jurists, diplomāts, Jāzepa Grosvalda tēvs 20
 Grosvalds, Jāzeps (1891–1920), gleznotājs 9, 11, 15–33, 35, 37–39, 41, 47, 51, 53, 54, 59–61, 63, 66, 71, 75, 80, 82, 88, 94, 111, 112, 138, 140, 172–174, 179, 182, 183, 188, 191, 196
 Grosvalds, Oļģerds (1884–1962), diplomāts, Jāzepa Grosvalda brālis 15, 17, 31, 32, 35, 67, 71, 111, 148
 Gruzna, Pāvils (1878–1958), rakstnieks, kritiķis 129, 219, 220
 Gugenheima, Pegija (*Guggenheim, Peggy*, 1886–1979), amerikāņu kolekcionāre 115, 159
 Gugenheims, Solomons (*Guggenheim, Solomon*, 1861–1949), amerikāņu kolekcionārs 79
 Gutfroids, Oto (*Gutfreund, Otto*, 1899–1961), čehu tēlnieks 81

H

Haftmans, Verners (*Haftmann, Werner*), vācu mākslas zinātnieks 179
 Halss, Franss (*Hals, Frans*, 1581/1585–1666), holandiešu gleznotājs 37
 Hartlaubs, Gustavs Fridrihs (*Hartlaub, Gustav Friedrich*, 1884–1963), vācu mākslas zinātnieks 195, 220
 Hekels, Ērihs (*Heckel, Erich*, 1883–1970), vācu gleznotājs, grafiķis 45, 173
 Hemingvejs, Ernests (*Hemingway, Ernest*, 1899–1963), amerikāņu rakstnieks 110
 Hermanovskis, Teodors (1883–1964), būvzinātnieks, satiksmes un darba ministrs 60
 Hildebrants, Hanss (*Hildebrandt, Hans*, 1899–1978), vācu mākslas zinātnieks 46, 80, 131, 220
 Hilšers, Pēters (*Hielscher, Peter*, 1940–1993), vācu mākslas zinātnieks 131, 202, 203, 208
 Hists, Fridrihs (*Hist, Friedrich*, 1900–1943), igauņu gleznotājs 68
 Hodlers, Ferdinands (*Hodler, Ferdinand*, 1853–1918), šveiciešu gleznotājs 131
 Hofers, Karls (*Hofer, Carl*, 1878–1955), vācu gleznotājs 45
 Hofmans, Vlastislavs (*Hofmann, Vlastislav*, 1884–1946), čehu arhitekts 81
 Holloši, Šimons (*Hollosy, Simon*, 1857–1918), ungāru gleznotājs, pedagogs 18

I

- Ibsens, Henriks (*Ibsen, Henrik*, 1828–1906), norvēģu rakstnieks 173
Irbītis, Pauls (1890–1938), gleznotājs 166
Ivanovs, Vladislavs, krievu kritiķis 81
Izdebskis, Vladimirs (1882–1965), krievu tēlnieks, izstāžu organizētājs 16

J

- Jakubs, Vilhelms (1899–1938), gleznotājs 166
Janāks, Pavels (*Janák, Pavel*, 1882–1956), čehu arhitekts 81
Jaunsudrabiņš, Jānis (1877–1962), rakstnieks, gleznotājs 14, 16, 50, 51, 55, 59, 65, 66
Javļenskis, Aleksejs fon (*Jawlensky, Alexej von*, 1864–1941), krievu gleznotājs 128, 173
Jertēna, Sigrida (*Hjerten, Sigrid*, 1885–1948), zviedru gleznotāja 178
Johansons, Kārlis (1892–1929), tēlnieks 17, 20, 32, 35, 36, 53, 69, 156, 157-166
Julīns, Einars (*Jolin, Einar*, 1893–1976), zviedru gleznotājs 178

K

- Kādens, Gerts (*Kaden, Gert*), vācu mākslinieks 157
Kaija, Ivande (Antonija Lūkina, 1886–1941), rakstniece 60
Kairūkštis Vitauts (*Kairūkštis, Vytautas*, 1890–1961), lietuviešu gleznotājs 81
Kallaji, Erno (*Kallai, Erno*), ungāru konstruktīvisma teorētiķis 158
Kalve, Pēteris (1882–1913), gleznotājs 16
Kamenskis, Aleksandrs, krievu futūrists 144
Kandaurovs, Konstantīns (1865–1930), krievu gleznotājs 38
Kandinskis, Vasilijs (1866–1944), krievu gleznotājs 16, 156–158, 165, 173, 175
Kanolts, Aleksandrs (*Kanoldt, Alexander*, 1881–1939), vācu gleznotājs 195, 196
Kānveilers, Daniels Henrijs (*Kahnweiler, Daniel Henry*, 1884–1979), franču kolekcionārs, galerijas īpašnieks 75, 78, 138
Karlsunds, Oto G. (*Carlsund, Otto G.*, 1897–1948), zviedru gleznotājs 71, 81, 169
Karra, Karlo (*Carra, Carlo*, 1881–1966), itāliešu gleznotājs 81, 141, 146, 196
Kasaks, Lajošs (*Kassak, Lajos*, 1887–1967), ungāru gleznotājs 158
Kasparsons, Reinholds (1889–1966), gleznotājs 63, 64, 221
Kazaks, Jēkabs (1895–1920), gleznotājs 9, 11, 15–17, 23, 24, 33, 35–47, 51–57, 59, 61, 62, 65–67, 71, 75–77, 80, 84, 94, 98, 112, 113, 138, 140, 147, 162, 172–174, 179, 185, 188, 196
Kets, Diks (*Ket, Dick*, 1902–1940), holandiešu gleznotājs 197
Kirhners, Ernsts Ludvigs (*Kirchner, Ernst Ludwig*, 1880–1938) vācu gleznotājs 173
Kiriko, Džordžo de (*Chirico, Giorgio de*, 1888–1978), itāliešu gleznotājs 129, 196
Klē, Pauls (*Klee, Paul*, 1879–1940), šveiciešu gleznotājs 68, 173
Klucis, Gustavs (1895–1938), gleznotājs, plakātists 69, 156, 157, 159–163, 165, 166, 174
Kļuns, Ivans (1873–1943), krievu gleznotājs 75, 81, 156, 157, 159, 165, 166

- Kobro, Katažina (*Kobro, Katarzyna*, 1898–1951), poļu tēlniece 69, 70, 158
Kohs, Pike (*Koch, Pyke*, 1901–1991), holandiešu gleznotājs 197
Kolarosi, Filipo (*Colarossi, Filippo*), zīmēšanas pedagogs Parīzē 110, 135
Koļeičuks, Vjačeslavs, krievu mākslas zinātnieks 166
Končalovskis, Pjotrs (1876–1956), krievu gleznotājs 75, 165, 190
Korints, Loviss (*Korinth, Lovis*, 1858–1925), vācu gleznotājs 16
Korovins, Konstantīns (1861–1939), krievu gleznotājs 157
Korts, Jans (*Koort, Jan* 1883–1935), igauņu tēlnieks 67
Kostakis, Georgs, grieķu kolekcionārs 162, 167
Krūza, Kārlis (1884–1960), rakstnieks 32, 54
Kubins, Otakars (*Kubin, Otakar*, 1883–1969), čehu gleznotājs 81
Kubišta, Bohumils (*Kubišta, Bohumil*, 1896–1932), čehu gleznotājs 81
Kuga, Jānis (1878–1969), scenogrāfs 16, 32, 50, 51, 53
Kulagina, Valentīna (1902–1987), gleznotāja, grafiķe, Gustava Kluča sieva 162
Kūpers, Daglass (*Cooper, Douglas*), angļu mākslas zinātnieks 80, 148
Kurbē, Gistavs (*Courbet, Gustave*, 1819–1877), franču gleznotājs 27, 82
Kurcijs, Andrejs (Andrejs Kuršinskis, 1884–1956), ārsts, dzejnieks 15, 116, 146, 147
Kustodijevs, Boriss (1878–1927), krievu gleznotājs 157, 203
Kuzņecovs, Pāvels (1878–1967), krievu gleznotājs 165
Kēniņš, Atis (1874–1961), dzejnieks, sabiedrīks darbinieks 16

L

- Lafresnē, Rožē de (*La Fresnaye, Roger de*, 1885–1925), franču gleznotājs 81
Laicens, Linards (1883–1938), rakstnieks 54
Lalanders, Folke (*Lalander, Folke*, 1930–2003), zviedru mākslas zinātnieks 9
Larionovs, Mihails (1881–1964), krievu gleznotājs 16, 71, 75, 205
Lārmans, Merts (*Laarman, Märt*, 1896–1979), igauņu gleznotājs, grafiķis 68
Lefokonjē, Anri (*Le Fauconnier, Henri*, 1881–1946), franču gleznotājs 19, 82
Lekorbizjē (*Le Corbusier*) – sk. Žanerē, Šarls Eduārs
Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519), itāliešu gleznotājs 88, 93
Ležē, Fernāns (*Leger, Fernand*, 1881–1955), franču gleznotājs 71, 80, 81, 89, 110, 128, 131, 146, 147, 151
Lībermans, Makss (*Liebermann, Max*, 1847–1935), vācu gleznotājs 131
Liberts, Ludolfs (1895–1959), gleznotājs 9, 11, 17, 51, 54, 63, 66, 76, 83, 98, 103–106, 138, 140, 144, 147, 187
Liepiņš, Jānis (1894–1964), gleznotājs 9, 11, 66–68, 77, 83, 98, 99, 102, 111, 116, 119–121, 139, 148, 174, 188
Lindbergs, Eduards (1882–1928), gleznotājs 53, 66
Lipšics, Žaks (*Lipchitz, Jacques*, 1891–1973), Parīzes skolas tēlnieks 71, 110, 111, 147
Lorāns, Žans Pols (*Laurens Jean Paul*, 1838–1921), franču gleznotājs, pedagogs 179
Loransēna, Mari (*Laurencin, Marie*, 1883–1956), franču gleznotāja 19, 20, 124, 182
Lots, Andrē, (*Lhote, Andre*, 1885–1962), franču gleznotājs 81, 82
Lundstrēms, Vilhelms (*Lundström, Vilhelm*, 1893–1950), dāņu gleznotājs 81

- M**
- Mačernieks, Roberts (1898–1920), mākslinieks 36
- Madernieks, Jūlijs (1870–1955), zīmētājs, gleznotājs, pedagogs, kritiķis 51, 54, 94
- Magrits Renē (*Magritte, René*, 1898–1967), beļģu gleznotājs 131
- Majakovskis, Vladimirs (1893–1930), krievu dzejnieks, mākslinieks 139, 142, 144
- Make, Augusts (*Macke, August*, 1887–1914), vācu gleznotājs 173
- Maļevičs, Kazimirs (1878–1935), krievu gleznotājs 64, 69, 75, 154–159, 165, 166
- Maļinovskis, Ježijs (*Malinowski, Jerzy*, dz. 1951), poļu mākslas zinātnieks 70
- Manē, Eduārs (*Manet, Édouard*, 1832–1883), franču gleznotājs 82
- Mangulis, Jēkabs (1889–1968), gleznotājs 64
- Manolo (*Hugue, Manuel*, 1872–1945), katalāņu tēlnieks 79
- Mansbahs, Stīvens (*Mansbach, Steven*), amerikāņu mākslas zinātnieks 10
- Marineti, Filipo Tommaso (*Marinetti, Filippo Tommaso*, 1876–1944), itāliešu futūrisma teorētiķis 140–142
- Markē, Albērs (*Marquet, Albert*, 1875–1947), franču gleznotājs 75, 179
- Markovs, Vladimirs – sk. Matvejs, Voldemārs
- Marks, Francs (*Marc, Franz*, 1880–1916), vācu gleznotājs 17, 81, 173, 174
- Markusi, Luī (*Marcoussis, Louis*, 1883–1941), franču gleznotājs 81, 110, 111, 116, 128
- Maškovs, Ilja (1881–1944), krievu gleznotājs 16, 75, 157, 188–190
- Matiss, Anrī (*Matisse, Henri*, 1869–1954), franču gleznotājs 16, 20, 75, 79, 82, 110, 131, 178, 179, 181, 182
- Matvejs, Voldemārs (pseud. Vladimirs Markovs, 1877–1914), gleznotājs, mākslas teorētiķis 15, 16, 20, 32, 52, 70, 139, 147, 174
- Mauriņa, Zenta (1897–1978), filozofe, rakstniece 144, 174
- Mauris, Rihards (1888–1966), tēlnieks 51
- Mecenžē, Žans (*Metzinger, Jean*, 1883–1956), franču gleznotājs 19, 81, 82, 110
- Meduņeckis, Konstantīns (1899–1935), krievu gleznotājs 156
- Meierovics, Zigfrīds (1887–1925), politiķis, ārlietu ministrs 50, 71
- Melderis, Emīls (1889–1979), tēlnieks 54, 64, 66, 70, 107, 110, 111, 116, 124, 136, 147, 174
- Menze, Karlo (*Mense, Carlo*, 1886–1965), vācu gleznotājs 195
- Miesnieks, Kārlis (1887–1977), gleznotājs 51, 66, 137, 197, 202, 203
- Mihaļskis, Sergjušs (*Michalski, Sergiusz*, dz. 1951), poļu mākslas zinātnieks 210
- Miro, Huans (*Miró, Joan*, 1893–1983), spāņu gleznotājs 71
- Mīss van der Roē, Ludvigs (*Mies van der Rohe, Ludwig*, 1862–1969), vācu arhitekts 157
- Mitrēvics, Maksimiliāns (1901–1989), gleznotājs 221
- Moderzone-Bekere, Paula (*Modersohn-Becker, Paula*, 1876–1907), vācu gleznotāja 173
- Modiljāni, Amedeo (*Modigliani, Amedeo*, 1884–1920), itāliešu gleznotājs 45
- Mohojs-Naģs, Lāslō (*Moholy-Nagy, Laslo*, 1895–1946), ungāru gleznotājs 68, 71, 157–159
- Mondrians, Pits (*Mondrian, Piet*, 1872–1944), holandiešu gleznotājs 154, 157, 159
- Monē, Klods (*Monet, Claude*, 1840–1916), franču gleznotājs 75
- Morandi, Džordžo (*Morandi, Giorgio*, 1890–1964), itāliešu gleznotājs 196
- Moro, Gistavs (*Moreau, Gustave*, 1826–1898), franču gleznotājs 110
- Morozovs, Ivans (1871–1921), krievu rūpnieks, kolekcionārs 38, 75, 84, 138, 174
- Moss, Jans, norvēģu kritiķis 71
- Muncis, Jānis (1886–1955), scenogrāfs 64
- Munks, Edvards (*Munch, Edvard*, 1863–1944), norvēģu gleznotājs 173
- Musolini, Benito (*Mussolini, Benito*, 1883–1945), itāliešu politiskais darbinieks 141
- N**
- Nakovs, Andrejs, bulgāru mākslas zinātnieks 162, 165
- Nemme, Otomārs (1891–1947), gleznotājs 191
- Niča-Borovjaka, Marija (*Nicz-Borowiak, Maria*, 1896–1944), poļu gleznotāja 70
- Nikolsonšs, Bens (*Nicolson, Ben*, 1894–1982), angļu gleznotājs 71
- Nolde, Emīls (*Nolde, Emil*, 1867–1956), vācu gleznotājs 173
- Novotnijs, Otakars (*Novotný, Otakar*, 1880–1959), čehu arhitekts 81
- Nungesers, Mihaels (*Nungesser, Michael*), vācu mākslas kritiķis 211
- O**
- O'Kīfa, Džordžija (*O'Keeffe, Georgia*, 1887–1986), amerikāņu gleznotāja 197
- Ole, Eduards (*Ole, Eduard*, 1898–1995), igauņu gleznotājs 68, 69, 81
- Ozanfāns, Amedē (*Ozenfant, Amédée*, 1886–1966), franču gleznotājs 29–31, 71, 110, 111, 114, 115, 146–148, 158, 169
- Ozoliņa-Krauze, Austrā (1890–1941), rakstniece, publiciste 212
- P**
- Paegle, Spricis (1876–1962), inženieris, publicists, ministrs 53
- Palmēnu Klāvs – sk. Strunke, Niklāvs
- Panadži, Ivo (*Pannaggi, Ivo*, 1901–1981), itāliešu gleznotājs 131, 132
- Pehšteins, Makss (*Pechstein, Max*, 1881–1955), vācu gleznotājs 68
- Peņģerots, Višvaldis (1897–1938), mākslas kritiķis 45, 111, 114, 116, 118, 133, 168, 194, 220
- Pērle, Rūdolfš (1875–1917), gleznotājs 52
- Pētersons, Pēteris (1881–1937), gleznotājs 64
- Petrovs, Nikolajs (1872–1941), krievu gleznotājs, pedagogs 35
- Petrovs-Vodkins, Kuzma (1878–1938), krievu gleznotājs 16, 196, 216, 220
- Pevzners, Natans (Antuāns) (*Pevsner, Antoine*, 1886–1962), Parīzes skolas tēlnieks 157, 165
- Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*, 1881–1973), spāņu gleznotājs 20, 37, 44, 70, 71, 74–82, 87–89, 95, 98, 102, 107, 110–112, 127, 131, 135, 136, 138–140, 146, 151, 162, 169, 196, 214, 215, 220
- Plāķis, Juris (1869–1942), valodnieks, izglītības ministrs 51
- Plase, Jānis (1892–1929), gleznotājs, grafiķis 208–210
- Plīte-Pleita, Alfrēds (1888–1921), zīmētājs 51

Popova, Ļubova (1889–1924), krievu gleznotāja 81, 157, 165
 Poznaņskis, Viktors (*Poznanski, Viktor*), poļu gleznotājs 71
 Prampolini, Enriko (*Prampolini, Enrico*, 1894–1956) itāliešu gleznotājs 68, 131, 141
 Prande, Alberts (1893–1957), gleznotājs, mākslas kritiķis 54, 104, 147
 Prohāzka, Antonīns (*Proházka, Antonin*, 1882–1945), čehu gleznotājs 81
 Pumpurs, Andrejs (1841–1902), rakstnieks 26
 Puni, Ivans (1894–1956), krievu gleznotājs 146, 147, 158
 Purvītis, Vilhelms (1872–1945), gleznotājs 11, 14–16, 35, 38, 47, 63, 66, 67, 106, 113, 168, 174, 222
 Pusēns, Nikolā (*Poussin, Nicolas*, 1594–1665), franču gleznotājs 81

R

Rafalovskis, Aleksandrs (*Rafalowski, Aleksander*, 1894–1985), poļu gleznotājs 70, 81
 Rainis (Jānis Pliekšāns, 1865–1929), dzejnieks, sabiedrīks darbinieks 27, 51
 Raudseps, Juhans (*Raudsepp, Juhan*, 1896–1984), igauņu tēlnieks 68
 Rēderšeits, Antons (*Räderscheidt, Anton*, 1892–1970), vācu gleznotājs 213
 Rembrants (Rembrants Harmens van Reins, *Rembrandt Harmensz van Rijn*, 1606–1669), holandiešu gleznotājs 29, 93
 Renuārs, Ogists (*Renoir, Auguste*, 1841–1919), franču gleznotājs 79
 Rieksts, Jānis (1881–1970), fotogrāfs 32
 Ribera, Hosē de (*Ribera, José de*, 1591–1652), spāņu gleznotājs 37
 Rihters, Hanss (*Richter, Hans*, 1888–1976), vācu gleznotājs 68, 157, 158
 Rivera, Djego (*Rivera, Diego*, 1886–1957), meksikāņu gleznotājs 81
 Ro, Francs (*Roh, Franz*, 1890–1965), vācu mākslas zinātnieks 195
 Rodčenko, Aleksandrs (1891–1956), krievu mākslinieks, fotogrāfs 154–157, 159, 162, 165
 Rolfss, Kristians (*Rohlf, Christian*, 1849–1938), vācu gleznotājs 173
 Rozanova, Olga (1886–1918), krievu gleznotāja 156, 157
 Roze, Jānis Staņislavs (1823–1897), gleznotājs 54
 Rozenbergs, Leonss (*Rosenberg, Léonce*, 1881–1947), galerijas īpašnieks Parīzē 110, 112, 146
 Rozenbergs, Pols (*Rosenberg, Paul*), galerijas īpašnieks Parīzē 110, 112
 Rozenblūms, Roberts (*Rosenblum, Robert*), amerikāņu mākslas zinātnieks 71, 78–80
 Rozentāls, Janis (1866–1916), gleznotājs 14, 16, 32, 47, 222
 Rozītis, Pāvils (1889–1937), rakstnieks 55, 70, 107
 Rubenss, Pīters Pauels (*Rubens, Peter Paul*, 1577–1640), flāmu gleznotājs 37
 Rūde, Olafs (*Rude, Olaf*, 1886–1957), dāņu gleznotājs 81
 Rusolo, Luidži (*Russolo Luigi*, 1885–1947), itāliešu gleznotājs 81, 141

S, Š

Sakne, Jānis (1868–1950), gleznotājs 98
 Severīni, Džino (*Severini, Gino*, 1883–1966), itāliešu gleznotājs 81, 141
 Sezans, Pols (*Cezanne, Paul*, 1839–1906), franču gleznotājs 8, 23, 58, 75, 78, 81, 82, 165
 Siliņš, Jānis (1896–1992), mākslas zinātnieks, gleznotājs 10, 44, 66, 70, 78, 101, 103, 116, 128, 168, 185, 187, 190, 197, 198, 200, 206, 210, 219

Silzemnieks, Alberts (1894–represēts 1941), gleznotājs 197, 199, 200, 210
 Siņaks, Pols (*Signac, Paul*, 1863–1935), franču gleznotājs 16, 110
 Sirvāžs, Leopolds (*Survage Leopold*, 1879–1968), Parīzes skolas gleznotājs 81, 110
 Skalbe, Kārlis (1879–1945), rakstnieks 38
 Skulme, Elizabete (?–1927), Ugas Skulmes pirmā sieva 216, 218
 Skulme, Marta (1890–1962), tēlniece 54, 66, 68, 69, 107, 111, 122, 140, 145, 208
 Skulme, Oto (1889–1967), gleznotājs 9, 11, 17, 32, 51–54, 58, 59, 66–70, 75, 83–88, 106, 110, 116, 122, 123, 138, 140, 172, 197, 208, 211
 Skulme, Uga (1895–1963), gleznotājs 9, 11, 17, 27, 39, 54, 66–70, 74, 75, 77, 83, 87, 88, 92–94, 98, 101, 102, 106, 111–113, 122, 127, 129, 132–136, 138, 139–141, 144, 146–148, 169, 172, 174, 178, 179, 185, 188, 190, 196–198, 206, 211, 214–222
 Sņikers, Roberts, (1893–1944), gleznotājs 75
 Sproģis, Jūlijs (1882–1972), vijolnieks 76, 77
 Staina, Gērtrūde (*Stein, Gertrude*, 1874–1946), amerikāņu rakstniece 81, 83, 139
 Staževskis, Henriks (*Starzewski, Henrik*, 1894–1988), poļu gleznotājs 70, 81
 Stenbergss, Georgijs (1900–1933), krievu gleznotājs 156
 Stenbergss, Vladimirs (1899–1982), krievu gleznotājs 156
 Straubergs, Kārlis (1890–1962), Kara muzeja dibinātājs, antikās literatūras tulkotājs 83–85
 Strike, Alvīne, Valdemāra Tones modelis Penzā 33
 Strindbergs, Augusts (*Strindberg, August*, 1849–1912), zviedru rakstnieks, gleznotājs 173
 Strops, Roberts (1895–1973), gleznotājs 210
 Strunke, Niklāvs (pseud. Palmēnu Klāvs, 1894–1966), gleznotājs, zīmētājs 9, 11, 15, 17, 22, 24, 51, 53–55, 59, 61, 66–68, 71, 84, 101, 111, 128–132, 139–141, 146–148, 169, 172, 197, 200
 Stšemiņskis, Vladislavs (*Strzeminski, Wladyslaw*, 1893–1952), poļu gleznotājs 69, 70, 81, 156, 158
 Sudrabkalns, Jānis (1894–1975), dzejnieks 54
 Surbarans, Fransisko (*Zurbarán, Francisco*, 1598–1664), spāņu gleznotājs 81
 Suta, Romans (1896–1944), gleznotājs, scenogrāfs, zīmētājs 8–11, 17, 33, 35, 36, 39, 41, 44, 46, 51–54, 59, 61–63, 66–71, 77, 81, 83, 84, 87, 93–97, 100, 101, 105, 106, 111–120, 124, 138–141, 144, 148, 162, 165, 168, 169, 172–174, 187–191, 208, 210, 215
 Suta, Tatjana (dz. 1923), mākslas zinātniece 116, 124
 Svemps, Leo (1897–1975), gleznotājs 11, 66–68, 70, 111, 116, 169, 172, 188–191, 210
 Šagals, Marks (*Chagall, Marc*, 1887–1985), Parīzes skolas gleznotājs 64, 157, 205
 Ščukins, Sergejs (1854–1937), krievu rūpnieks, kolekcionārs 38, 41, 75, 76, 84, 107, 111, 138, 139, 165, 174
 Šelds, Ote (*Sköld, Otte*, 1894–1958), zviedru gleznotājs 81
 Ševčenko, Tarass (1814–1861), ukraiņu dzejnieks 64
 Šilers, Čārlzs (*Sheeler, Charles*, 1883–1965), amerikāņu gleznotājs 197

Šklovskis, Viktors (1893–1984), krievu rakstnieks 144, 147, 168
 Šmejks, Františeks (*Šmejkal, František*), čehu mākslas zinātnieks 169
 Šmīds, Vilands (*Schmied, Wieland*, dz. 1929), vācu mākslas zinātnieks
 195, 221
 Šmits-Rotlufs, Karls (*Schmidt-Rottluff, Karl*, 1884–1976), vācu gleznotājs 173
 Šolcs, Georgs (*Scholz, Georg*, 1890–1945), vācu gleznotājs 195
 Šrimps, Georgs (*Schrimpf, Georg*, 1889–1938), vācu gleznotājs 195, 206
 Šterenbergs, Dāvids (1881–1948), krievu gleznotājs 165
 Šterns, Roberts (1884–1943), gleznotājs 51
 Štuks, Francs fon (*Stuck, Franz von*, 1863–1928), vācu gleznotājs 131
 Šturmans, Aleksandrs (1869–1945), krievu gleznotājs, pedagogs 35, 38
 Šveics, Erasts (1895–1992), gleznotājs 11, 54, 66–71, 111, 119, 126, 127,
 138, 162, 169

T

Tatļins, Vladimirs (1885–1953), krievu gleznotājs 154–157, 159
 Tidemanis, Jānis (1897–1964), gleznotājs 179
 Tillbergs, Jānis Roberts (1880–1972), gleznotājs 16, 51, 63–65, 191, 221
 Tintoreto (*Tintoretto*, 1518–1654), itāliešu gleznotājs 44–46, 77
 Tone, Valdemārs (1892–1958), gleznotājs 9, 11, 17, 20, 21, 32, 33, 35, 36,
 38, 39, 51, 53, 54, 59–62, 65, 66, 83, 84, 88–93, 96, 98, 112, 116, 137,
 138, 140, 166, 172, 185, 188, 197–200, 211
 Tone, Valentina (1896–1975), Valdemāra Tones sieva 92
 Toropa, Čārlija (*Toorop, Charley*, 1891–1955), holandiešu gleznotāja 197
 Tranzē, Pauls fon (*Transehe, Paul von*, ?–1928), vācu barons, kolekcionārs 46
 Trēgers, Fricis (*Tröger, Fritz*, 1894–1978), vācu gleznotājs 212
 Turovskis, Andžejs (*Turowski, Andrzej*, dz. 1940), poļu mākslas zinātnieks 69
 Tzara, Tristans (*Tzara, Tristan*, 1896–1963), rumāņu dadaists 158

U

Ubāns, Konrāds (1893–1981), gleznotājs 9, 11, 17, 20, 21, 23, 27, 28, 32,
 33, 35, 36, 38, 39, 51, 53–55, 59–62, 66, 68, 69, 82, 84, 104, 105, 112,
 162, 166, 169, 172, 183–188, 191, 197, 199, 201, 202
 Udaļcova, Nadežda (1886–1961), krievu gleznotāja, Aleksandra Drēviņa
 sieva 81, 159, 165, 166
 Ūde, Vilhelms (*Uhde, Wilhelm*, 1874–1947), vācu mākslas kritiķis,
 kolekcionārs 82
 Ūders, Teodors (1868–1915), zīmētājs, gleznotājs 52

V

Vabe, Ado (*Vabbe, Ado*, 1892–1961), igauņu gleznotājs 81
 Vahtra, Jāns (*Vahtra, Jaan*, 1882–1947), igauņu gleznotājs 68
 Valdēns, Hervarts (*Walden, Herwarth*, 1878–1941), vācu rakstnieks,
 izdevējs 175
 Valotons, Felikss (*Vallotton, Felix*, 1865–1925), šveiciešu gleznotājs 16
 Valtere, Zuza (*Walter, Sophia Helene*, 1874–1945), baltvācu gleznotāja 47
 Valters, Jānis (1869–1932), gleznotājs 174–177, 222
 Varslavāns, Francisks (1899–1949), gleznotājs 144

Vazareli, Viktors (*Vasarely, Victor*, 1908–1997), ungāru gleznotājs 158, 159
 Vazāri, Rudžjēro (*Vasari, Ruggero*, 1898–1968), itāliešu mākslinieks,
 galerijas īpašnieks Berlīnē 129, 141
 Veidemanis, Kārlis (1897–1938), gleznotājs 166
 Veselis, Jānis (1896–1962), rakstnieks 54
 Vestheims, Pauls (*Westheim, Paul*, 1886–1963), vācu mākslas zinātnieks 195
 Vētra, Mariss (Morics Blumbergs, 1901–1965), operdziedonis, rakstnieks
 54, 65
 Vidbergs, Sigismunds (1890–1970), zīmētājs 9, 66, 68, 114, 151
 Vignere-Grinberga, Malvine (1871–1949), dziedātāja 32
 Vika, Hilda (1897–1963), gleznotāja 206
 Vīpers, Boriss (1888–1967), krievu mākslas zinātnieks 10, 19–22, 35, 39,
 71, 194
 Virza, Edvarts (1883–1940), rakstnieks, dzejnieks 21, 46, 183, 185, 186
 Vlaminks, Moriss de (*Vlaminck, Maurice de*, 1876–1958), beļģu gleznotājs
 178, 189
 Volārs, Ambruāzs (*Vollard, Ambroise*, 1868–1939), franču kolekcionārs,
 galerijas īpašnieks 75, 82
 Vosels, Lui (*Vauxcelles, Louis*, 1870–1943), franču kritiķis 79

Z, Ž

Zagrodzki, Janušs (*Zagrodzki, Janusz*, dz. 1941), poļu mākslas
 vēsturnieks 70
 Zāle, Kārlis (Kārlis Zālīts, 1888–1942), tēlnieks 9, 54, 68, 111, 141–147,
 157, 158, 167, 168
 Zaļkalns, Teodors (1876–1972), tēlnieks 9, 15, 66, 70, 145, 147, 199
 Zariņš, Rihards (1869–1939), grafiķis 51, 60, 63–65, 111
 Zeltiņš, Voldemārs (1879–1909), gleznotājs 15, 52
 Žakobs, Makss (*Jacob, Max*, 1876–1944), franču rakstnieks 83, 196
 Žanerē, Šarls Eduārs (*Jeanneret, Charles-Edouard*, pseid. Lektorbijē,
 1887–1965), šveiciešu arhitekts, gleznotājs 30, 71, 110, 111, 113–115,
 146, 147, 158, 169
 Žoržs, Valdemars (*George, Valdemar*, 1893–1970), poļu mākslas kritiķis
 Parīzē 111

Rādītājā nav iekļautas atsaucēs un pielikumos minētās personas.

SAĪSINĀJUMI

LAB	Latvijas Akadēmiskā bibliotēka
LMM	Latvijas Mākslas muzejs
LVA	Latvijas Valsts arhivs
LVA	Latvijas Valsts vēstures arhivs

Classical Modernism. Early 20th century Latvian painting

Introduction

Modernist currents first began to be felt in Latvian art during the years of the First World War, while the 1920s saw steps – unusually bold for the Latvian setting – in the search for means of expression and diverse approaches to form. Thus, study of the stylistic phenomena analysed in the monograph covers the period from the early quests for simplification of form, beginning in 1914, up to the New Objectivity phenomena of the late 20s. Compared with Western Europe, contemporary ideas and means of expression began to be mastered in Latvia about ten years later, and the local variant of Classical Modernism that developed in painting was influenced both by historical circumstances and by the national character. Only a few movements saw true expression – Cubism, Fauvism and New Objectivity, although the artists were also familiar with Expressionism, Futurism, Purism and Constructivism, and used such terms as non-representational painting and Suprematism. On the other hand, they showed no interest at all in such phenomena as Abstractionism, Dadaism or Surrealism.

Latvian Classical Modernism has remained virtually unstudied as a corpus of original stylistic experiments and has not been analysed in the context of European art history. There are several objective reasons for this situation. In the first place, in the 1930s, when Realism came to predominate, the former Modernist approaches had already been left behind. Secondly, since after the Second World War experiments of this kind were totally unacceptable to the ideology of Soviet Socialist Realism, in art history this pernicious "formalist" phenomenon was consistently denied and played down. Although the Latvian variant of Classical Modernism was chronologically delayed, in professional terms it can be regarded as equivalent to that which appeared in other countries, and our art, as a parallel and at the same time local phenomenon, has a logical place in the common historical context of European culture. It is not for nothing that in the early years of regained independence Classical Modernist painting enjoyed critical acclaim at foreign exhibitions by the State Museum of Art: in West Berlin (1990), Copenhagen (1991) and Stockholm (1993).

In search of synthesis

The sobriety of the northern character, the peasant mentality and the absence of more profound traditions in the visual arts held back the Latvians from reckless experiments with form. Those artists who travelled around at the turn of the 20th century or who studied in Paris and Berlin – Vilhelms Purvītis, Janis Rozentāls, Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Brencēns and Ansis Cīrulis – remained loyal in their painting to traditions of impressionistic Academic Realism, or Symbolism tinged with Art Nouveau. When a new generation, born around 1890, entered art, the development of painting shifted into the creative channel of Modernism.

One of the most powerful stimuli in the development of Latvian Classical Modernism was Jāzeps Grosvalds, with his vivid personality and his balanced, harmonious and contemporary means of expression, although the artist's synthetic personal style did not show the typical features of any particular movement. In his early female portraits (1910–1913) from his time in Paris, he is revealed as an aesthete, who has soaked up the cosmopolitan spirit of the *École de Paris*. However, with the outbreak of the First World War, Grosvalds' life changed abruptly. In spring 1916, he enlisted in the 6th Tukums Rifle Regiment, fought on the Riga front and turned to depicting the lives of his comrades in arms. The events of the First World War did not obtain such an epic, generalised reflection in Western European art, and Grosvalds, considering this age, which influenced the future of the Latvian people with its drama and its great hopes, found a logical explanation: "It's no surprise that the war has left Western European art virtually unaffected, since one more war could not shatter its centuries-old foundations, laid down already in distant antiquity." Grosvalds subordinated his means of expression to ideas, thoughts and the revelation of the people's spiritual values in a contemporary manner, since, in his view, "...we all now have a single thought before us – to raise up the great castle of light of Latvian art and show that which only we can create."

The unusual approaches to formal synthesis seen in the works of Jāzeps Grosvalds, his simplification of colour and line and his rich Paris experience brought about an abrupt change in the perception of the world held by pupils at the Riga City School of Art – Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns, Aleksandrs Drēviņš and Kārlis Johansons. Grosvalds was fascinated by the idea of forming a colony of artists, in order to bring about jointly a monumental development of national painting, where the hero would be the Latvian peasant. After the Western European example of groups of artists, for the realisation of this idea he established, together with his friends, a group called *Zaļā puķe* (Green Flower), which formed the basis of the later Riga Group of Artists.

In 1915, when the front was approaching Riga and people were fleeing as refugees, Vilhelms Purvītis, the Director of the Riga City School of Art, obtained for some of the pupils – Jēkabs Kazaks, Romans Suta, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns and Kārlis Johansons – the possibility of continuing their studies at Penza School of Art in Russia. Although the curriculum, in the tradition of the Russian *peredvizhniki*, could not arouse creativity, the school did serve to keep these young people alive, since the warmth it offered and the lunches, sometimes the day's only meal, meant a great deal in wartime conditions. The former Penza students always remembered their short stay in this town between Moscow and the Urals as a romantic legend, an unforgettable adventure of their youth.

It was at Penza that the talent of Jēkabs Kazaks was unleashed, and his contribution can be regarded as the most vivid and original phenomenon in Latvian Classical Modernist painting. He lived only twenty-five years, and in the five years of creative activity that he was grant-

ed, Kazaks managed to achieve a surprising amount. He sought inspiration for content and subject matter in the works of Grosvalds, while in his search for form he was strongly influenced by André Derain. In Penza in 1917, Kazaks painted his monumental work "Refugees", the image of a single family symbolising the tragic fate of the whole people. With a bold stylisation of form, the painting shows originality hitherto unseen in Latvian painting. Kazaks had an enviable ability to rapidly perceive new impressions, rework them creatively and subject them to his own understanding, where the main thing was "synthesising simplicity" – clear, simple and monolithic form.

The Riga Group of Artists

In 1919, the more radically inclined younger-generation artists – Ģederts Eliass, Jēkabs Kazaks, Oto Skulme, Romans Suta, Niklāvs Strunke, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns, and, in absentia, the Parisian Jāzeps Grosvalds – united in the Expressionist Group. Since they lacked any clear understanding of Expressionism as such, and since in its essence this movement was not in accord with their stylistic direction, at the very beginning of 1920 the "Expressionists" renamed their union the "Riga Group of Artists". The original name is connected only with an album of original linocuts under the title "Expressionists" (1919). The emerging artists used to meet at the *Sukubs* vegetarian restaurant, run by the mother of Romans Suta, the walls of which were decorated in the summer of 1919 with Cubist murals. In March 1920, the Riga Group of Artists held its first exhibition, and the opening was attended by virtually the entire art world of the capital. In the introduction to the catalogue, the Riga Group of Artists declared its platform: "We are no longer satisfied with a simple depiction of realistic nature. All our strivings are at present directed towards revealing the personality. It is not nature, objective external nature, that we wish to show in our works now, but our own, individual nature, our spiritual essence." Realism, Pointillism, influences from Cézanne, Fauvism, Cubism and individual approaches to formal synthesis – all this was seen in the works of the young artists. The first exhibition by the Riga Group of Artists was a radical turning point in the search for means of expression in Latvian painting, the historic testimony to the beginning of a process of changing values. For the preceding generation of artists, working in the spirit of Impressionism, Academic Realism, Symbolism and Art Nouveau, and likewise for the majority of contemporaries, these experiments in formal synthesis, the distortion of colours and examples from nature, along with the relinquishing of classical perspective and spatial depth, were completely unacceptable.

Six months after the Riga Group of Artists exhibition, an exhibition was held by the hitherto completely unknown artist Reinholds Kasparsons, featuring professionally quite weak imitations of the modern movements. It turned out that behind this unsuccessful attempt by a

beginner unknown to society was a carefully premeditated attack on the Riga Group of Artists, which had for some time been in conflict with older-generation artists Jānis Roberts Tillbergs and Rihards Zariņš. Initially, the strife resulted from opposed views on art, but relations were also affected by purely financial issues, since the state was too poor after the war to provide support for all artists. At the Riga Latvian Society in October 1920, Tillbergs and Zariņš held a lecture with the aim of making the "Expressionists" a laughing stock in the eyes of society. They revealed that the scandalous exhibition included work not only by Kasparsons, but also by the two of them – Zariņš and Tillbergs – along with their pupils. They had wanted the exhibition to show "how easy it is, without any inner conviction and only following ready recipes, to create works collectively after the latest fashion, and to show the inner vacuity and worthlessness of such works". However, this tactless stunt by the old masters did not produce the sought-after result, since the critics and other artists sided with the "Expressionists".

The beginnings of the Riga Group of Artists turned out unexpectedly difficult and tragic, since in the space of one year it lost two powerful and talented personalities – Jāzeps Grosvalds and Jēkabs Kazaks. So the period that followed, in spite of critical opposition and certain entirely personal disagreements, seems like a phase of calm creativity, fruitful contemplation, professional maturation and achievement. Nevertheless, the question of how to make a living remained a constant problem of everyday life.

The harsh economic conditions of the early post-war years prevented the state from showing Latvian art abroad, so artists tried to achieve this by their own means. In 1922, Aleksandra Beļcova and Romans Suta participated in the international Futurist exhibition in Berlin, and in spring 1923 Beļcova, Niklāvs Strunke, Sigismunds Vidbergs, Kārlis Zāle and Arnolds Dzirkalis were among the participants in the Great Berlin Art Exhibition, in fact participating in the radical *Novembergruppe* section.

In early 1924, the Riga Group of Artists displayed its works in Estonia. These were the first major exhibitions of Latvian art abroad. Latvian artists collaborated with their Tartu colleagues Eduard Ole, Friedrich Hist and Juhan Raudsepp. They were acquaintances from the time of their studies at the Penza School of Art, and in 1923, after the Rigan example, the Estonians came together in a Group of Estonian Artists. It seems that Latvian examples of Cubism in particular gave the decisive stimulus to further development among their colleagues to the north. This can be seen from Eduard Ole's impressions after the exhibition: "In terms of ideas, we have won a complete victory. In view of the fact that up to now Estonia knew only Impressionism and Expressionism, it is possible to grasp only vaguely what our victory means." In late 1924, the Riga Group of Artists played host to the Polish Blok society of artists. In Riga in July 1924, a former Rigan, the sculptor Katarzyna Kobro, married Polish Constructivist Władysław Strzemiński, who met Oto Skulme, and they arranged to hold a joint exhibition. And in 1925,

while in Paris, Aleksandra Beļcova, Romans Suta and Erasts Šveics participated in the international *L'Art d'Aujourd'hui* exhibition, which has gone down in history as the first display of non-figurative art.

The beginnings of Cubism

Of the Classical Modernist movements, it was Cubism that had in stylistic terms the most evident and wide-ranging influence on Latvian early 20th century painting. In 1921, painter Uga Skulme promoted the idea that "...if we wish to experience a school of painting, if we wish to establish an independent school, if we cherish tradition, then we should join those vital developments led by Picasso, since in Western Europe his genius is generally recognised, and, thinking logically, we too should bow our heads to him."

Classical Cubism is considered to last from 1907 up to 1921, but in Latvia the earliest examples of Cubism appear much later than in Western Europe – only around 1918. In other European countries, familiarity with Cubism was more readily obtainable, by living in Paris and studying under the direct tuition of French artists. But Cubism reached the minds of Latvians only during the time of the First World War. Unfortunately, the war also brought long isolation from developments in Western Europe, so young artists gained their initial acquaintance with modern painting only from reproductions in journals. They were more closely informed about the essence of Cubism by Jāzeps Grosvalds, since for about a month in 1913 he had attended the Cubist academy *La Palette* in Paris. The Latvians saw their first real examples of this current movement only in the war years in the private galleries of two truly wide-ranging Moscow collectors, Sergej Shchukin and Ivan Morozov. The young artists had quite varying attitudes towards Cubist phenomena. For example, one of the leading Latvian modernists Jēkabs Kazaks found its exact principles not acceptable in full, concluding that "The days of Cubism and some of the other currents that have followed are numbered, and only the ideas that they have brought, the route they have showed everyone, have remained and will take us to the new art." One can say with a degree of conviction that Kazaks, even had he been fated to obtain the experience of Paris, would nevertheless not have become as consistent an adherent of Cubism as his friend Romans Suta.

However, most other members of the Riga Group of Artists, starting from 1918, strove conscientiously to subject their ideas to the fascinating Cubist geometrisation of forms, though this movement existed in Latvian painting for only a short period, due to its late advent. Nevertheless, the characteristic Cubist geometrisation of forms and this movement's means of expression played a vivid role in the history of Latvian art. This meant not only a break with the traditional stereotypes of thinking, but at the same time intensified the study and re-evaluation specifically of painting, of its means of expression: formal synthesis,

rhythms, the value of line, colour relations and contrasts between fields, simplification of the composition and the predominance of the plane over volume and space. The task of those who joined this movement was unconnected with the search for new artistic expressions of spiritual experiences, but rather with the strivings to reveal a contemporary view of the subject, and with an avant-garde path to formal creativity hitherto unseen in Latvian painting.

That Latvian painters turned to Cubism cannot be regarded as fortuitous, but the true meaning and importance of this creative process was appreciated only later, when viewing original works by the most famous artists and the latest developments presented at Paris exhibitions. The style of expression of virtually every artist in the Riga Group of Artists changed within a brief period, even within the space of a single year. Usually, analogies were taken from examples of particular elements of this current movement, since Latvian artists did not engage in theoretical or practical studies of the essence or chronological development of Cubism.

The period up to 1922 may be considered the first period of Cubism in Latvian painting. This was a period of theoretical orientation and the development of germinal approaches to form, the young artists mainly utilising an irregular stock of creative impressions obtained from reproductions in journals and from visits to Moscow exhibitions and galleries. After several members of the Riga Group of Artists travelled to Paris in late 1922 and 1923, many of them showed a heightened interest in examples of the final, synthetic, phase of Cubism. Thus, stylistic approaches changed, and because of these fresh impressions, painting as a whole acquired the monolithic forms, laconism and greater colourfulness characteristic of this phase. In the initial stage, the most consistent exponents of Latvian Cubism were Oto Skulme, Valdemārs Tone, Romans Suta, Jānis Liepiņš, Aleksandra Beļcova and Ludolfs Liberts. Uga Skulme has mentioned that the first Cubist work shown in Latvian art exhibitions in Riga was painted by Oto Skulme. Certainly, Valdemārs Tone, Romans Suta and Oto Skulme turned to geometrisation of form at approximately the same time – it is only that Skulme was the first to display his approach publicly.

After demobilisation in 1918, Oto Skulme made several visits to Moscow, where he became acquainted with the collections at the galleries of Shchukin and Morozov. Already at the 1919 Retrospective Art Exhibition in Riga he showed himself as a convinced Modernist, but not all of the works created during the following year, 1920, show Cubist features. His Cubist works too were stylistically heterogeneous, testifying to a search for means of expression. Altogether, his compositions reveal balanced arrangements of ornamentally geometrised elements, where virtually abstract fields alternate with somewhat more representational objects. Uga Skulme considered his brother's most abstract works to be the murals on the walls of the *Sukubs* restaurant belonging to the mother of Romans Suta.

Valdemārs Tone was a keenly intellectual painter, who turned to Cubist

principles quite consciously, but in his search for formal synthesis he did not seek to become a true Cubist. In his female portraits, he did not make overt use of "classic" Cubist elements of form, but rather performed transformation and synthesis according to his personal conception. Although the temperamental Romans Suta was the most active in promoting modern art, his painting was characterised by simplification of form in the spirit of early Cubism. Like Tone, Jānis Liepiņš too did not paint in "hundred percent" Cubist style, but only made use of the characteristic features of simplification of form seen in the early stage of the movement. His creative personal style developed not only under the influence of the French Cubists, but also expressed formal borrowings from examples of contemporary painting seen in Russian art. Jānis Liepiņš also attributed significance in his art to the subject matter – the depiction of suburban life, the milieu with which he had been connected since childhood and which influenced his painting throughout his life. Since the Latvian Cubists painted comparatively few portraits and even fewer figural compositions, so characteristic of French artists, the creative quest of Niklāvs Strunke stands out precisely in terms of his concentration on portraits and the human figure. Ludolfs Liberts was the only Cubist outside the circle of the Riga Group of Artists. In 1921, having returned to his homeland from German captivity, he turned to painting with great vigour, developing an unusual, spontaneously perceived variant of Cubism, in which it is difficult to see any sort of common stylistic language. Liberts' characteristic expressiveness of colour and form evokes the principles of Russian Cubo-Futurism, to which he may have been exposed during his studies at Russian art schools.

The second phase of Cubism

When in 1921 the Republic of Latvia achieved *de jure* recognition, artists obtained the longed-for opportunity to visit Western Europe. From 1922, virtually all the members of the Riga Group of Artists visited Paris with the support of the Cultural Foundation, in order to acquaint themselves with the latest developments in art. Visiting the editorial office of the Purist journal *L'Esprit Nouveau*, they met Charles Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant and Jacques Lipchitz, but a more influential figure for them in terms of his significance was the Spaniard Pablo Picasso. This is confirmed by the enthusiastic reports from Uga Skulme: "Picasso is so changeable, so diverse, that it is difficult even to keep up with his amazing ingenuity. The artist convinces one with his painting in such a way that we believe him more than we believe the representation of nature." After the inspiration and rich experience of the trip to Paris, the second exhibition by the Riga Group of Artists in 1923 turned out manifestly Cubist, starkly avant-garde for the time and milieu. But the critics deemed it artistically and professionally poorer than the first exhibition, reproaching the blind following

of Parisian examples and a retreat from the ideals of Latvian national art. On the other hand, Jēkabs Kazaks, for example, considered that "a national approach is not art" and that "that which is called national will come of itself. A national approach is not ethnography, literature or history, but rather a national spirit."

The local variant of Cubism created by the Latvians, which in the 20s was united stylistically by the basic principles of the synthetic phase, is not a homogeneous phenomenon, each artist showing a greater or lesser degree of individuality. The still lifes of Romans Suta show that he tried to apply the laconic compositional structure and favourite architectural elements of the Purists. However, alongside features of Purism, we can also perceive certain elements characteristic of the laconic style of Juan Gris. From the present-day perspective, the works of Suta testify to his individuality and independence of thinking. He earned particular critical acclaim with his 1924 painting "Still Life With a Set Square", where the Cubist cliché is enhanced with creative experience and ideas garnered in his development. The work shows a robustly simple wooden table with an open drawer at centre, of the kind that, incidentally, was to be found in the studio of every artist of the Riga Group and served as a base for still life arrangements also for Jānis Liepiņš, Oto Skulme, Leo Svemps, Valdemārs Tone and Ģederts Eliass. In the second half of the 20s, Romans Suta turned to a technique of painting favoured at the time in Western Europe: using oils on glass, inspired by the example of the French painter Louis Marcoussis.

Jānis Liepiņš travelled to Paris only in 1927, but the up-to-date information he obtained from his colleagues had already served to shift his personal style into an unusual, heavy, simplified mode of Cubism, expressed in his still lifes and scenes of suburban Riga. However, Liepiņš was one of those Modernists to whose character and temperament Cubism remained largely alien. In 1923, Oto Skulme was painting without any particular biases in a variety of manners: from virtually non-representational forms to plastic volumes. In his "Composition for a Portrait", a figure in a red dress is rendered with reservedly emphasised volume and with plastic use of chiaroscuro, while still perceivable in the background are features that reflect Cubist thinking. Although the work of Aleksandra Beļcova in the early 20s drew much less critical attention than that of her male colleagues, her Cubist compositions may be regarded as notable examples of geometrisation of form. In the 1920s in Latvia there were still only a very small number of female artists, and in other European countries too women were only gradually making their presence felt in art – the reason for this being largely the arrogance of colleagues regarding the creative abilities of the so-called weaker sex.

The Cubism of Niklāvs Strunke is characterised by homogeneity, architectural stability and quite precisely thought-out compositional structure. In 1923, Strunke had an extended stay in Berlin, the following year his travels took him to Italy and, unlike his colleagues, the artist never actually visited the French capital. Strunke was in delight that the

"mountain towns of Italy are a real Cubist dream", and the atmosphere there introduced into his individual approach the clarity and order of Latin cultural tradition, which distinguished his art from that of other Latvians. Strunke's most original work "Person Entering a Room" (1927) introduced, in parallel with Cubist geometrisation, the metaphysical moods oriented towards subconscious visions that were current in Italian art of the 20s.

On his return from Paris, Uga Skulme created Cubist works displaying the features of the movement's synthetic phase. He had also seen the completely new Pablo Picasso, "who paints, with characteristic boldness, large female figures, with large forms, markedly distorted in accordance with the composition". In his Neoclassical works, Picasso relinquished entirely the elements of Cubist "lexicon", while Uga Skulme succeeded in bringing together both contrasting approaches. His paintings testify to the artist's vivid imagination and creative temperament, and in Latvian painting he was the only one to engage in a stylistic quest under the influence of Picasso's Neoclassical phase.

In contrast to the milieu of its native France, in its Latvian variant Cubism lacked several important preconditions. In the first place, there was an absence of outstanding creative leaders such as Georges Braque and Pablo Picasso, and the movement entered Latvian painting as a mature, internationally popular and modern phenomenon, as a conscious opposition to the ruling conservative Academism. Secondly, the Latvians, without considering the three basic phases of the movement's development, perceived Cubism as a finished and united whole. The spectrum from insignificant simplification of forms up to compositions constructed almost abstractly cannot be deemed simply a diversity of forms, but rather is connected with each particular artist's understanding, or lack of it, as to the style. Thirdly, in contrast to the French, there was an absence of developed figural works, and the movement was mainly expressed through the genres of still life, landscape and portrait. Fourthly, the more extensive spread of Cubism in Latvia was hindered not only by society's unpreparedness for it, but also by the lack of patronage of the arts.

A significant feature of Latvian Cubism is that many young artists reached this movement not as the result of a prolonged search for form and means of expression, but rather actually began their creative work with geometrisation. But their work is on a professionally high level, and at the present day it has come to represent one of the most vivid episodes in Latvian art history. The works by Latvian artists – and not only the still lifes – as in French Cubism, made use mainly of bottles and musical instruments, which the Latvians had a greater respect for and have not particularly attempted to distort their traditional form. The letters favoured by the Cubists also appear, placed in a manner similar to ornamental signs, as well as textures imitating wood and other materials. The favoured palette of the French Cubists consisted of black, grey, green and earth tones, while Latvian painters did not avoid a diversity of colour.

Futurism, born in Italy, was familiar to Latvian artists in theoretical terms and, for example, Jēkabs Kazaks has rewritten a Russian translation of the first Futurist Manifesto, though he himself considered that, as with Cubism, it "had reached the end of its days". In Berlin in 1922, where the movement's theoretician Filippo Tommaso Marinetti arrived to present a paper, the crowd of welcomers at the station apparently also included the Latvians Romans Suta, Aleksandra Beļcova and Kārlis Zāle. There is a legend that Zāle and Strunke signed Marinetti's 1921 manifesto on Tactilism, published in the Berlin paper *Der Futurismus*. Aleksandra Beļcova and Romans Suta participated in 1922 in an international Futurist exhibition, while in *Der Futurismus* Marinetti's manifesto was illustrated with a Cubist "portrait head" by Kārlis Zāle. Certainly, the Latvians had extensive opportunities in Russia to become acquainted with the revolutionary variant actively promoted by David Burljuk, Vladimir Mayakovsky and their associates, but no specific interest in this phenomenon developed. Possibly, the reason for this is that Futurism in Russia was visually expressed as a loud, anarchistic performance. "Mayakovsky's art was an art of destroyers, which ends by destroying itself. We Latvians may take an interest in Mayakovsky as a vivid and unusual phenomenon, but in essence he is foreign to us. What is there for us to destroy? Our country is still empty. We wish to build and we have a need to do so". This view, expressed in 1930 by philosopher Zenta Mauriņa, largely serves also to explain why it was likewise impossible for other avant-garde movements such as Dadaism and Surrealism to enter Latvia.

Neither was comprehension of the essence and stylistic characteristics of Cubism and other Modernist movements promoted to any degree by theoretical thinking, since apart from some enthusiastic reports from Paris and the odd article in the press, there was no profound analysis of modern painting presented to the Latvian viewer. To sculptor Kārlis Zāle belongs the idea of the first Latvian art journal *Laikmets*, ("The Age") undeniably stimulated by the Russian Constructivist journal *Вещь*. The journal *Laikmets*, also published in Berlin, was the first Latvian-language periodical devoted to art, publishing reproductions of works by artists well-known in Western Europe, along with criticism. In terms of content, *Laikmets* was somewhat elitist, attention being focussed entirely on theoretical developments in art. Every issue had an article introducing to the readers one of the leading Latvian Modernists. However, the most important publications dealt with current theoretical and philosophical ideas on Cubism and avant-garde culture in general.

Latvian artists, based on the synthetic phase of Cubism, only borrowed the most characteristic elements of the style of painting, since the use of unfamiliar materials seemed to them excessive licence and boldness, unacceptable to the reticent northern temperament and the peasant mentality. The inability to take even one further bold step in the search for means of expression and application of materials may be explained in terms of the people's generally sober character, the turn to

Cubist geometrisation in itself being a sufficiently avant-garde step for the Latvian art world, which, though professionally well developed, was however still comparatively provincial in terms of thinking and perception. Nevertheless, Latvian Cubist painting, this local variant created by the Latvians of the most important European movement of the early 20th century, though chronologically delayed, with a peasant robustness and sometimes slightly naïve in terms of expression, at the same time has such vitality that it remains a vivid expression of the people's mentality, creative abilities and talent.

Constructivist currents

As can be seen from early 1920s criticism, the terms "Constructivism", "construction" and "constructive" were current in the Latvian press, with reference to the Riga Group of Artists. However, compared with Constructivist phenomena in the painting of other peoples, we must conclude that in the 20s Latvian artists and critics had only a vague comprehension of the essence of this movement. Although expressions of Constructivism were minimal in our art, the term may have helped to find a common denominator for works where a geometrised rational structure had been developed by fusing Cubism, something of Purism and the individual approaches to geometrisation of form. In Latvian painting we do not find proof of any definite connections with this starkly avant-garde movement going beyond the theoretical links. Only sculptors Kārlis Zāle and Arnolds Dzirkalis participated in 1922 in the *Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler* congress in Düsseldorf, composing together with Russian artist Ivan Puni a "Declaration by a group of artists" that was published in the Dutch journal *De Stijl*.

More profoundly linked to Constructivism and Suprematism were two Latvian artists – Gustavs Klucis and Aleksandrs Drēviņš – who remained in Russia after the First World War and so are nowadays known to the world as members of the Russian avant-garde. The extensive artistic heritage of Gustavs Klucis, encompassing Constructivist drawings, photomontage and various designs for spatial objects, unfortunately includes very little painting. His works, bringing together geometric objects and planes that visually reach into emptiness, unmistakably reveal avant-garde characteristics. Klucis' non-representational paintings were created in the time up to 1921 and so the term "Constructivist" does not occur in the titles of the works. It is undeniable, however, that his few oil paintings are characteristic examples of the concept behind this movement.

The name of Aleksandrs Drēviņš, the other member of the Russian avant-garde who was of Latvian extraction, is connected with Suprematism. In 1918, he participated in the first exhibition of works by the Professional Society of Moscow Painters, while Klucis first showed his avant-garde works in 1920, along with those of his mentors Antoine

Pevsner and Naum Gabo, virtually in the open air at a music pavilion on the Tver Boulevard in Moscow. The works of the two Latvian modernists were first shown together in 1922 at the First Russian Art Exhibition at the *Galerie van Diemen* in Berlin.

The non-representational paintings by Aleksandrs Drēviņš between 1919 and 1922, utilising arrangements of diagonal geometric forms, where the lines and triangular points create a dynamic rhythm, were undeniably influenced by the Suprematism of Kazimir Malevich. On the other hand, the non-representational paintings of Gustavs Klucis, his many drawings and various designs for spatial objects show that the artist's creative activity was undeniably connected with Constructivism. The last meeting between Aleksandrs Drēviņš and Gustavs Klucis on 26 February 1938 was the most tragic of their lives – at Butovo army training range near Moscow they, along with many tens of other Latvians, were shot as traitors to the fatherland. The other Latvian painters, former Red Riflemen active in Moscow – Voldemārs Andersons, Pauls Irbītis, Vilhelms Jakubs and Kārlis Veidemanis – remained loyal to Realism, while sculptor Kārlis Johansons may be mentioned in connection with Constructivism.

Moderate Modernism

The geometrisation of form that followed from Cubist principles was without any doubt the most vivid and avant-garde phenomenon in the placid environment of Latvian art, but it was not so strong as to subject all progressive artists. In the years of the First World War, many young artists were strongly affected by modern art influences, but not all turned to Cubism.

The term "Expressionism" entered Latvian art around 1919. In its homeland, Germany, this wide-ranging art movement developed into an all-encompassing cultural phenomenon, but Latvian painting was minimally affected by its essence and its means of expression. Sometimes, vividly expressive distortions of form appeared, likewise religious scenes characteristic of this movement, but compared with Cubism, Expressionist influences are significantly less pronounced in Latvian painting.

In 1919 the Parisian Jāzeps Grosvalds made quite clear his views on the album of linocuts entitled "Expressionists", "...the works are Cubist-expression" is absent". Between 1917 and 1920, Jēkabs Kazaks and Romans Suta were the only Latvian artists whose painting may be linked to some degree with Expressionism. But significant for this movement was not only outward expression and colour saturation, but also a particular perception of the world, which never managed to make a lasting imprint on the minds of Latvian painters. In contrast to French Cubism, they had no opportunity to become acquainted with original Expressionist works, since the Moscow collectors were not interested in German art.

The only convincing Expressionist was Jānis Valters, who from 1906 lived in Dresden, Germany, but the socially critical world-view of the *Die Brücke* expressionist group there remained foreign to him. Stronger impulses Valters obtained from the art of the Munich group *Der Blaue Reiter*, while the abstracted nature and soft colour fields of his landscapes and still lifes from the 20s seem stylistically very close to the painterly abstractionism of Wassily Kandinsky. In contrast to the German painters, Valters was not particularly interested in the subject matter, his aim being a full revelation of self-expression – a unity of colour fields and linear rhythms.

Although the term "*Fauvism*" was not used in Latvian art criticism of the 20s, we can, however, clearly observe its features in Latvian art. It is possible that Latvian painters did not perceive the nuances of the means of expression of the French Fauvists, automatically assigning these to the Expressionism current at the time. It is difficult to imagine any other reason why this term should have remained unused in Latvia. In Latvian painting, the characteristic features of French Fauvism were most consistently expressed in the work of Ģederts Eliass. In 1920, when at the first exhibition by the Riga Group of Artists he presented his works for the first time, colleagues were surprised at his exhilaratingly colourful work. In terms of appearance, Eliass' painting corresponded closely to the principles of Fauvism, since he used particular techniques that were typical of this movement: expressive distortion, very intense colour, black contours and flat forms, as well as decorative ornaments in the background. Eliass has virtually no paintings where blue has not been used, and his colleagues even noticed that he was enthused by "the possibility of raving with blue colours, whole seas of blue". The only contrast to the French Fauvists was Eliass' correlation of colours with the true characteristics of objects: he did not dare paint his models with blue hair and a green nose, as Henri Matisse did.

While the majority of his colleagues were actively involved in geometrisation of form, Konrāds Ubāns was consistent in his attempts at developing his own painterly, plastic individual style, without transcending the bounds of moderate simplification of form. The young artist's works from the time of the First World War are stylistically diverse, but they are united by a tense inner expressiveness, reaching the utmost limits in simplification of form in the charming female figure in the work "Figure" (1919). Soon after this unusual portrait, Ubāns painted a still life – a colourful bunch of flowers in a flat Cubic vase, seemingly "leaving" in the background of the arrangement one corner of a painting of a woman in a strange pink hat. But he resisted the temptation of geometrisation of form, and so the independence of the young artist's individual style and his ability to stand his own against the creative quests of his colleagues is admirable. In 1922, Konrāds Ubāns first reached Paris, but unlike his contemporaries, who became even more carried away with Cubism after this creative journey full of topical information, his landscapes progressively came to be dominated by the presence of a lyrical, delicately-toned reality.

Leo Svemps, whose creative beginnings developed in the milieu of Russian artistic culture, was a naturally very gifted painter, with a fresh perception of colour, and already in his very earliest works he reveals his forceful individuality. Svemps had no conception of the routine of following academic guidelines, and so he was able to paint freely and without any prejudice. The weighty robustness of his forms does not prevent one from sensing the unique quality of his art, colour emerging as predominant, along with his temperamental brushwork and inner emotion. Thanks to Leo Svemps, the genre of still life flourished in Latvian art. Although the genre was simultaneously promoted by Cubism as well, without the potent examples of Svemps it is doubtful whether still life would have gained the strong resonance that has lasted up to the present day.

New Objectivity

In chronological terms, New Objectivity is the last movement that can be included in Latvian Classical Modernism. Latvian artists began to turn in the mid-1920s to the unusual classicising Neorealism that developed in Western European painting after the First World War. Although the work of several artists includes visually expressive and stylistically typical examples of New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*), the term itself is virtually absent in reviews of the 20s. This is explicable to some degree in terms of the denial among intellectuals in the post-war period of any expressions of German culture. However, disregard for this term should not be seen as reflecting a lack of information, since Latvian artists could become widely acquainted with examples of New Objectivity not only in German art journals, but from 1922 could see such works in German galleries and exhibitions during their trips to Western Europe.

The artists corresponding closest in their individual style to New Objectivity are Uga Skulme and Aleksandra Beļcova, while certain means of expression typical of this movement are seen also in the art of Ansis Cirulis, Kārlis Miesnieks, Oto Skulme, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns, Alberts Silzemnieks and certain others. Of course, it is not always possible to decide unequivocally whether a particular work can be included in New Objectivity or whether it simply reflects a deeper interest in the traditions of the old masters, which in the end can lead to stylistic parallels.

For example, in the art of Kārlis Miesnieks in the early 1920s, features of Neorealism came about through the influence of Russian painting, while a closer link with the formal perfection of New Objectivity is observable in the somewhat ironic and mannered female portrait "A Glass of Wine". Likewise fitting within the scope of New Objectivity is Ansis Cirulis' 1928 canvas "The New Farmer", where the classicised stylisation of forms is reminiscent of the somewhat naïve sincerity of Italian Early Renaissance frescos, seen most clearly in the

Madonna-like mother figure. Important in New Objectivity were formal approaches, rather than more profound ideas, while in Čirulis' world view the subject matter of a work of art held great importance. With the harmony and pathos of "The New Farmer", he was undeniably extolling the worthy and arduous, groundbreaking labour of the Latvian peasant in the post-war period.

Also seemingly very close to the basic principles of New Objectivity is the unusual primitive realism of the figural compositions and portraits by Jānis Plase in the late 20s. The consciously robust rendition of forms, with sometimes caricatured distortion, and the element of primitivism, creates associations both with the harshness of life on the urban periphery and with the bohemian spirit.

The basic theme of the art of Aleksandra Beļcova, starting already with her first portraits, was the modern woman of the 1920s. The double portrait "The White and the Black" (1925), with an intriguing composition developed with reserved deliberation, can be regarded as a typical, convincing example of New Objectivity. Beļcova's mid-20s portraits correspond unmistakably to the stylistic approach of New Objectivity. Her subjects are endowed with unusual femininity, coolly reserved elegance and a slightly mannered stylisation of form, characteristic of the Art Deco phenomenon that came into fashion after the 1925 Paris International Exposition of Decorative and Industrial Arts.

In contrast to the feminine world of Aleksandra Beļcova, the New Objectivity paintings by Uga Skulme reveal vital force, robustness and from time to time even a somewhat grotesque touch, as in the "Portrait of Elizabete Skulme" (1927). Equal in significance to the model has become the surrounding fragmented representational setting, typical of the age. Coolness and calm is exuded by this expressive late-20s Art Deco type, with her smooth coiffure, her modern shirt-like dress and shiny silk stockings. Although every element of the figure and the surrounding objects is finely detailed, all the real natural forms are in essence simplified and even in some way rendered decorative. On the other hand, in the reclining "Nude" (1928) the viewer's attention is seemingly focussed entirely on the nude figure, but equally significant is every element of the setting, replete with objects – the decorative house plants, the metal and glass vessels, the checked rug, the curtain, and likewise the still life painting in a heavy frame.

Certainly, many features of New Objectivity – the choice of prosaic everyday items, the firm, static and sometimes exquisite use of line, the colour range from cool to cold, the thin layer of paint, the metallic shine of the surface – all this corresponds in large measure to approaches developed by several Latvian artists in the second half of the 1920s.

The phenomena of Classical Modernism in Latvian art history are connected with the avant-garde artistic quests of one generation of artists,

born in the 1880s and 90s. Such expressions of new thinking appeared later in our parochial setting than they did in Western Europe, and the first experiments in simplification of form began only shortly before the First World War. The young Latvian nation lacked in the early 20th century that professional artistic background rich in tradition from which modern avant-garde movements could develop as a logical continuation. The young artists' conviction in their objectives, their creative urge and their challenge to society came like a powerful whirlwind. They were capable of reacting to events in the world of modern art, and equally, in accordance with their creative beliefs, were able to make use of the avant-garde means of expression they discovered in order to develop their art.

The united generation of early 20th century innovators tried with all their might to free Latvian painting from a feeling of provincial inferiority, at the same time seeking to accustom the viewer to the idea that a work of art can be not only a realistic illusory reflection of the world that copies nature, but also a partly synthetic formal language. It was owing to the creative achievements of this generation that Latvian art could be presented abroad through substantial collections at the time when Latvian painting was joining the European cultural scene – from Stockholm in 1927 to Paris and London in 1939.

At the same time, the experiments in painting of Latvian Classical Modernism and the stylisation of form were comparatively moderate, and so in the context of early 20th century Western European art it cannot be regarded as a starkly avant-garde phenomenon. The Latvian artists did not attempt to turn to very radical movements, such as Abstractionism or Surrealism, and even Italian Futurism existed in their perception only at the level of theoretical ideas. Since the generation of Latvian Classical Modernist artists had as yet only a minute heritage of professional national culture, having become acquainted with the contemporary developments, it attempted with great conviction to create enduring values, seeking inspiration and examples for art not only in Modernism, but also in world classical art.

List of reproductions

In search of synthesis

- P. 14. Vilhelms Purvītis. Birch Trees. Ca. 1900. Oil on canvas and cardboard. 54,2x36. State Museum of Art.
Voldemārs Zeltiņš. Roofs. A study. Early 1920s. Oil on cardboard. 30x24,5. State Museum of Art.
- P. 15. Voldemārs Matvejs. On the Way to the Rosy Palace of Dreams. Ca. 1911–1912. Location unknown. (From: Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste / Compiled by I. Bužinska. – Rīga, 2002. – p. 111.)
- P. 18. Jāzeps Grosvalds. In the Outskirts of Paris. 1914. Oil on canvas. 56,5x60. State Museum of Art.
- P. 19. Jāzeps Grosvalds. Woman with a Fan. 1914. Oil on canvas. 63x54. State Museum of Art.
- P. 21. Jāzeps Grosvalds. Portrait of Three Artists. 1915. Oil on canvas. 80x100. State Museum of Art.
- P. 22. Jāzeps Grosvalds. Dying Rifleman. 1917. Oil on canvas. 129,5x88. State Museum of Art.
- P. 23. Jāzeps Grosvalds. Three Crosses. 1917. Oil on canvas. 57x69. State Museum of Art.
- P. 24. Jāzeps Grosvalds. Poster Sketch of the Central Committee for the Provision of Latvian Fugitives. 1915–1916. Watercolour on paper. 17,5x28. State Museum of Art.
- P. 25. Jāzeps Grosvalds. Fugitives (The Old Fugitive). 1917. Oil on canvas. 132x89. State Museum of Art M.
- P. 26. Jāzeps Grosvalds. Two Doves were Flying in the Air. 1919. (From: Vipers B. Jāzeps Grosvalds. – Rīga, 1938. – after p. 34)
Jāzeps Grosvalds. Fight with the Black Knight. 1919. (From: Vipers B. Jāzeps Grosvalds. – Rīga, 1938.)
- P. 27. Jāzeps Grosvalds. Soldiers were Grieving... (Wounded Latvian Riflemen). Ca. 1917. Gouache on cardboard. 54,5x67. State Museum of Art.
- P. 28. Jāzeps Grosvalds. Teahouse in Khanikin. 1918. Watercolour on paper. (From: Grosvalds J. Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – p. 36.)
Jāzeps Grosvalds. Mosque in Hamadan. 1918. Watercolour on paper. (From: Grosvalds J. Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – p. 71.)
- P. 29. Jāzeps Grosvalds. Brook in Hamadan. 1918. Watercolour on paper. (From: Grosvalds J. Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – p. 89.)
Jāzeps Grosvalds. Merchant. 1918. Watercolour on paper. (From: Grosvalds J. Persijas ainas. – Stokholma, 1978. – p. 96.)
- P. 30. Jāzeps Grosvalds. Persian Motif (Mohammedan Funeral March). 1919. Oil on canvas. 95x115. State Museum of Art.
- P. 31. Jāzeps Grosvalds. In the Bazaar of Bagdad. 1919. Oil on canvas. 72x100. State Museum of Art.
- P. 34. Aleksandrs Drēviņš. Self-portrait. Gambler. 1915. Oil on canvas. 80x66,5. State Museum of Art.
Aleksandrs Drēviņš. At the Table (Fugitive Women). 1916. Oil on canvas. 100x100. State Museum of Art.
- P. 36. Jēkabs Kazaks. I Laid My Head on the Forest Edge. 1918. Tempera on paper. 25x45,5. State Museum of Art.
- P. 37. Jēkabs Kazaks. Three Women (Three Cronos). 1916. Oil on canvas. 80x100. State Museum of Art.
- P. 39. Jēkabs Kazaks. Fugitives. 1917. Oil on canvas. 73,5x71,5. State Museum of Art.
- P. 40. Jēkabs Kazaks. Fugitives. 1917. Oil on canvas. 210,5x107. State Museum of Art.
- P. 43. Jēkabs Kazaks. At the Table (Genre). 1917. Oil on canvas. 106x106. State Museum of Art.
Jēkabs Kazaks. In the Circus. 1918. Oil on canvas. 106x107. State Museum of Art.
- P. 44. Jēkabs Kazaks. Self-portrait with a Red Neckcloth. 1918. Oil on canvas. 80x58. State Museum of Art.
- P. 45. Jēkabs Kazaks. Two Bathers. 1920. Oil on canvas. 110x100. State Museum of Art.
Jēkabs Kazaks. Ladies at the Seaside. 1920. Oil on canvas. 110x100. State Museum of Art.
- P. 47. Jēkabs Kazaks. The War. 1920. Oil on canvas. Destroyed in 1952. (From: Rīgas mākslinieku grupas izstāde Rīgas pilsētas muzejā // Atpūta. – 1930. – Nr. 280. – p. 24.)

The Riga Group of Artists

- P. 52. Cover of the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. State Museum of Art.
- P. 55. Jēkabs Kazaks. Dressing of the Wounded. From the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. 19x18. State Museum of Art.
Jēkabs Kazaks. Woman with the Wounded on Shoulders. From the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. 19x18. State Museum of Art.
- P. 56. Jēkabs Kazaks. Player of the Street-Organ. 1919. Linocut on paper. 22x15. State Museum of Art.
- P. 57. Jēkabs Kazaks. Woman and Man. 1919. Linocut on paper. 23,2x15,4. State Museum of Art.
Romans Suta. Meeting. From the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. 31,8x25,8. State Museum of Art.
- P. 58. Oto Skulme. Town. From the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. 25,9x32. State Museum of Art.
Oto Skulme. Composition. From the album "Expressionists". 1919. Linocut on paper. 25,9x32. State Museum of Art.

- P. 59. Romans Suta. Funeral. From the album "Expressionists".
Linocut on paper. 25,9x32. State Museum of Art.
- P. 60. Konrāds Ubāns. Bather. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 32x25,9. State Museum of Art.
Konrāds Ubāns. Woman. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 32x25,9. State Museum of Art.
- P. 61. Niklāvs Strunke. Composition. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 31,5x25,7. State Museum of Art.
Niklāvs Strunke. Coffee. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 32x25,9. State Museum of Art.
- P. 62. Valdemārs Tone. Woman. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 32x25,9. State Museum of Art.
Valdemārs Tone. Two Women. From the album "Expressionists".
1919. Linocut on paper. 32x25,9. State Museum of Art.

The beginnings of Cubism

- P. 76. Jēkabs Kazaks. Girl with a Hat. 1919. Oil on canvas.
131,5x92,5. State Museum of Art.
- P. 77. Jēkabs Kazaks. Portrait of Jūlijs Sprogis. 1920. Oil on canvas.
61,3x52. State Museum of Art.
- P. 84. Oto Skulme. Portrait of Kārlis Straubergs. 1920. Woodcut on
paper. 22,5x16. Ainārs Gulbis' property.
Oto Skulme. Portrait of Kārlis Straubergs. 1920. Oil on canvas
and cardboard. 64x53. Private collection.
- P. 86. Oto Skulme. Composition with two Figures (Eve of a Religious
Festival). 1920. Oil on canvas. 111x90. Ainārs Gulbis' property.
- P. 87. Oto Skulme. Composition. 1920. Oil on canvas. 81,5x75.
State Museum of Art.
Oto Skulme. Composition (Still Life). 1920. Oil on canvas.
50x60. Ainārs Gulbis' property.
- P. 89. Valdemārs Tone. Woman with a Pigeon. 1919. Oil on canvas.
81x66. State Museum of Art.
- P. 90. Valdemārs Tone. In the Evening. 1920. Oil on canvas. 62x48,5.
State Museum of Art.
Valdemārs Tone. Two Women. 1920. Oil on canvas. 147x106.
State Museum of Art.
- P. 91. Valdemārs Tone. Sketch of a Portrait. 1920. Oil on canvas.
101x60. State Museum of Art.
- P. 92. Valdemārs Tone. On the Balcony. 1920. Oil on canvas.
139x91. Location unknown. (From: Sprogis J. Valdemārs
Tone // Ilustrēts Žurnāls. – 1928. – Nr. 3. – p. 363.)
- P. 93. Valdemārs Tone. Still Life with a Glass of Wine. 1921. Oil on
canvas. 52x60. State Museum of Art.
- P. 94. Romans Suta. Street. Ca. 1920. Oil on canvas. 70,5x90,5.
State Museum of Art.
Romans Suta. Two Women at the Table. Ca. 1917–1918. Oil
on canvas. 106x107. Private collection.
- P. 95. Romans Suta. Still Life with a Knife. 1918. Oil on canvas.
61,5x48,5. State Museum of Art.
- P. 96. Romans Suta. Constructive Still Life. Ca. 1918–1919. Oil on
canvas. 56x48. State Museum of Art.
Romans Suta. Harlequin with a Guitar. 1923. Oil on canvas.
90x70. Private collection.
- P. 97. Romans Suta. Woman with a Guitar. 1923. Oil on canvas.
65x54. Private collection.
- P. 99. Jānis Liepiņš. Violin Player. 1920. Oil on canvas. 79,5x57.
State Museum of Art.
Jānis Liepiņš. Drunkards. 1920. Oil on canvas. 75x63,5.
State Museum of Art.
- P. 100. Aleksandra Beļcova. Woman with Veil. 1920. Oil on canvas.
89,5x74. State Museum of Art.
- P. 101. Niklāvs Strunke. Self-portrait with a Doll. 1921. Oil on canvas.
66x64. State Museum of Art.
- P. 102. Uga Skulme. Jēkabmiests. 1921. Oil on canvas. 92x74.
Private collection.
- P. 103. Ludolfs Liberts. Walls. 1921–1922. Oil on canvas. 53x58,5.
State Museum of Art.
- P. 104. Ludolfs Liberts. Still Life. 1922. Oil on canvas.
Private collection.
- P. 105. Ludolfs Liberts. Women on the Road. Ca. 1922. Oil on canvas.
49x63. State Museum of Art.
- P. 106. Ludolfs Liberts. Woman in Red. 1923. Oil on canvas. 110x75.
State Museum of Art.
Ludolfs Liberts. Portrait of Artist N. 1923. Oil on canvas.
78,5x65. State Museum of Art.
- P. 107. Marta Skulme. My Family. 1920. Wood. 16x12x11.
Private collection.
Emīls Melderis. Portrait of Pāvils Rozītis. 1921. Granite.
68x51x40. State Museum of Art.

The second phase of Cubism

- P. 114. Romans Suta. Still Life with a Bottle. 1923. Location unknown.
(From: Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls. –
1929. – Nr. 3/4. – p. 70.)
- P. 115. Romans Suta. Still Life with a Triangle. 1924. Oil on canvas.
68x62,5. State Museum of Art.
- P. 117. Romans Suta. Composition (Construction). Ca. 1927–1928.
Oil on glass. 26x19. State Museum of Art.
- P. 118. Romans Suta. Still Life with a Glass. 1923. Location unknown.
(From: Peņģerots V. Romans Suta // Ilustrēts Žurnāls. –
1929. – Nr. 3/4. – p. 71.)
- P. 119. Jānis Liepiņš. Landscape. Ca. 1927. Oil on canvas. 62x64,5.
State Museum of Art.
- P. 120. Jānis Liepiņš. Window. 1928. Oil on canvas. 100x60.
State Museum of Art.

- P. 120. Jānis Liepiņš. Still Life with a White Jug. 1923. Location unknown. (From: Suta R. Mūsu kolekcionāri // Ilustrēts Žurnāls. – 1927. – Nr. 5. – p. 153.)
- P. 121. Jānis Liepiņš. Still Life with a Pipe. 1927. Oil on canvas. 91x71. State Museum of Art.
- P. 122. Oto Skulme. Still Life. 1923. Oil on canvas. 73x73. Ainārs Gulbis' property.
- P. 123. Oto Skulme. Portrait Composition. 1923. Oil on canvas. 138x103. Ainārs Gulbis' property.
- P. 124. Aleksandra Beļcova. Sukubs (Decorative Panel). 1922. Oil on canvas. 61,5x85. State Museum of Art. Aleksandra Beļcova. In the Theatre Box (Decorative Panel). 1922. Oil on canvas. 89x109. Private collection.
- P. 125. Aleksandra Beļcova. Berlin. 1923. Oil on canvas. 65x48,2. Private collection.
- P. 126. Erasts Šveics. Woman with a Jug. 1923. Oil on wood. 71x50. State Museum of Art. Erasts Šveics. Still Life. 1923. Oil on canvas. 69x30. State Museum of Art.
- P. 127. Erasts Šveics. Still Life with a Fish. 1928. Oil on canvas. 74,5x87,5. State Museum of Art.
- P. 128. Niklāvs Strunke. Still Life with a Coffee-Grinder. Ca. 1923. Oil on canvas. 75x104. State Museum of Art.
- P. 129. Niklāvs Strunke. Automatic Door. 1923. Location unknown. (From: Strunke N. Trīmdas grāmata. – Stokholma, 1971. – p. 113.) Niklāvs Strunke. Capri. 1924. Oil on canvas. 34x32. Private collection.
- P. 130. Niklāvs Strunke. At the Table. 1923. Oil on canvas. 86x71. State Museum of Art.
- P. 131. Niklāvs Strunke. Head Construction (Portrait of Ivo Pannaggi). 1924. Oil on canvas. 34x32. State Museum of Art.
- P. 132. Niklāvs Strunke. Man who Enters the Room. 1927. Oil on canvas. 92x86. State Museum of Art.
- P. 133. Uga Skulme. Concerto. 1923. Oil on canvas. 85x70. State Museum of Art.
- P. 134. Uga Skulme. Portrait. Man at the Table. 1923. Oil on canvas. 65,5x54,5. Private collection.
- P. 135. Uga Skulme. Gypsies. 1923. Oil on canvas. 84,5x68. Private collection.
- P. 137. Kārlis Miesnieks. Girl with a Cat. Early 1920s. Oil on canvas. 110x75,5. State Museum of Art.
- P. 142. Kārlis Zāle. Plastic Forms (Movements of Masses). 1922. Plaster. The original has not survived. (From: Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets. – 1923. – Nr. 2. – p. 26.) Kārlis Zāle. Portrait of A. Dz. 1922. Plaster. The original has not survived. (From: Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets. – 1923. – Nr. 2. – p. 33.)
- P. 143. Kārlis Zāle. Head (Portrait). 1922. Plaster. The original has not survived. (From: Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets. – 1923. – Nr. 2. – p. 28.)
- P. 145. Kārlis Zāle. Dancing Woman (Dance). 1922. Plaster. The original has not survived. (From: Vestheims P. Kārlis Zāle // Laikmets. – 1923. – Nr. 2. – p. 26.) Marta Skulme. Guitar Player. Ca. 1922. Plaster. The original has not survived. (From: Sutta R. Lettonie // L'Esprit Nouveau. – 1924. – Nr. 25.)
- P. 147. "Laikmets". Cover of the magazine. Berlin, 1923.
- P. 149. Teodors Zāļkalns. Portrait of Composer Modest Musorgsky. 1918–1928. Ceramics, lustre glazing. 80x52x51. State Museum of Art.
- P. 150. Niklāvs Strunke. At the Table. Smokers. 1923. Indian ink on paper. 19,8x13,8. Latvian Academic Library.
- P. 151. Sigismunds Vidbergs. Semaphores. 1923. Indian ink on paper. 12x17. Private collection.

Constructivist currents

- P. 155. Gustavs Klucis. Sketch for the decoration of the Cremlin wall in connection with the 4th Comintern Congress and the 5th anniversary of the October revolution. 1922. Gouache and Indian ink on paper. 31x45. State Museum of Art.
- P. 156. Gustavs Klucis. Construction. 1921. Gouache, ink, bronze, sealing-wax on paper. 81,7x66,5. State Museum of Art. Gustavs Klucis. Dynamic City. 1919. Wood, concrete, sand, oil. 87x64,5. George Kostakis' collection. (From: Gustav Klucis. Retrospektive. – Kassel, 1991. – Abb. II 2.)
- P. 160. Gustavs Klucis. Axionometrical painting. 1920–1921. Oil on canvas. 96x57. State Tretyakov Gallery in Moscow. (From: Gustav Klucis. Retrospektive. – Kassel, 1991. – Abb. II 11.)
- P. 161. Gustavs Klucis. Construction. 1921. Pencil and gouache on paper. 52,1x43,5. State Museum of Art.
- P. 163. Gustavs Klucis. Construction. 1921. Gouache, pencil, sealing-wax on paper. 66,6x41,4. State Museum of Art.
- P. 164. Aleksandrs Drēviņš. Painterly Composition. 1921. Oil on canvas. 124x95. State Tretyakov Gallery in Moscow. (From: Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 263.)
- P. 167. Kārlis Johansons. Construction. 1921. Pencil on paper. 31,8x24,3. (From: Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 246.) Kārlis Johansons. Composition. 1921. Pencil on paper. 24,1x32,3. (From: Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde: 1915–1932. – Frankfurt am Main, 1992. – Abb. 248.)

"Moderate" Modernism

- P. 176. Jānis Valters. Trunks and Foliages. 1925. Oil on canvas. 73x62. State Museum of Art.
- P. 177. Jānis Valters. Expressive Still Life. Ca. 1924. Oil on canvas and cardboard. 76x86. State Museum of Art.
Jānis Valters. Landscape with Trees. 1923. Oil on canvas. 85,2x100,3. State Museum of Art.
- P. 178. Ģederts Eliass. By the Mirror. 1918–1920. Oil on canvas. 101x86. State Museum of Art.
- P. 180. Ģederts Eliass. Woman with a Fan in the Bar. 1918–1920. Oil on canvas. 85x66,5. State Museum of Art.
- P. 181. Ģederts Eliass. Sitting Woman. Ca. 1923. Oil on canvas. 101x86. State Museum of Art.
Ģederts Eliass. Still Life with Fruits. 1918–1920. Oil on canvas. 55x67. State Museum of Art.
- P. 183. Konrāds Ubāns. Fugitives. 1917. Oil on canvas. 97x76. State Museum of Art.
- P. 184. Konrāds Ubāns. Figure. 1919. Oil on canvas. 80x65,5. State Museum of Art.
- P. 185. Konrāds Ubāns. Still Life with a Vase. 1919. Oil on canvas. 82x69,5. Private collection.
Konrāds Ubāns. Portrait of Edvarts Virza. 1917. Oil on canvas. 87,5x75,5. State Museum of Art.
- P. 186. Konrāds Ubāns. In the Park. Ca. 1923. Oil on canvas, 78x62. State Museum of Art.
- P. 187. Konrāds Ubāns. The Māra Lake. 1923. Oil on canvas. 54x65. State Museum of Art.
- P. 188. Leo Svemps. Still Life with a Herring. 1922. Oil on canvas. 42x55. State Museum of Art.
Leo Svemps. Woman. 1922. Oil on canvas. 64x60. State Museum of Art.
- P. 190. Leo Svemps. Still Life with a Newspaper and Hydrangea. 1924. Oil on canvas. 121x92. State Museum of Art.
- P. 191. Otomārs Nemme. Landscape with a Road. 1921. Oil on canvas. 65x 85,5. State Museum of Art.
- P. 201. Konrāds Ubāns. Resting. 1923. Oil on canvas. 71x66. State Museum of Art.
- P. 202. Kārlis Miesnieks. Self-portrait. 1922. Oil on canvas. 59x49. State Museum of Art.
- P. 203. Kārlis Miesnieks. Glass of Wine. 1924. Oil on canvas. 66x 81. State Museum of Art.
- P. 204. Kārlis Miesnieks. Still Life with a Mannequin. 1923. Oil on canvas. 81x69. State Museum of Art.
- P. 205. Hilda Vika. In the Morning. 1927. Pencil on paper. 22x18,2. State Museum of Art.
- P. 206. Hilda Vika. The Zunda Canal. Ca. 1933. Oil on canvas. 79,5x100. State Museum of Art.
Hilda Vika. Ķīpsala Landscape. Ca. 1931. Oil on canvas. 77x82. State Museum of Art.
- P. 207. Ansis Cīrulis. New Farmer. 1928. Oil on canvas. 121,5x90. State Museum of Art.
- P. 208. Romans Suta. Plase with Girlfriend. 1927. Oil on canvas. Private collection.
- P. 209. Jānis Plase. In the Teahouse. Ca. 1929. Oil on canvas. 118x100. State Museum of Art.
- P. 210. Roberts Strops. Mother with Child. 1928. Oil on canvas. Location unknown. (From: Latvijas 10 gadu jubilejas mākslas izstāde. – Rīga, 1928.)
- P. 211. Oto Skulme. Still Life. Trough with Apples. 1925. Oil on canvas. 57,5x52. State Museum of Art.
- P. 212. Aleksandra Beļcova. Tennis Player. 1927. Oil on canvas. 40,5x40,5. State Museum of Art.
- P. 213. Aleksandra Beļcova. The White and the Black. 1925. Oil on canvas. 100x120. State Museum of Art.
- P. 214. Uga Skulme. Eight Bathers. Ca. 1925. Pencil on paper. 23,5x21,8. State Museum of Art.
- P. 215. Uga Skulme. Still Life. 1924. Oil on canvas. 65x80. State Museum of Art.
- P. 217. Uga Skulme. Self-portrait. 1926. Oil on canvas. 81x88,5. State Museum of Art.
- P. 218. Uga Skulme. Portrait of Elizabete Skulme. 1927. Oil on canvas. 136x88,5. State Museum of Art.
- P. 219. Uga Skulme. Nude. 1928. Oil on canvas. 90x139. State Museum of Art.
- P. 221. Uga Skulme. Landscape with Skeletons. 1928. Oil on canvas. 135x88,5. Private collection.

New Objectivity

- P. 198. Valdemārs Tone. Portrait of Mrs. G. L. 1923. Oil on canvas. 53x38. State Museum of Art.
Valdemārs Tone. Portrait of the Wife of Writer Valdemārs Dambergs. 1924. Oil on canvas. 137x101. Location unknown. (From: Valdemārs Tone / Compiled by E. Melbārdzdis, introduction by J. Siliņš. – Rīga, 1943. – ill. No. 11.)
- P. 199. Alberts Silzemnieks. Still Life with a Newspaper. Ca. 1923. Oil on canvas. 64x95. State Museum of Art.
- P. 200. Niklāvs Strunke. Florentine in Winter. 1929. Oil on canvas. 46,5x38. State Museum of Art.

Dace Lamberga
KLASISKAIS MODERNISMS. LATVIJAS GLEZniecība 20. GADSIMTA SĀKUMĀ
Dace Lamberga
CLASSICAL MODERNISM. EARLY 20TH CENTURY LATVIAN PAINTING

Redaktore / Editor Laima Slava
Mākslinieks / Designer Ģirts Muižnieks
Fotogrāfe / Photographer Māra Brašmane
Literārā redaktore / Language editor Guna Pence
Tulkotājs angļu valodā / Translator into English Valdis Bērziņš
Angļu teksta korektore / Proof-reader of English Iveta Boiko

Izmantotas fotogrāfijas no privātiem arhīviem
Publication contains photos from private archives

© Dace Lamberga, 2004
© Ģirts Muižnieks, 2004
© Aleksandra Beļcova, Ansis Cīrulis, Kārlis Miesnieks, Marta Skulme, Oto Skulme, Uga Skulme, Romans Suta,
Sigismunds Vidbergs, Hilda Vīka; AKKA/LAA, Rīga
© Neputns, 2004



Iespiests tipogrāfijā / Printed in the Printing House "Imanta"
Iespiests uz ARCTIC PAPER piedāvātā papīra / Printed on the paper provided by ARCTIC PAPER
Arctic Volume 300 g/m² / Arctic Matt 130 g/m² / Munken Pure 100 g/m²

ISBN - 9984-729-47-8

Ever since I can remember, I have always been interested in art, museums, exhibitions and books. In my teens at the Riga Secondary School of Applied Art, my idols were the avant-garde painters unfamiliar in the Soviet era, Jēkabs Kazaks and Jāzeps Grosvalds, whose quest in the sphere of formal synthesis took place in the years of the First World War. My diploma work at the State Academy of Art in 1975 was on the Riga Group of Artists, founded in the 1920s, whose creative work in the contemporary mould, to my mind, represents one of the most outstanding phenomena of Latvian 20th century art. My tasks as exhibition curator at the State Museum of Art have given me the opportunity for a deeper exploration of the Riga Group's art, creating centenary exhibitions of work by Jēkabs Kazaks, Jānis Liepiņš, Uga Skulme and Valdemārs Tone, and studying the most vivid movements in Latvian Classical Modernism: Cubism and New Objectivity. My work on the Estonian-Latvian art exhibition "Unexpected Meeting" in Stockholm in 1993 prompted me to write a monograph on the Classical Modernist painting of the early 20th century. Seeing every day the sincere joy of discovery shown by foreign art historians encountering treasures previously unknown to them, a sense of mission emerged: the idea that the rest of the world should be acquainted with one of the most outstanding pages of our art history.

Ilse Lantey

2004-6
210

Klasiskais modernisms Latvijas glezniecībā – tā ir Latvijā gadiem cauri vijusies kvalitāte, kas no jauna pēc piecdesmit aizmirstības gadiem mūsu mākslu darīja pazīstamu Eiropā – izstādēs Berlīnē, Kopenhāgenā, Stokholmā un citur.

MĀRA LĀCE, Valsts Mākslas muzeja direktore, 2004

Ja līdz karam mēs domājām rakstniecību esam to sfēru, kurā latviešu gars vispilnīgāki izteicies, tad tagad tai jāpievieno arī glezniecība. Vesela plejāde talantu vienā gadu desmitā to ir pacēlusi tādā augstumā un vispusībā, ka neviena cita no apkārtējām tautām ar mums nevar mēroties. Kādi iemesli radījuši tādu greznu gleznotāju paaudzi, to neviens nevarēs izskaidrot, jo tas pieder talantu rašanās brīnumam. Var tikai teikt, ka laikmetos, kur mākslas uzplaukst, talanti parādās puduriem nakts debesīs. Visu laikmetu debesīs ir to pilnas lielākā vai mazākā mērā. Un kaut gan tautu gaitas ir tumšas un traģiskas, tās aiziet, atstādamas aiz sevis zvaigžņainus ceļus.

EDVARTS VIRZA, 1932

..Collectively the Latvian contingent – Oto Skulme, Aleksandra Beļcova, Marta Skulme, Valdemārs Tone, Uga Skulme, Erasts Šveics, Romans Suta, Jānis Liepiņš, Leo Svemps, Konrāds Ubāns, and others – constituted one of the most searching, productive, and accomplished avant-garde movements in Europe during the period. Its experimentation with a host of modernist visual forms, often purporting to be the service of the nation, engendered controversy, and indirectly prompted the founding of competing societies, many of which took exception to the Riga Artists' Group's advanced stand on aesthetics and to its often engaged political attitudes.

STEVEN A. MANSBACH. Modern Art in Eastern Europe: From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. – Cambridge, 1998.

