

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

LATVIJAS NACIONĀLĀ MĀKSLAS MUZEJA JAPĀNAS MĀKSLAS
KOLEKCIJAS ZILOŅKAULA PRIEKŠMETU ATRIBŪTISKO ASPEKTU ANALĪZE

Maģistra darbs

Autore:
Akadēmiskās maģistra studiju programmas “Mākslas”
Kultūras un starpkultūru studijas apakšprogrammas
2. kursa studente Kristīne Milere
(ID Nr. 20134310)

Darba vadītāja:
Dr. art., prof. Rūta Muktupāvela

Rīga
2015

SATURS

IEVADS	3
1. MĀKSLAS PĒTNIECĪBAS SPECIFIKA KULTŪRAS ANTROPOLOĢIJĀ ...	8
1.1. Mākslas fenomenu pētīšanas galvenie virzieni antropoloģijā.....	9
1.2. Māksla kā kultūras sistēma. Klifords Gīrcs	15
1.3. Alfrēda Gella mākslas antropoloģijas teorija	18
1.4. Māksla kā kultūra. Evelīna Peina Hečere	25
2. JAPĀNAS MĀKSLAS ZILONĶAULA PRIEKŠMETI LATVIJAS KULTŪRTELPA.....	30
2.1. Kontekstuālie aspekti	31
2.2. Institucionālie aspekti.....	33
3. LNMM JAPĀŅU MĀKSLAS KOLEKCIJAS ZILONĶAULA PRIEKŠMETU ATRIBŪTISKO ASPEKTU INTERPRETĀCIJAS	39
3.1. <i>Okimono</i> figūru atribūtisko aspektu interpretācijas	39
3.2. <i>Necke</i> figūru atribūtisko aspektu interpretācijas	48
3.3. Japānas zobena un ieroču fragmentu atribūtisko aspektu interpretācijas....	55
NOBEIGUMS	63
TĒZES	65
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	68
SUMMARY	79
PIELIKUMI.....	80
Pielikums Nr. 1. <i>Okimono</i> . Inv. nr. D-120. LNMM kolekcija.....	81
Pielikums Nr. 2. <i>Okimono</i> . Inv. nr. D-894. LNMM kolekcija.....	83
Pielikums Nr. 3. <i>Okimono</i> . 19. gs. Inv. nr. D-1716. LNMM kolekcija.	84
Pielikums Nr. 4. Putnu pārdevējs. 19. gs. Inv. nr. D-1808. LNMM kolekcija.....	85
Pielikums Nr. 5. <i>Okimono</i> . Inv. nr. D-888. LNMM kolekcija.....	87
Pielikums Nr. 6. <i>Okimono</i> . Inv. nr. D-889. LNMM kolekcija.....	88
Pielikums Nr. 7. Čūsku dresētājs. 19. gs. Inv. nr. D-1807. LNMM kolekcija.	88
Pielikums Nr. 8. <i>Arhata</i> figūra. 19. gs. Inv. nr. D-1848. LNMM kolekcija.....	91
Pielikums Nr. 9. <i>Necke</i> . Inv. nr. D-1480. LNMM kolekcija.....	93
Pielikums Nr. 10. <i>Necke</i> . 19. gs. Inv. nr. D-1798. LNMM kolekcija.	94
Pielikums Nr. 11. <i>Necke</i> . Inv. nr. D-143. LNMM kolekcija.....	94
Pielikums Nr. 12. <i>Necke</i> . 19. gs. Inv. nr. D-1799. LNMM kolekcija.	96
Pielikums Nr. 13. <i>Necke Hotei</i> . Inv. nr. D-841. LNMM kolekcija.....	97

Pielikums Nr. 14. Kancan un Itoku. Inv. nr. D-1481. LNMM kolekcija.	98
Pielikums Nr. 15. Necke. 19. gs. Inv. nr. D-1608. LNMM kolekcija.	99
Pielikums Nr. 16. Zobens. Inv. nr. D-105. LNMM kolekcija.	100
Pielikums Nr. 17. Sidhārta Gautamas Šākjamuni nāve un apraudāšana.	100
Pielikums Nr. 18. Rakan. Bindora Baradadzja jeb Binzura (arī Pindola).	101
Pielikums Nr. 19. Rakan. Kanakabasa.	101
Pielikums Nr. 20. Rakan. Kanakabaridadzja.	102
Pielikums Nr. 21. Rakan. Karika.	102
Pielikums Nr. 22. Rakan. Vadzraputra.	103
Pielikums Nr. 23. Rakan. Hantaka.	103
Pielikums Nr. 25. Rakan. Ajita.	104
Pielikums Nr. 26. Rakan, kurš savaldīja tīģeri.	105
Pielikums Nr. 47. Rakan, kurš savaldīja pūķi.	105
Pielikums Nr. 29. Fēnikss. Ho.	107
Pielikums Nr. 30. Kirin.	108
Pielikums Nr. 31. Tengu.	109
Pielikums Nr. 32. Oni.	109
Pielikums Nr. 33. Monju-bosacu.	110
Pielikums Nr. 34. Rokturis. 19.gs. 1.puse. Inv.nr. D-1800. LNMM kolekcija. ..	111
Pielikums Nr. 35. Durkļa rokturis. Inv.nr. D-840. LNMM kolekcija.	111

IEVADS

Maģistra darbs ir veltīts Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (turpmāk tekstā – LNMM) ziloņkaula priekšmetu izpētei, kas ir tā sauktās Austrumu mākslas kolekcijas sastāvdaļa. Kopā Austrumu mākslas kolekcijā ir aptuveni 2250 vienības, no kurām Japānas mākslu pārstāv apmēram 800 mākslas priekšmeti. Ziloņkaula priekšmeti šajā kolekcijā veido pavisam nelielu, taču savdabīgu un kultūrvēsturiskā ziņā nozīmīgu daļu.

Maģistra darbā tiek pētīti 18 Japānas mākslas ziloņkaula priekšmeti. Šo mākslas objektu pētniecība balstīta galvenokārt kultūrantropoloģiskajā mākslas fenomenu skatījumā. Lietišķais maģistra darba aspekts ir tas, ka veiktais izpētes darbs tiks izmantots muzeja ikdienas darbā, piemēram, komunicējot ar apmeklētājiem, precizējot muzeja priekšmetu etiķetēs norādīto informāciju, kā arī kalpos par zinātnisko pamatu LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu izstādes veidošanai un iespējamai publikācijai.

Līdz šim ir veikti vairāki pētījumi par LNMM krājumā esošo Rietumu mākslu. Ir pētītas Rietumu glezniecības, Rietumu porcelāna un Rietumu grafikas kolekcijas. Tās jau no muzeja pirmsākumiem ir bijušas tā pamats. LNMM Austrumu mākslas kolekcijai šobrīd ir liels izpētes potenciāls un perspektīva. Vairākus desmitus gadu pētnieki Austrumu mākslas priekšmetus kā atsevišķu kolekciju neuzlūkoja, tie bija tikai kā unikāli priekšmeti, kas papildināja muzeja krājumu. Austrumu mākslas kolekcija ir veidojusies fragmentāri un pakāpeniski, tāpēc, iespējams, tā arī pētīta vismazāk. Ieguldījums Austrumu mākslas priekšmetu vai kolekcijas daļu pētniecībā ir veikts tikai atsevišķu izstāžu vajadzībām, bet Japānas ziloņkaula priekšmeti līdz šim nav pētīti vispār. Tādējādi maģistra darbs ir inovatīvs gan pētījuma priekšmeta, gan arī izvēlētās kultūrantropoloģiskās pieejas ziņā.

Kultūras antropoloģijā māksla lielākoties tiek konceptualizēta balstoties uz trīs aspektiem, kas piemīt par mākslas darbiem uzskatāmiem priekšmetiem, – institucionālo, atribūtisko un intensionālo jeb nolūka.¹ Institucionālais aspekts nozīmē to, ka pastāv noteiktas institūcijas, kas nosaka fenomena piederību mākslas jomai. Atribūtiskais – saistīts ar mākslas objekta vizuālajām, interpretatīvajām un nozīmju piedēvēšanas iespējām. Bet trešais – intensionālais – attiecas uz mākslas objekta izgatavotāju un atklāj to, kāds bija nolūks mākslas objektu pagatavot un vai objekts jau gatavošanas procesā bija iecerēts kā mākslas darbs. Maģistra darbā galvenokārt par pamatu tiek ņemts atribūtiskais

¹ Morphy, Howard. The Anthropology of Art. In: *Companion Encyclopaedia of Anthropology*. Ed. Tim Ingold. London: Routledge, 2002. Pp. 651. – 652.

aspekts, cenšoties noskaidrot katra konkrēta mākslas darba nozīmi un saiti ar Japānas kultūru.

Maģistra darbā tiek pētīta, kā jau tas iepriekš minēts, LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu nozīme un saite ar Japānas kultūru. Uzsvars tiek likts uz mākslas darba atribūtisko aspektu reprezentatīvajām īpašībām. Maģistra darbā netiek noteikti konkrēti mākslinieki, kuri minētos priekšmetus ir radījuši, jo tas šajā gadījumā būtu vairāk saistīts ar mākslas intensionālo aspektu. Mazāka uzmanība tiek pievērsta arī mākslas darba dekoratīvajam aspektam.

Mākslai pēc tās būtības ir jābūt starpdisciplināram izpētes laukam, kas apvieno sevī antropologus, māksliniekus un mākslas vēsturniekus. Starpdisciplinārs skatījums uz mākslas fenomenu sniedz iespēju aplūkot mākslu citādāk. Dalot metodes ar dažādām nozarēm, tiek radīta iespēja veidot zināšanas plašāk. Tā ir iespēja radīt jaunus, niansētākus vai kompleksākus stāstus.

Maģistra darba pētnieciskais jautājums:

Kā Japānas mākslas ziloņkaula priekšmeti nonāca LNMM kolekcijā un kā tie tika uztverti Latvijas kultūrtelpā, salīdzinājumā ar priekšmetu nozīmi Japānas kultūrā?

Maģistra darba mērķis ir atklāt to, kādas ar Japānas kultūru saistītas nozīmes ietver LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atribūtiskie aspekti.

Lai sasniegtu maģistra darba mērķi, ir izvirzīti šādi uzdevumi:

- 1) raksturot mākslas fenomenu analīzes specifiku kultūras antropoloģijā;
- 2) noskaidrot LNMM Japānas mākslas ziloņkaula priekšmetu iespējamo izcelsmi;
- 3) Veikt atribūtisko aspektu analīzi LNMM krājumā esošajiem, atlasītajiem Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetiem.

Maģistra darba pirmajā nodaļā ir izklāstīts darba teorētiskais pamatojums, izskaidrojot mākslas fenomenu pētniecības galvenos virzienus un terminoloģiju, kā arī izpētot trīs dažādas pieejas mākslas fenomenu analīzē kultūras antropoloģijā. Raksturojot pirmo pieeju, par pamatu tiek izmantota amerikāņu antropologa Kliforda Gīrcas (*Clifford Geertz*) interpretatīvā pieeja kultūras teorijā un antropoloģijā. Otrā pieeja mākslas fenomenu izpētē antropoloģijā balstīta britu zinātnieka Alfrēda Gella (*Alfred Gell*) atziņās, kā arī dota tās kritika un izvērtējums, savukārt, raksturojot trešo pieeju, aplūkota pētnieces Evelīnas Peinas Hečeres (*Evelyn Payne Hatcher*) darbos.

Aktuālās mākslas antropoloģijas tēmas 21. gadsimta sākumā vairāk koncentrējas uz mākslu kā sistēmu un uz mākslu kā komunikācijas veidu, tāpēc maģistra darba otrajā nodaļā tiek aplūkoti Japānas ziloņkaula priekšmetu kontekstuālie un institucionālie aspekti,

atklājot Austrumu mākslas vietu Latvijas kultūrtelpā. Artefaktu kontekstuālie aspekti tiek analizēti, apzinot periodiku no tā laika, kad Japānas ziloņkaula priekšmeti nonāca muzejā, bet institucionālie aspekti tiek pētīti, izmantojot LNMM arhīvu, noskaidrojot priekšmetu izcelsmi un veidu, kādā tie nonākuši muzejā.

Lai saprastu mākslas darbu, ir nepieciešams to novietot visplašākajā iespējamajā kontekstā – reliģijas, ētikas, zinātnes, tirdzniecības, likuma vai ikdienas dzīves. Nav iespējams saprast mākslas darbu, nezinot un nesaprotot vēsturisko, sociālo un kultūras fonu. Vienalga kādā formā, vai ar kādu prasmi kaut kas ir radīts, svarīgi ir tas, kā priekšmets tiek ievietots sociālajās aktivitātēs un kā tas tiek iekļauts noteiktos dzīves modeļos. Mākslas darbi ļauj saskatīt kultūras procesuālo dimensiju. Tie savieno notikumus ar procesiem, un tie savieno pieredzes, kas laikā ir atdalījušas.²

Kā jau iepriekš minēts, mākslas darbi definē sociālās attiecības un nostiprina kultūras vērtības, tāpēc maģistra darba trešajā nodaļā ar LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu interpretācijām tiek atklātas Japānas kultūrai raksturīgās iezīmes un vērtības. Šajā nodaļā tiek veikta priekšmetu atribūtisko aspektu analīze, noskaidrojot figūru nozīmju interpretācijas Japānas kultūras kontekstā. Priekšmeti tiek iedalīti grupās pēc to piederības Japānas mākslas priekšmetu veidiem. Tā ir Japānas sīkplastika, kas LNMM kolekcijā ir pārstāvēta ar *okimono* un *necke* figūrām. Abi šie figūru tipi tiek izpētīti atsevišķi katrs savā apakšnodaļā. Atsevišķi tiek nodalīts materiāls par Japānas zobenu un ieroču fragmentiem, jo tos nav iespējams pievienot nevienai no augstāk pieminētajām mākslas priekšmetu grupām.

Maģistra darba noslēgumā tiek izdarīti secinājumi, skaidrojot LNMM Japānas mākslas kolekcijas vēsturisko izcelsmi un nozīmi Latvijas kultūrtelpā, salīdzinājumā ar šo priekšmetu nozīmēm Japānas kultūrā.

Pirmajā maģistra darba nodaļā tiek izmantoti avoti un literatūra par mākslas fenomenu pētniecību kultūras antropoloģijā. Viens no pētniekiem, kurš ir bijis vairāku mākslas antropoloģijas grāmatu redaktors un autors, ir Hovards Morfijs (*Howard Morphy*). Maģistra darbā tiek izmantoti divi autora raksti par mākslas antropoloģijas galvenajiem jēdzieniem, attīstību un virzieniem. Viens no šiem rakstiem ir tapis kopā ar antropologu

² Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*. In: *The Anthropology of Art: A Reader*. Eds. Howard Morphy and Morgan Perkins. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2006. P. 17. Pieejams: https://www.academia.edu/5008372/The_Anthropology_of_Ar2t [skatīts 2015. 20. janv.].

Morganu Pērkinsu (*Morgan Perkins*).³ Paralēli tiek izmantotas arī citu mūsdienu antropoloģijas zinātnieku idejas, piemēram, britu antropologu Daniela Millera (*Daniel Miller*), Najanikas Mūherdži (*Nayanika Mookherjee*), Roberta Leitona (*Robert Layton*), amerikāņu antropologu Brendona D. Landija (*Brandon D. Lundy*), Tonija Floresa (*Toni Flores*), kā arī Beļģijas antropologa Karela Arno (*Karel Arnaut*) un Austrālijas antropologa Rosa Baudena (*Ross Bowden*) idejas. Maģistra darba pirmajā nodaļā tiek izmantotas arī materiālās kultūras pētnieces Sūzanas M. Pīrsas (*Susan M. Pearce*), britu arheologa Iana Hodera (*Ian Hodder*), amerikāņu pētnieka Hjūstona A. Beikera Jaunākā (*Houston A. Baker, Jr.*), kā arī mākslas vēstures profesora Metjū Remplija (*Matthew Rampley*) idejas.

Šajā pašā nodaļā, lai parādītu trīs dažādas pieejas mākslas pētniecībā, tiek izmantoti divi amerikāņu antropologa Kliforda Gīrcas darbi – „*The Interpretation of Cultures*” un „*Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*”, britu antropologa Alfrēda Gella grāmatas „*Art and Agency*” un „*The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*”, kā arī Evelīnas Peinas Hečeres monogrāfija „*Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*”, kas tiek uzskatīta par vienu no labākajiem ievadiem mākslas antropoloģijā.

Pētījuma otrajā nodaļā galvenokārt tiek izmantoti arhīva materiāli un periodika, bet trešajā nodaļā, lai interpretētu attēloto motīvu nozīmes, tiek izmantota literatūra par Japānas simboliku, raksti un monogrāfijas par Japānas mitoloģiju un reliģiju, kā arī citu pasaules muzeju pētījumi par Japānas ziloņkaula priekšmetiem. Trešajā nodaļā tiek izmantotas gan profesora Bredlija Finsona (*Bradley Finson*) idejas, gan ukraiņu pētnieces Svitlanas Ribalko (*Svitlana Rybalko*) pētījumi par *okimono* figūrām, gan amerikāņu antropoloģes Emiko Onuki-Tīrnijas (*Emiko Ohnuki-Tierney*) veiktā izpēte par japāņu „es” un pērtiķa nozīmi japāņu kultūrā. Lai spētu pēc iespējas precīzāk analizēt Japānas ziloņkaula priekšmetus, tiek izmantoti arī Ungārijas profesora Tibora Tarnai (*Tibor Tarnai*), japāņu profesores Kodzi Mijazaki (*Koji Miyazaki*), Japānas mākslas vēsturnieka Cudzi Nobuo (*Tsuji Nobuo*) un Japānas mākslas speciālistes Sadako Oki (*Sadako Ohki*) raksti.

Maģistra darbā esošo personu vārdu atveide latviešu valodā veikta, konsultējoties ar Valsts valodas centru, tāpat arī japāņu terminu atveide latviešu valodā veikta, izmantojot

³ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*. In: *The Anthropology of Art: A Reader*. Eds. Howard Morphy and Morgan Perkins. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2006. Pieejams: https://www.academia.edu/5008372/The_Anthropology_of_Ar2t [skatīts 2015, 20. janv.].

2008. gadā izdoto izdevumu „Valodas aktualitātes”⁴, kā arī konsultējoties ar Valsts valodas centru.

Maģistra darba izstrāde ir nozīmīgs ieguldījums muzeja krājuma izpētē, muzeja darbībā un attīstībā, jo pašlaik Austrumu mākslas kolekcija, tajā skaitā arī Japānas māksla, kā jau iepriekš minēts, ir tā daļa muzeja krājuma, kas līdz šim ir vismazāk pētīta.

⁴ Eglīte, Guna. Japāņu valodas skaņu kopu problemātiskie atveides gadījumi latviešu valodā. No: *Valodas aktualitātes*. Valsts valodas aģentūra. Dite Liepa, Rūta Koluža (Red.). Rīga: Madonas poligrāfists, 2008. 3. – 7. lpp.

1. MĀKSLAS PĒTNIECĪBAS SPECIFIKA KULTŪRAS ANTROPOLOĢIJĀ

Māksla antropoloģijas skatījumā tiek uzlūkota kā kultūras sastāvdaļa. Materiālās kultūras pētniece Sūzana M. Pīrsa raksta, ka kultūras izteiksme vienā vai otrā veidā ir saistīta ar materiālo kultūru un priekšmetam nozīmīgumu dod tā kultūras vērtība.⁵ Mākslas pētniecība savā būtībā vienmēr ir bijusi starpdisciplināra, pieņemot idejas, kas ir ārpus tās pamatdisciplīnas un bieži vien pat ārpus akadēmiskās zinātnes.

Māksla ar kultūras konceptu tiek asociēta vismaz divās tā nozīmēs. Pirmā nozīme – kultūra kā dzīves veids vai kā ideju un zināšanu konceptu kopums un otrā – kultūra kā metafiziska sabiedrības būtība, ietverot standartus pēc kuriem sabiedrības radītie produkti tiek vērtēti.⁶ Ar pirmo kultūras izpratni māksla tiek asociēta ar zināšanu konceptu kopumu, tehnoloģijām un reprezentācijas praksēm, kas nodrošina ieskatu sabiedrības dzīvē kā kopumā. Otrajā kultūras izpratnē māksla ir konkrēta Rietumu kultūras posma produkts. Māksla ir nodalīta no sabiedrības kā veseluma un ir saistīta ar tās lomu Rietumu kapitālistiskās sabiedrības šķiru struktūrā. Šajā gadījumā māksla ir kļuvusi par apliecinājumu simboliskam kapitālam, kurā valdošā šķira investē savu naudu, lai radītu mākslas vērtību un pastiprinātu savu elitāro statusu.⁷ Ir nepieciešams fundamentāli nodalīt divas šīs dažādās mākslas izpratnes kultūrā, jo mākslas objekti, kas ir radīti ārpus Rietumu kultūras robežām, arī bieži tiek vērtēti un pētīti, balstoties uz Rietumu mākslas izpratnes kategorijām.

Pastāv dažādi mākslas konceptualizēšanas veidi, kas tiks aplūkoti un izvērtēti apakšnodaļā 1.1. Tiks parādītas dažādas mākslas fenomenu analīzes metodes un ieskicēts mūsdienu fokuss, kas pastāv mākslas fenomenu pētniecībā kultūras antropoloģijā. Īpašs uzsvars mākslas fenomenu pētniecībā tiek likts uz konteksta svarīgumu mākslas priekšmeta nozīmes definēšanā, kā arī artefaktu stilam, kas ir cieši saistīts ar kontekstu. Mākslas darba antropoloģiskā izpēte nodrošina mākslas pietuvināšanos tās patiesajam

⁵ Pearce, Susan M. Museum Objects. In: Pearce, Susan M. (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. Pp. 9. – 10.

Pieejams:

http://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf

[skatīts 2014, 27. okt.].

⁶ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 1.

⁷ Ibid, p. 2.

sociālajam un kultūras kontekstam. Antropoloģisks mākslas fenomena skatījums paplašina mākslas definīciju un mākslas konceptu kā tādu, izskaidrojot tās kontekstu. Mākslas antropoloģiskā pētniecība var atklāt to, kā kultūra konceptualizē noteiktas savas ikdienas dzīves sastāvdaļas un kā tā konstruē savas pasaules reprezentācijas. Māksla var parādīt reliģisko darbību vai politisko sniegumu fonu.⁸

Būtisks jēdziens mākslas pētniecībā vienmēr ir bijusi estētika, līdz ar to tiks noskaidrots, kāds ir estētikas uzdevums, nozīme un izmantojums kultūrantropoloģiskā mākslas fenomenu pētniecībā.

Ir svarīgi piebilst, ka nepastāv viena noteikta teorija, kā pētīt mākslu kultūras antropoloģijā. Pastāv dažādas perspektīvas. Ir autori, kas vairāk uzsver kultūras aspektu. Šeit kā piemērs ir amerikāņu antropologs Klifords Gīrcs, kas uzskata, ka māksla ir kultūras sistēma. Toties britu antropologs Alfrēds Gells uzsver mākslas sociālo aspektu, radot savu mākslas antropoloģijas teoriju, kur mākslas darbs tiek uztverts līdzīgi kā cilvēks, kā sociāla būtne. Ja māksla tiek pētīta tikai vienā no šiem aspektiem, analīze nevar būt pilnīga, tāpēc apakšnodaļā 1.4. tiek izmantota Evelīnas Peinas Hečeres perspektīva, kur viņa uzsver abu šo aspektu – kultūras un sociālā – nozīmīgumu mākslas fenomenu pētniecībā.

1.1. Mākslas fenomenu pētīšanas galvenie virzieni antropoloģijā

Eiropā māksla tiek konceptualizēta balstoties uz trīs aspektiem: institucionālo, atribūtisko un intensionālo. Institucionālais mākslas aspekts ir saistīts ar institūcijām, kas nosaka, vai priekšmets ir mākslas objekts. Šis mākslas aspekts ir cieši saistīts ar mākslas darba vērtības noteikšanu. Institucionālais konceptualizēšanas veids antropoloģijā ir svarīgs, jo tas ne tikai nosaka mākslas vērtību, bet arī klasificē to un analizē kultūru, no kā tā ir nākusi. Līdz ko mākslas darbs ir guvis institucionālu apstiprinājumu, tā vērtība mākslas tirgū, balstoties uz dažādiem faktoriem, var celties. Otrs veids, kā konceptualizēt mākslu, ir noskaidrot konkrētus atribūtus, kas palīdz objektus ievietot kategorijā „māksla”. Šie atribūti ir saistīti ar mākslas darba vizuālajām vai interpretācijas iespējām, kas saistītas ar priekšmeta estētiskajām īpašībām, priekšmeta nozīmi, funkciju vai priekšmeta pagatavošanas prasmēm. Trešais – intensionālais – aspekts ir saistīts ar priekšmeta

⁸ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. The Anthropology of Art..., pp. 21. – 22.

pagatavošanas nolūku un ar to, vai tas ir ticis pagatavots kā mākslas darbs. Starp šiem trīs aspektiem pastāv cieša saikne un savstarpējas attiecības.⁹

Lai gan šāda mākslas konceptualizācija pastāv Eiropā, to ir iespējams pielāgot arī ārpus Eiropas radītai mākslai, tikai šādā gadījumā ir jāņem vērā vairāki citi nozīmīgi aspekti. Pieņemot, ka mākslas antropoloģiskās analīzes mērķis ir saprast to un izskaidrot tās dažādos aspektus, balstoties uz kultūru, kurā tā ir radīta, institucionālais mākslas aspekts, tādā veidā, kā to saprot Eiropā, nav būtisks, tāpat arī intensionālais aspekts. Ir nepieciešams atrast analogus šiem mākslas aspektiem, kam ir līdzīga loma. Ir jāsaprot, ka māksla dažādās kultūrās balstās uz atšķirīgiem pasaules skatījumiem, kur priekšmetu vērtība ir saistīta ar to nozīmi un to, kā tie tiek uztverti dažādos kontekstos.

Lai mākslas pētniecība antropoloģijā spētu sniegt vērā ņemamus rezultātus, veicot objektu analīzi dažādu kultūru kontekstā, ir nepieciešams to darīt, balstoties uz pētāmās kultūras bāzes. Objektu analīze ir jāveic, izmantojot tos jēdzienus un nozīmes, kas pastāv konkrētajā kultūrā, kurai mākslas objekts ir piederīgs. Piemēram, mākslas darba estētiskās vērtības jāanalizē, balstoties uz priekšmeta izgatavotāja kultūrā pastāvošajiem estētiskajiem standartiem un interpretācijām.

Gan mākslas vēsturnieks, gan antropologs pēta mākslas objektu no tā radītāja un tā lietotāja jeb skatītāja skatu punkta. Pastāv mākslas priekšmetu iedalījums, kas attiecas uz priekšmetu veidu. Tas tiek analizēts balstoties uz trīs galvenajām perspektīvām: ikonogrāfisko, estētisko un funkcionālo.¹⁰ No ikonogrāfiskās perspektīvas priekšmeti tiek analizēti kā objekti, kas ietver šifrētu nozīmi, vai pārstāv kaut ko, vai arī rada konkrētu nozīmi. Estētiskā perspektīva priekšmetus aplūko no to estētiskā efekta vai objekta izteikto īpašību skatu punkta. Bet trešā, funkcionālā perspektīva, aplūko priekšmetu no tā funkcijas puses.

Līdzīgu priekšmetu iedalījumu piedāvā britu arheologs Ians Hoders, kurš raksta, ka, pirmkārt, objektam piemīt tā izmantošanas vērtība, caur kuru tas ietekmē pasauli. Šī priekšmeta vērtība sevī ietver apmaiņu, enerģiju un informāciju. Tas ir funkcionalitātes, materiālais vai utilitārais nozīmīgums. Šeit ir iespējams runāt par to, kā priekšmets tiek izmantots un kā tiek izmantota tajā ietvertā informācija par sabiedrību, personiskām

⁹ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, pp. 651. – 652.

¹⁰ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, p. 655.

Skatīt arī: Baudaz, Claude-François. *History of Art and Anthropology of Art. RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 42, Autumn 2002. P. 139. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20167574>

[skatīts 2015, 11. marts].

sajūtām vai reliģiskiem aspektiem. Tādējādi atklājās mākslas priekšmeta efekts, kādu tas raisa pasaulē. Otrkārt, objektam piemīt arī strukturāla vai kodēta nozīme, ar kuras palīdzību tie veic savu komunikatīvo funkciju – tā ir objektu simboliskā nozīme. Visbeidzot, treškārt, objekts iegūst nozīmīgumu arī caur savu pagātņi. Šeit parādās priekšmeta konteksts. Priekšmetos var parādīties ideju maiņa.¹¹

Antropologs Daniels Millers raksta, ka galvenais mākslas priekšmeta mērķis ir simbolizēt kultūru, kurā tas ir radīts. Piemēram, Lielo ģeogrāfisko atklājumu laikā ceļotājiem, pētniekiem un misionāriem nebija iespēja fotografēt, un kultūras priekšmeti bija tie, kas reprezentēja gan eksotiskās zemes, gan cilvēkus, kas tajās dzīvoja. Tāpēc ilgu laiku priekšmeti antropologiem simbolizēja pašu kultūru. Tie tika lietoti, lai objektīvizētu vai romantizētu dažādas kultūras.¹²

Kopš 1960. gadiem kultūras antropoloģijā mākslas fenomenu pētniecībā pastāv trīs analīzes metodes. Pirmā radās un sāka attīstīties jau 19. gadsimtā un balstījās uz tipoloģisku objektu sakārtošanu, vadoties pēc konkrētiem noteikumiem, kas balstījās evolucionisma vai difuzionisma, kas tajā laikā bija dominējošās antropoloģijas teorijas, hipotēzēs. Interese par difūziju vēl aizvien ir spēcīga, bet mūsdienās tā ir savienota ar nozīmes meklējumiem. Otrā analīzes metode ir saistīta ar interesi par mākslas vēsturi, liekot uzsvāru uz mākslas formālajām īpašībām. Šī metode skaidro mākslas veidu saistībā ar tā estētisko efektu un demonstrē mākslas formālos principus, kas ir pamats mākslinieciskai izteiksmei. Trešā analīzes metode, tāpat kā pirmā, ir saistīta ar tipoloģijas radīšanu, bet šajā gadījumā tie ir stilistiskie tipi, kas ir saistīti ar kultūras reģioniem, ciltīm un skolām.¹³

Antropoloģiski analizējot muzeja kolekcijas priekšmetus, kas radīti 19. un 20. gadsimtā un nākuši no kultūras, kas atrodas tālu prom no vietas, kur atrodas muzeja kolekcija, ir nepieciešams likt uzsvāru uz mākslas priekšmetu nozīmju antropoloģiju un

¹¹ Hodder, Ian. The Contextual Analysis of Symbolic Meaning.. In: Pearce, Susan M. (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. P. 12. Pieejams: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf [skatīts 2014, 27. okt.].

¹² Miller, Daniel. Things Ain't What They Used to Be. In: Pearce, Susan M. (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. Pp. 13. – 14. Pieejams: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf [skatīts 2014, 27. okt.].

¹³ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, p. 659.

simbolismu. Ir nepieciešams vairāk pievērst uzmanību tam, kā simboli tiek organizēti un kā tie sevī ietver jēgu, un ko tā nozīmē un spēj atklāt par pētāmās kultūras vērtībām. Nozīme ir centrālais izpētes objekts mākslas etnogrāfiskā pētniecībā.

Lai mākslas fenomenu analīze būtu sekmīga, ir nepieciešams fokusēties uz mākslas materiālajiem aspektiem. Ir jāsavieno antropoloģijas interese par priekšmeta nozīmi ar mākslas vēstures interesi par priekšmeta formu un veidu. Formas nozīmes izpēte var palīdzēt atklāt noteiktus kultūras procesus, kas citādāk antropologam var palikt nezināmi. Viens no veidiem, kā skaidrot mākslas darba formu, ir skatīt to caur funkcijas prizmu, noskaidrojot, kam priekšmets tika izmantots, kāds ir tā mērķis un efekts. Bet ir svarīgi ņemt vērā arī priekšmeta plašo kontekstu, kurā tas ir darināts.

Antropologs Hovards Morfijs norāda, ka mūsdienās galvenais fokuss mākslas fenomenu analīzē kultūras antropoloģijā ir uz mākslu kā nozīmju sistēmu un komunikāciju, tāpēc ļoti liela nozīme ir reprezentācijas sistēmu studijām, vai tam, kā māksla ietver sevī nozīmi.¹⁴ Reprezentācijas sistēmas koncepts ir svarīgs, jo tajā parādās savstarpējās attiecības starp nozīmi un to, kā tā tiek parādīta un komunicēta ar citiem. Māksla reprezentē kādu konkrētu jēdzienu. Tā var reprezentēt kādu noteiktu dzīvnieka sugu, tā var reprezentēt kādu ideju vai augstāko slāņu cilvēkus, vai kādu sabiedrības grupu. Ir jāsaprot, ka pastāv dažādi veidi, kā nozīme var tik reprezentēta. Jāpievērš uzmanība ne tikai attēlotajam, bet arī ornamentam, jo arī tas var norādīt uz konkrētu kontekstu vai statusu. Piemēram, mājas dzīves vai publisku, hierarhisku vai egalitāru, sievietes vai vīrieša un citus.¹⁵

Konteksts un tēmas, kas ir saistītas ar to, ir svarīgas, lai ietekmētu veidu, kādā objekts tiek interpretēts vai saprasts. Ir nepieciešams analizēt attiecības, kas pastāv starp nozīmes kodu un kontekstu. Antropologs Tonijs Floress raksta, ka mākslai ir jābūt novietotai tās kultūras kontekstā, kurā tā ir radīta. Tā nevar tikt aplūkota ārpus tās rašanās vietas. Tā nevar būt atrauta no nozīmes. Lai saprastu mākslas formu, ir jāaplūko tuvāk tās nozīme, lietošana un funkcija caur tās kultūras kontekstu, kurā tā radusies.¹⁶ Pēc šī autora domām, māksla ir kultūras un sabiedrības spogulis. Patiesība parādās nevis mākslā, bet gan kontekstā, kurā tā radusies.¹⁷

¹⁴ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, p. 664.

¹⁵ *Ibid.*, p. 665.

¹⁶ Flores, Toni. *The Anthropology of Aesthetics. Dialectical Anthropology*. Vol. 10, no. ½, July 1985. P. 30.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/29790144> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁷ *Ibid.*

Koncepts, kas bieži tiek lietots mākslas studijās, ir stils. Tas tiek lietots divās nozīmēs. Pirmā tiek lietota, runājot par formālām atšķirībām starp priekšmetiem, bet otrā – runājot par mākslas priekšmeta izgatavotāja ar nolūku veidotām atšķirībām, kas atbilst priekšmeta funkcijai.¹⁸ Stila esamība var norādīt uz konkrētu priekšmeta pagatavošanas laiku, vietu, statusu vai kategoriju. Stils parāda to, kā māksla tiek organizēta kā kultūras process. Antropologs Brendons D. Landijs raksta, ka, lai varētu interpretēt objekta nozīmi, ir jāņem vērā gan stils, gan konteksts.¹⁹ Tāpat arī amerikāņu pētnieks Hjūstons A. Beikers Jaunākais uzsver, ka stils ir tas, kas kultūru fundamentāli satur kopā. Mākslas darba un mākslinieka funkcija katrā kultūrā ir stila veidota. Mākslu rada cilvēka veidota kultūra.²⁰

Antropologs Hovards Mērfijs raksta, ka viena no primārajām antropologu interesēm mākslas fenomenu analizē ir objekta estētika tā radīšanas kultūras kontekstā.²¹ Sociālās un kultūras antropoloģe Najanika Mūherdži raksta, ka valsts (tai skaitā arī tās kultūra) visbiežāk tiek atpazīta pēc dažādiem estētiskiem artefaktiem kā, piemēram, nacionālā himna, karogs, memoriāli, muzeji, vizuālā māksla, literatūra, dziesmas, dejas, kino, ainavas, kultūras īpašums un valoda. Šie mākslinieciskie un estētiskie artefakti ietver sevī pamācības, introspektīvu un katarses iespējamību. Tie vienmēr ir atkarīgi no psiholoģiskā rakstura un nemiera, politikas, sociāliem slāņiem, sabiedrībā dominējošām vērtībām un zināšanām. Mākslas estētika bieži ir saistīta ar pastāvošo ideoloģiju.²² Antropologa uzdevums ir savienot estētiku ar kultūru, kurā mākslas objekts ir radīts. Priekšmeta rakstura iezīmes pašas par sevi nav estētiskas īpašības. Tās par tādām kļūst noteiktā vērtību un kultūras procesu integrētā sistēmā. Mākslas priekšmeta estētiskā nozīme nav saistīta tikai ar to, kā tas izskatās un kā tas tiek novērtēts, bet gan ar to, kā tas tiek uztverts un kā tas liek justies. Priekšmeta estētiskajam efektam dažādās kultūrās var būt atšķirīga nozīme.

¹⁸ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, p. 671.

¹⁹ Lundy, Brandon D. *Disciplined Aesthetics: Fashioning Art and Anthropology*. P. 11.

Pieejams: <http://newfoundpress.utk.edu/pubs/lundy/intro.pdf> [skatīts 2015, 11. marts].

²⁰ Baker Jr., Houston A. A Note on Style and the Anthropology of Art. *Black American Literature Forum*.

Vol. 14, no. 1, Spring 1980. P. 30. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3041586>

[skatīts 2015, 11. marts].

²¹ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, p. 672.

²² Mookherjee, Nayanika. The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Approaches. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 11, May 2011. P. 1.

Pieejams: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2011.01686.x/abstract>

[skatīts 2015, 11. marts].

Antropoloģijas uzdevums ir demonstrēt šīs atšķirības, parādot veidus, kuros dažādas vērtības tiek asociētas ar konkrētām kvalitātēm.

Antropologi Hovards Morfijns un Morgans Pērkinss raksta, ka mākslas darba antropoloģiskajā analīzē ir svarīgi saprast, kā analīzes daļas sniedz ieguldījumu analīzes veselumam un to, kas padara kādu objektu par mākslas darbu, nosakot objekta veidu un kontekstu. Antropologi īpaši izceļ to, ka ļoti svarīgi, veicot antropoloģisku mākslas darba analīzi, pieņemt arī tādas pasaules klasifikācijas metodes, kas nepastāv starp Rietumu pasaules kategorijām.²³ Būtībā svarīgais, kas jāatceras, veicot antropoloģisku mākslas fenomena analīzi, ir tas, ka noteiktas kultūras mākslas priekšmeti ir jāaplūko balstoties uz tās pašas kultūras tradīcijām, sociālo un kultūras kontekstu. Tieši šī iemesla dēļ nepastāv viena konkrēta noteikta mākslas antropoloģijas teorija. Māksla ietver sevī dažāda tipa objektus, kas var tikt saistīti ar kultūras kontekstiem visdažādākajos veidos. Var pastāvēt tādi gadījumi, kur semantiskie mākslas aspekti ir svarīgāki nekā mākslas darba funkcija, vai arī citos gadījumos mākslas objekta ekspresīvie vai estētiskie aspekti var būt centrālie. Daži mākslas veidi var ietvert sevī valodai līdzīgu nozīmi, bet citos gadījumos mākslas darba nozīme var būt parādīta daudz vispārīgākā veidā. Bieži vien mākslas darbu, kas pastāv noteiktā kontekstā, var aplūkot no atšķirīgām perspektīvām, no kurām gandrīz katrai ir sava nozīme, lai saprastu dažādus konkrētā objekta aspektus. Māksla sastāv no vairākām dimensijām un ir jāprot tās visas atpazīt. Vienam objektam var būt semantiskā, estētiskā, emocionālā un mērķtiecības dimensija.²⁴

Viena no visplašākajām debatēm mākslas fenomenu pētniecībā antropoloģijā ir bijusi par to, uz ko tiek likti akcenti pētniecības gaitā – vai tā ir kultūra, vai sociālās attiecības.²⁵ Nākamajās apakšnodaļās tiks aplūkoti trīs autoru pieejas – Kliforda Gīrca, kurš mākslas antropoloģiskā pētniecībā fokusējas uz kultūru, Alfrēda Gella, kas uzsvāru liek uz sociālajām attiecībām, un Evelīna Peina Hečere, kura aplūko abus aspektus kā vienlīdz nozīmīgus.

Mūsdienās tiek uzskatīts, ka gan kultūras aspekts, gan sociālo attiecību aspekts ir vienādi svarīgi mākslas fenomenu antropoloģiskā pētniecībā.²⁶ Māksla bieži ir neatņemama sociālo attiecību sastāvdaļa, kā to uzsver antropologs Alfrēds Gells, un antropoloģiskā mākslas fenomenu pētniecība nevar būt pilnīga, ja tās sociālā, politiskā un

²³ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

ekonomiskā dimensija netiek noskaidrota. Tajā pašā laikā māksla ir arī ļoti cieši saistīta ar sabiedrības jēdzienisko aspektu un ar konceptu kopumu. Šeit tā jau ir kultūras sastāvdaļa. Ja māksla tiek pētīta tikai ar viena aspekta palīdzību, tās analīze nav pilnīga, tad tā ir tikai daļēja.²⁷ Mākslas darbs nevar būt vienkārši pats par sevi kā mākslas darbs, tas ir viss konteksts, kurā tas atrodas, tiek ražots, redzēts un lietots. Trešā autore Evelīna Peina Hečere aplūko gan kultūras, gan sociālo mākslas aspektu un uzsver abu nozīmi mākslas fenomenu antropoloģiskajā izpētē.

1.2. Māksla kā kultūras sistēma. Klifords Gīrcs

Amerikāņu antropologs Klifords Gīrcs uzskatīja, ka ideoloģija, reliģija, veselais saprāts, māksla un citi sabiedriskās dzīves un ideju aspekti ir kultūras sistēmas un ka kultūra pati par sevi ir simbolisku formu kopums, tāpēc, lai to saprastu, tā jāaplūko konkrētu kultūras prakšu kontekstā.

K. Gīrcs uzskata, ka kopienas simbolisko formu nodošana ir iespējama dažādos veidos. Tas var notikt ar valodas, mākslas, mītu, teoriju, rituālu, tehnoloģiju, likumu un citu aspektu palīdzību. Šādu formu analīze ir viena no svarīgākajām sastāvdaļām kopienas interpretācijā.²⁸

Raksturojot savu pētniecības pieeju un kultūras jēdziena izpratni, antropologs K. Gīrcs raksta: “Kultūras jēdziens, ko es atbalstu un kura lietderību mēģinu parādīt šeit publicētajos rakstos, būtībā ir semiotisks. Tā kā piekrītu Maksam Vēberam un esmu pārliecināts, ka cilvēks ir dzīvnieks, kas turas paša austos nozīmju tīklos, es raugos uz kultūru kā uz šādiem tīkliem un tās analīzi neuzskatu vis par eksperimentālu zinātņi, kas meklē likumu, bet gan par interpretatīvu zinātņi, kas meklē jēgu.”²⁹ Autors uzskata, ka kultūras analīze ir kā nozīmju tīkli un tās pētniecība ir interpretatīva, meklējot nozīmes.

Kā antropoloģijas galveno mērķi, autors min cilvēka diskursīvā visuma paplašināšanu, sakot, ka ne mazāk svarīga ir arī ziņkāres remdēšana, praktisku padomu

²⁷ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 16.

²⁸ Geertz, Clifford. *The Way We Think Now: Ethnography of Modern Thought*. In: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983. P. 153.

²⁹ Gīrcs, Klifords. Daudzslāņu apraksts: ceļā uz interpretatīvu kultūras teoriju. No: *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 1998. 2. lpp. Izmantota arī oriģinālvalodā sarakstītā grāmata: Geertz, Clifford. *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. P. 5.

gūšana, morāles celšana un dabiskās kārtības atklāšana cilvēka uzvedībā. Un vienīgais veids, kā pētīt kultūru un tās procesus, ir daudzslāņu apraksta izveide.³⁰ K. Gīrcs raksta: “Analizēt kultūru nozīmē (vai vismaz tam būtu jānozīmē) censties atminēt jēgu, izvērtēt šos minējumus un no labākajiem izdarīt secinājumus – nevis atklāt *Jēgas Kontinentu* un lūkot kartē zīmēt tā bezapveida ainavu.”³¹

K. Gīrcs vienā no pirmajām lapām savā esejā “*Art as Cultural System*” raksta: “[...] kaut kas tik svarīgs, kā kādi konkrēti mākslas darbi vai visa māksla kopumā, liek cilvēkiem runāt (vai rakstīt) par tiem nepārtraukti. Kaut kas ar tik lielu nozīmi mums [cilvēkiem] nevar palikt nepētīts, tāpēc mēs aprakstam, analizējam, salīdzinām, vērtējam un klasificējam; mēs izvirzām teorijas par radošumu, formu, uztveri, sociālajām funkcijām; mēs raksturojam mākslu kā valodu, struktūru, sistēmu, darbību, simbolu un sajūtu modeli; mēs meklējam zinātniskas, garīgas, tehnoloģiskas un politiskas metaforas [...]”³² Ar šo teikumu K. Gīrcs būtībā pasaka to, ka māksla ir kas tāds, kas caurstrāvo lielu daļu no cilvēku dzīvē.

Tālāk esejā K. Gīrcs uzsver, ka neviens cilvēks nav „sala”, bet gan daļa no veseluma un šis veselums ietekmē indivīda sajūtas. Tāpēc, sajūta, kas parādās mākslā, parādās arī citās dzīves daļās. Tā parādās reliģijā, tikumos, zinātnē, tirdzniecībā, tehnoloģijā, politikā, laika kavēkļos, likumos, pat tajā, kā tiek organizētas ikdienas darbības. Pats svarīgākais ir mākslu novietot kontekstā, kas balstās uz šīm dažādajām cilvēka dzīves izpausmēm un pieredzes modeļiem, ko tie kolektīvi satur.³³ Arī esejā „Kultūras koncepcijas ietekme uz cilvēka koncepciju” autors raksta, ka mūsu idejas, vērtības, rīcība, pat emocijas ir kultūras veidojumi.³⁴ Jau iepriekš runājot par mākslas fenomenu galvenajiem jēdzieniem un pētniecības attīstību un virzieniem, konteksts vairākkārt tika minēts kā būtisks mākslas pētniecības aspekts.

³⁰ Gīrcs, Klifords. Daudzslāņu apraksts..., 20. lpp. un Geertz, Clifford. Thick Description..., p. 14.

³¹ Turpat, 27. lpp. un p. 20.

³² Geertz, Clifford. *Art as Cultural System*. In: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983. P. 95.

³³ *Ibid*, p. 96.

³⁴ Gīrcs, Klifords. Kultūras koncepcijas ietekme uz cilvēka koncepciju. No: *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 1998. 55. lpp. Izmantota arī oriģinālvalodā sarakstītā grāmata: Geertz, Clifford. The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. P. 50.

Pamatproblēma, ar ko nākas saskarties, ir tas, kā mākslas dažādās formas novietot saskaņā ar dažādajām sociālajām aktivitātēm un kā tās ievietot noteiktos dzīves modeļos.³⁵ Katrā kultūrā mākslai ir atšķirīga nozīmē. Nozīme parādās tajā, kam priekšmets ir bijis paredzēts, kādu lomu tas spēlē noteiktajā aktivitātē, kam tas pieder, kurš to izgatavojis, kā to sauc, kā aizsākās tā pagatavošana un tā tālāk. Tas viss ir saistīts ar cilvēku ikdienas dzīvi, mītiem, apmaiņu, tirdzniecību vai kādu citu dzīves jomu. Māksla un dzīve ir nesaraujamas. Nav iespējams saprast kādas kultūras mākslu, neizprotot pašu kultūru.

K. Gīrcs uzsver, ka saikne starp mākslu un kolektīvo dzīvi nav meklējama tajā, kā mākslas darbs tiek pagatavots, bet gan tajā, kādu semiotisku nozīmi tas sevī ietver. Zīmes vai zīmju elementi, kas veido semiotisko sistēmu, ir estētiskas. Tās ir saistītas ar idejām vai konceptiem, kas veido sabiedrību.³⁶

Mākslas teorija ir tas pats, kas kultūras teorija, jo māksla ir kultūras sastāvdaļa. Tā nekādi nevar būt atdalīta no kultūras, tā nevar būt autonoma, tā nevar būt pati par sevi. Un, ja māksla ir saistīta ar semiotikas teoriju, tad tās zīmes, kas sastopamas mākslā, ir atrodamas arī sabiedrībā, nevis kādā izgudrotā pasaulē.³⁷ Šīs zīmes un simboli, kas satur etnogrāfisku nozīmi, spēlē lielu lomu sabiedrības dzīvē, tās būtībā dod tai dzīvi. Nozīme rodas no tās lietojuma un, tikai atrodot šos lietojumus, mēs noskaidrosim kaut ko vērtīgu par kultūru un sabiedrību, kurā tie pastāv.³⁸

Antropologs K. Gīrcs raksta, ka ļoti liela daļa mākslas darbu ir par cilvēku idejām, jēdzieniem un konceptiem. Mākslas priekšmeti demonstrē šīs idejas, jēdzienus un konceptus vizuāli, ar redzes, skaņas vai taustes palīdzību. Tie tiek radīti formā, kas ļauj tiem piekļūt ar sajūtām. Māksla tiek lietota kā domas izteiksme. K. Gīrcs to dēvē par zinātni, kas var parādīt dzīves nozīmi caur lietām, kas to aptver.³⁹

K. Gīrcs īpašu uzmanību pievērš sakrāliem simboliem, kas, viņaprāt, sintēzē tautas ētosu – tai piederīgo cilvēku dzīves tonalitāti, raksturu, kvalitāti, viņu morālo un estētisko

³⁵ Geertz, Clifford. *Art as Cultural System*, p. 96.

³⁶ *Ibid*, p. 99.

³⁷ *Ibid*, pp. 108. – 109.

³⁸ *Ibid*, p. 118.

³⁹ *Ibid*, pp. 119. – 120.

stilu un noskaņojumu – un viņu pasaulesuzskatu – universālus priekšstatus par lietu īsteno kartību.⁴⁰

K. Gīrca kritiķi apgalvo, ka antropologs ne reizi nav spējis skaidri pamatot, ko viņš saprot ar simboliem vai ko nozīmē viņa pieminētās sistēmas un kā tās analizēt. Lielākoties tiek kritizēts tas, ka autors nav izvirzījis konkrētus kritērijus kultūras interpretācijas veikšanai.⁴¹ Bet par spīti kritikai, K. Gīrca nozīmība slēpjas tajā, ka viņš liek pārdomāt tradicionālo pieeju pētniecībai, viņš ierosina pētīt nevis uzvedību, bet gan nozīmi, viņš rosina pētīt cēloņus. K. Gīrca teorijas virzījās uz interpretatīvu skaidrojumu, izmantojot analogijas, metaforas un uztverot cilvēka aktivitātes kā tekstu un simbolisku darbību.

K. Gīrca teoriju par mākslu kā kultūras sistēmu var izmantot galvenokārt LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetu pētniecībā, kur ir attēloti dažādi reliģiski motīvi, jo šeit liela nozīme ir precīzai zīmju vai simbolu atšifrēšanai. Tāpat arī, balstoties uz K. Gīrca teoriju, visi priekšmeti tiks pētīti, meklējot to nozīmes Japānas kultūras kontekstā, meklējot analogijas, skaidrojot metaforas un simbolus. Tiks izmantota autora piedāvātā pētniecības metode – daudzslāņu apraksts – kur no vairākām subjektivitātēm iespējams nonākt pie objektivitātes.

1.3. Alfrēda Gella mākslas antropoloģijas teorija

Britu antropologs Alfrēds Gells, veidojot savu mākslas antropoloģijas teoriju, izslēdz trīs dažādus antropoloģiskos mākslas pētniecības veidus, kas ir tikuši pielietoti iepriekš. Pirmais ir māksla kā nozīmēm bagāta komunikācija – valodai līdzīga, otrais – māksla kā izsmalcināta forma, kas tiek novērtēta atbilstoši kultūras estētiskajiem standartiem, bet trešais kā īpašs produkts, kas cirkulē starp atpazīstamām mākslas institūcijām. Viņaprāt,

⁴⁰ Gīrca, Klifords. Reliģija kā kultūras sistēma. No; *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 1998. 92. lpp. Izmantota arī oriģinālvalodā sarakstītā grāmata Geertz, Clifford. Religion as Cultural System. In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. P. 89.

⁴¹ White, Ben. *Clifford Geertz: Singular Genius of Interpretive Anthropology*. P. 1200. Pieejams: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=88ddec2c-3962-491f-a7aa-430999e8e9ba%40sessionmgr4002&hid=4206> [skatīts 2015, 20. janv.].

Skatīt arī: Martin, Michael. Geertz and the Interpretive Approach in Anthropology. *Synthesis*. Vol. 97, no. 2, November 1993. P. 269. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20117842> [skatīts 2015, 11. marts].

visas iepriekš izmantotās teorijas nav antropoloģiskas.⁴² Savā grāmatā, ko autors uzrakstīja neilgi pirms savas nāves, viņš pamato, kāpēc, viņaprāt, iepriekšējās teorijas nav antropoloģiskas un paskaidro, kādai būtu jābūt antropoloģiskai mākslas teorijai, precizējot gan terminu lietojumu, gan pētāmo lauku un virzienus.

Alfrēds Gells nebija ieinteresēts mākslas institūciju pētniecībā, bet gan mākslas darbā kā tādā. Viņu interesēja mākslas priekšmets. Ja lielākai daļai zinātnieku mākslas pētniecība ir saistīta ar nozīmi un komunikāciju, tad A. Gells grāmatā „*Art and Agency*”, cenšas pierādīt, ka patiesībā māksla ir darbības veids. Šis darbības veids ir starpniecība (*agency*) kā process, kas ietver indeksus un iespaidus. Mākslas antropoloģija tiek saprasta kā starpniecības teorija vai arī indeksu starpniecība, ar indeksiem saprotot materiālas esamības, kas motivē secinājumus, atbildes vai interpretācijas.⁴³

Grāmatas „*Art and Agency*” pirmajā nodaļā A. Gells cenšas saprast, kāpēc ir nepieciešama mākslas antropoloģija un kādi ir tās uzdevumi un mērķi. Viņš raksta, ka viens no mākslas vēsturnieka uzdevumiem ir sniegt vēsturisko kontekstu un tiek uzskatīts, ka arī mākslas antropologa uzdevums ir būtībā tāds pats, tikai šajā gadījumā tas ir veids, kā skatīt kultūras sistēmu, ne tik ļoti vēsturisko periodu. A. Gells uzsver, ka šo atšķirību ir nepieciešams izskaidrot.⁴⁴ A. Gells uzskata, ka antropoloģija ir sociāla zinātne, nevis humanitāra, kas nozīmē, ka antropoloģijai ir jāfokusējas uz mākslas radīšanas, aprites un uztveres sociālo kontekstu, nevis uz kāda konkrēta mākslas darba novērtēšanu, kas būtībā ir mākslas kritiķa uzdevums.⁴⁵ Estētiski spriedumi ir iekšējas prāta darbības, toties mākslas objekti tiek radīti un tie nonāk apgrozībā ārējā fiziskā un sociālā pasaulē. Radīšanu un apriti nodrošina noteikti sociālie procesi, piemēram, politika, apmaiņa, reliģija, radniecība un citi.⁴⁶ Pēc Alfrēda Gella domām, vēlme kādas citas kultūras mākslu aplūkot no estētiskā skatu punkta daudz vairāk pasaka par mūsu pašu kultūru, nevis par to kultūru, kas tiek pētīta.⁴⁷

⁴² Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 4. Pieejams arī: http://monoskop.org/images/4/4d/Gell_Alfred_Art_and_Agency_An_Anthropological_Theory.pdf [skatīts 2015, 20. janv.].

⁴³ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. ix

⁴⁴ *Ibid*, p. 2.

⁴⁵ *Ibid*, p. 3.

⁴⁶ *Ibid*.

⁴⁷ *Ibid*.

Antropologs A. Gells uzskata, ka mākslu ir iespējams pētīt tikai caur sociālām attiecībām, jo vienīgais veids, kā noskaidrot, no kā sastāv kāda kultūra, ir novērot un raksturot kultūras uzvedību kādos konkrētos ietvaros, kas būtībā ir sociālā mijiedarbība ar citiem. Kultūra neeksistē ārpus sociālās mijiedarbības.⁴⁸ Autoru interesēja iespēja radīt mākslas teoriju, kas dabiski iederētos antropoloģijas kontekstā, kas, viņaprāt, ir teorija par sociālajām attiecībām. Lai to panāktu, A. Gells mākslas objektus pielīdzina cilvēkiem. Terminus, kas lietoti cilvēku sociālo attiecību izpētei, viņš izmanto mākslas pētniecībā.

Alfrēds Gells noraida gan to, ka māksla var tikt uztverta kā komunikācija, ka tā ietver sevī kādu nozīmi, gan to, ka māksla ir estētisks reprezentācijas līdzeklis. Autoram māksla ir darbības sistēma, kas ir paredzēta, lai mainītu pasauli, nevis lai iekodētu sevī kādus simbolus vai nozīmes par to. A. Gellam šķiet pieņemams tāds mākslas skaidrojums, kas ir saistīts ar priekšmeta praktisko lomu sociālajos procesos, jo tas, viņaprāt, vairāk atbilst antropoloģiskam skatu punktam.⁴⁹ Autors uzskata, ka šāda definīcija pretēji citām ir teorētiska. Mākslas priekšmets tiek skatīts tikai konkrētās sabiedrības kontekstā, un ārpus tās tam nepiemīt nekādas būtiskas pazīmes.⁵⁰ A. Gells savā esejā „*The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*” mākslu definē kā kaut ko, kas ir skaisti pagatavots vai ir padarīts skaists. Viņš uzskata, ka par mākslas objektiem ir jāuzskata tie priekšmeti, kas parāda noteiktu tehnisku izcilību. Nevis kā priekšmets pats par sevi, bet kā priekšmets, kam ir funkcija, kas ir priekšmets kā tehnikas produkts.⁵¹ Autors uzskata, ka māksla cilvēkus piesaista ar savu tehnisko pusi. Tieši tehniskā izcilība ir tā, kas cilvēkus apbur.

Antropoloģiskā mākslas teorijā primārie nevar būt priekšmetu kategorijas teorētiskie termini, kas ir tikai saistīti ar mākslas objektu, jo šādas teorijas nozīme ir izpētīt sfēras, kurās objekti saplūst ar cilvēku kādās sociālās attiecībās starp personu un lietu.⁵²

⁴⁸ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 4.

⁴⁹ Ibid, p. 6.

⁵⁰ Ibid, p. 7.

⁵¹ Alfred, Gell. *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. In: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Ed. Eric Hirsch. Oxford, New York: Berg, 2006. P. 163.

Pieejams:

http://monoskop.org/images/4/48/Gell_Alfred_The_Art_of_Anthropology_Essays_and_Diagrams_1999.pdf [skatīts 2015, 27. okt.].

⁵² Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 12.

Lai uzbūvētu savu mākslas antropoloģijas teoriju, A. Gells izmanto un raksturo konkrētus savas teorijas jēdzienus. Pirmais jēdziens ir indekss (*index*). Ar indeksu viņš saprot redzamu, fizisku, unikālu un identificējamu lietu. Mākslas situācijas var atšķirt no citām ar to, ka to materiālais indekss ļauj notikt noteiktām kognitīvām operācijām, kuras autors identificē kā starpniecības abdukciju (*abduction of agency*).⁵³ Indekss ir iznākums un/vai sociālās starpniecības instruments.⁵⁴ Indekss būtībā ir priekšmets, ko var uzskatīt par mākslas darbu.

Tālāk autors cenšas izskaidrot ‘abdukcijas’ (*abduction*) terminu, rakstot, ka šis jēdziens tiek izmantots loģikā un semiotikā. Autora teorijas gadījumā koncepts ‘abdukcija’ ir mākslīgu secinājumu gadījums, kurā mēs atrodam ļoti neparastas sakritības, kas tiek izskaidrotas pieņemot, kas tas ir vispārīgs noteikums. Šī termina noderīgums izpaužas tajā, ka tas ļauj novilkt robežas starp lingvistisku semiotikas modeli un ne-lingvistisku.⁵⁵

Termins sociālais aģents (*agent*) A. Gella antropoloģiskajā mākslas teorijā tiek definēts kā tas, kas realizē sociālo starpniecību. Starpniecība ir attiecināma uz tām personām vai lietām, kas rada kauzālas sekas, kas ir notikums, ko veicis prāts, griba vai nolūks. Aģents ir tas, kas liek lietām notikt, kā arī aģenti ir tie, kas rada darbības ar savu nolūku. Tas ir kauzālo notikumu pirmsākums un izcelsme, kas ir radusies neatkarīgi no ķermeniskā kosmosa. Visur, kur kāds notikums ir noticis ar kāda cilvēka vai lietas nolūku un kas rada kauzālas sekas, tas ir starpniecības gadījums.⁵⁶ Ar šo A. Gells vēlas pateikt, ka mākslas darbu var radīt tikai ar nolūku. Nav iespējams radīt mākslas objektu bez nolūka. Mākslinieks, pēc A. Gella domām, ir aģents. Bez mākslinieka kā aģenta, kas rada mākslas darbu, mākslas darbs nav iespējams. Mākslinieks ar savu radīšanas procesu veic starpniecību.⁵⁷

Starpniecības koncepts, ko A. Gells lieto, ir saistīts un atkarīgs no konteksta.⁵⁸ Starpniecība var būt fiziska, garīga, politiska vai pat estētiska. Mākslas darbi ir sarežģīti. Tos ir sarežģīti pagatavot, par tiem ir sarežģīti domāt un par tiem ir sarežģīti noslēgt darījumus. To savdabība, nesamierinātība un ekscentriskums ir galvenais faktors, lai tie

⁵³ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid*, p. 15.

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ *Ibid*, pp. 16. – 17.

⁵⁷ *Ibid*, p. 23.

⁵⁸ *Ibid*, p. 22.

darbotos kā sociāls instruments.⁵⁹ Pēc A. Gella domām, mākslas darbs vienmēr tiek gatavots publikai, kādai noteiktai auditorijai. Tas netiek gatavots bez iemesla.⁶⁰

Kā viens no pēdējiem terminiem, ar kuru A. Gells iepazīstina savā grāmatā „*Art and Agency*”, ir prototips (*prototype*). Prototips ir tas, ko indekss jeb mākslas darbs vizuāli reprezentē. Ne visiem indeksiem ir prototipi, un ne vienmēr tie reprezentē kaut ko konkrētu. Kā vienu no piemēriem, kam nav prototips, A. Gells min abstraktus ģeometriskus rakstus.⁶¹ Britu antropologs Roberts Leitons raksta, ka mākslas attēls bieži izskatās tā, kā tas, ko tas reprezentē [tā it kā šis Alfrēda Gella lietotais prototips], bet tas vienmēr ir attēlots atbilstoši konkrētās kultūras nosacījumiem.⁶²

Grāmatas „*Art and Agency*” sestajā nodaļā A. Gells raksta par dekoratīvo mākslu, ar to saprotot tādus mākslas artefaktus kā podus, paklājus un citus tāda veida priekšmetus. Dekoratīvās zīmes, kas tiek lietotas uz artefaktiem piesaista cilvēkus šīm lietām un līdz ar to arī sociālajam dizainam, ko šīs lietas ietver. Objekta dekorēšana pēc A. Gella domām ir sociāla tehnoloģija, ko viņš jau savos iepriekšējos darbos ir nodēvējis par tehnoloģiju valdzinājumu (*technology of enchantment*). Šī psiholoģiskā tehnoloģija iedrošina un notur motivāciju, ko padara par nepieciešamu sabiedriskā dzīvē.⁶³ Šeit varētu antropologam A. Gellam oponēt, jo pastāv arī tādas dekoratīvās zīmes, kurām ir prototips un kuras ir stāstošas, un ar nozīmi. Tas spilgti parādīsies maģistra darba 3. nodaļā, kur tiks analizēti Japānas ziloņkaula priekšmetu atribūtiskie aspekti.

A. Gells nodala divus dažādus mākslas veidus – dekoratīvo mākslu un reprezentatīvo mākslu. Reprezentatīvā māksla ir māksla, kurai ir prototipi. Runājot par reprezentatīvo mākslu, A. Gells vairāk pievēršas mākslas objektiem, kas attēlo dažādus dievus un dievības. Antropoloģiska mākslas pētniecība agri vai vēlu tiek saistīta arī ar reliģijas antropoloģiju, jo reliģija dažādos kontekstos ir cieši saistīta ar mākslu.⁶⁴ Arī LNMM kolekcijas Japānas ziloņkaula priekšmetu izpētē reliģiskajam aspektam ir būtiska nozīme.

⁵⁹ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 23.

⁶⁰ *Ibid*, p. 24.

⁶¹ *Ibid*, p. 26.

⁶² Layton, Robert. *Art and Agency: a Reassessment. Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, issue 3, August 11, 2003. P. 460. Pieejams: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.00158/pdf> [skatīts 2015, 27. okt.].

⁶³ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 74.

⁶⁴ *Ibid*, p. 97.

Lai gan pats A. Gells uzskatīja, ka viņa antropoloģiskās mākslas pētniecības teorija krasi atšķiras no jau zināmajām, antropologa A. Gella pētnieki uzsver viņa saistību ar semiotiku, sakot, ka A. Gells izmanto semiotikas terminoloģiju. Viņš īpašu uzmanību pievērš priekšmeta nozīmei. Antropologs Karels Arno raksta, ka grāmata „*Art and Agency*” būtībā ir par nozīmes bagātiem priekšmetiem, kur šī nozīme vienmēr tiek izpausta caur dažādiem cilvēka darbības kontekstiem, kas to aptver.⁶⁵

Vairāki A. Gella teorijas kritiķi ir uzsvēruši, ka viņa grāmatā „*Art and Agency*” ir vairākas nesakritības, neprecizitātes un argumentu un kvalitatīvu piemēru trūkums. Piemēram, Austrālijas kultūras antropologs Ross Baudens raksta, ka, lai gan sākumā autors semiotisko pieeju mākslas pētniecībai antropoloģijā uzskata par neantropoloģisku, aizvien vairāk un vairāk grāmatas turpinājumā parādās A. Gella idejas par nozīmēm, kas atrodamas mākslā,⁶⁶ kas ir pilnīgā pretrunā ar to, ko viņš vairākkārt minējis.

Antropologs Roberts Leitons, izvērtējot Alfrēda Gella mākslas antropoloģijas teoriju, raksta, ka A. Gells norāda, ka mākslas estētiskās vērtības atšķiras dažādās kultūrās un tās vienmēr ir cieši iestrādātas sociālajā struktūrā un mākslas antropoloģijai būtu jāpēta tieši tās, un tas, kā šie estētiskie principi tiek pielietoti sociālā saskarsmē.⁶⁷ Bet R. Leitons arī uzsver to, ka A. Gells pēta un sniedz piemērus tikai par tiem gadījumiem, kas sakrīt ar viņa skatījumu.⁶⁸ Arī kultūras antropologs Ross Baudens uzskata, ka viena no lielākajām kļūdām, ko A. Gells pieļauj, ir saistīta ar mākslas darba estētisko īpašību raksturojumu. Mākslas estētisko vērtību pētīšana nav tik maznozīmīga antropoloģijā, kā to, viņaprāt, parāda britu antropologs A. Gells. R. Baudens raksta, ka estētika ir centrālais aspekts mākslas pētniecībai starpkulturālā kontekstā. Viņš uzsver to, kā dažādas kultūras pārstāvji komunicē par mākslu kā kultūras fenomenu, šādā veidā parādot to, kā tiek saprasts mākslinieciskais radošums. Viņš min, ka A. Gells mākslas estētisko vērtību redz mākslas darba tehniskajā sarežģītībā, kas arī padara mākslu par efektīvu mediatoru. Bet tajā pašā laikā A. Gells bez jebkādiem pierādījumiem apgalvo, ka estētiskās vērtības starpkultūras

⁶⁵ Arnaut, Karel. *A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects*. P. 12. Pieejams: <http://www.africana.ugent.be/file/8> [skatīts 2015, 18. janv.].

⁶⁶ Bowden, Ross. Review: A Critique of Alfred Gell on “Art and Agency”. *Oceania*. Vol. 74, no. 4, June 2004. P. 314. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/40332070> [skatīts 2015, 11. marts].

⁶⁷ Layton, Robert. *Art and Agency: a Reassessment*, p. 449.

⁶⁸ *Ibid*, p. 450.

kontekstā ir vienādas.⁶⁹ Estētiskās vērtības ir atšķirīgas dažādās kultūrās un bieži pat ir galēji pretējas.

Antropologs Roberts Leitons norāda, ka semiotikas noliegums mākslas pētniecībā A. Gellam parādās daudz radikālāk, nekā estētikas. Par spīti tam, ka A. Gells izmanto dažādus semiotikas terminus savas teorijas veidošanai, viņš noliedz to, ka mākslas priekšmets var būt simbols.⁷⁰ R. Leitons uzskata, ka šādā veidā A. Gells cenšas parādīt to, ka māksla nav komunikācijas veids, ka tā nav saistīta ar valodu.⁷¹ A. Gells mākslas fenomenu aplūko kā darbības sistēmu, kas ir spējīga mainīt pasauli, nevis kā kodētus simbolus, kas parāda to.⁷²

Roberts Leitons norāda, ka viena no būtiskākajām lietām, ko Alfrēds Gells ar savu darbu „*Art and Agency*” ir paveicis, ir tā, ka viņš ir norādījis vienu būtisku faktu, kas vienmēr jāņem vērā pētot mākslu. Mēs interpretējam jebkuras kultūras mākslas fenomenu caur savu kultūras un tradīcijas pieredzi. A. Gells ar savu mākslas antropoloģijas teoriju parāda, ka māksla ir radīta caur noteiktu kultūras vizuālo skatījumu.⁷³ Arī mākslas vēstures pētnieks Metjū Remplijs uzsver to, ka, lai gan, viņaprāt, A. Gella teorija ir rietumnieciska, tā tomēr ļauj mākslas fenomenu aplūkot distancēti no Rietumu pasaules mākslas, paverot iespējas starpkultūru pētniecībai.⁷⁴

Britu antropologa A. Gella mākslas antropoloģijas teorijas vairākus aspektus ir iespējams izmantot gan pētot LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetu nozīmi Latvijas kultūrtelpā, iezīmējot priekšmetu praktisko lomu sociālajos procesos, gan pētot pašu priekšmetu atribūtisko aspektus Japānas kultūras kontekstā, nosakot darba gatavošanas iemeslus un aplūkojot, kādi prototipi ir saskatāmi Japānas ziloņkaula priekšmetu dekoratīvajos un reprezentatīvajos aspektos.

⁶⁹ Bowden, Ross. Review: A Critique of Alfred Gell on “Art and Agency”, p. 320.

⁷⁰ Layton, Robert. Art and Agency: a Reassessment, p. 447.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid, p. 449.

⁷³ Ibid, p. 461.

⁷⁴ Rampley, Matthew. Art History and Cultural Difference: Alfred Gell’s Anthropology of Art. *Art History*. Vol. 28, issue 4, September 2005. P. 549.

Pieejams: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=edc0b2cf-7eb7-42b5-8222-52fe33279555%40sessionmgr4003&vid=10&hid=4206> [skatīts 2015, 20. janv.].

1.4. Māksla kā kultūra. Evelīna Peina Hečere

Pētniece Evelīna Peina Hečere uzskata, ka vienīgais veids, kā nodrošināt visaptverošo antropoloģisku pētījumu par mākslas fenomenu, ir skatīt to no vairākiem skatu punktiem. Ar to saprotot dažādu apakšdisciplīnu un jaunu teorētisko perspektīvu izmantošanu pētot mākslas objektus.⁷⁵

Antropologus un mākslas vēsturniekus, tāpat arī mākslas baudītāju un skatītāju parasti interesē tādi jautājumi kā „No kurienes mākslas darbs nācis?”, „Kā tas ticis pagatavots?”, „Kas to pagatavoja?” un „Ko tas nozīmē?”. Šie jautājumi ietver ne tikai noteiktu informāciju par mākslas objektu, bet arī mākslas saistību ar citiem cilvēka dzīves aspektiem. Jo vairāk paplašinās interese par mākslas darba izcelšanos, jo vairāk tas ir saistīts ar cilvēka dzīvi, kas priekšmetu radīja un lietoja. Tas nozīmē, ka vizuālās mākslas antropoloģiskā pētniecība norāda uz to, ka māksla ir viens no kultūras aspektiem.⁷⁶

E. P. Hečeres kultūras definīcija ir saistīta ar visu, kas ir iemācīts. Tas ir viss, ko savā starpā dara cilvēki: tas kā tie dzīvo, rada lietas, organizē savu dzīvi sabiedrībā, lieto valodu un citas simboliskās formas.⁷⁷ Sākot pētīt kādas kultūras mākslu, var novērot to, ka tā attiecas uz gandrīz katru cilvēka dzīves aspektu. Autore būtībā ar šo norāda, ka gan sociālais aspekts, gan kultūras aspekts mākslas fenomena antropoloģiskā pētniecībā ir klātesošs un nav nodalāms. Varētu pat apgalvot, ka tiek apvienoti antropologu K. Gīra un A. Gella uzskati.

Lai pētītu mākslu, sākumā ir jānonāk pie atbildes uz jautājumu – kas ir māksla. Autore raksturo trīs dažādas mākslas sastāvdaļas – estētiku, meistarību un nozīmi. Visi šie elementi ir cieši viens ar otru saistīti un nevar pastāvēt neatkarīgi viens no otra. Estētiskais elements ir saistīts ar noteikta cilvēka spēju kaut ko radīt. Tā ir radīšana ar nozīmi un emocionālo slodzi. Bet meistarība ietver sevī zināšanas, fizisko prasmi un piepūli, izgatavojot mākslas priekšmetu. Toties nozīmes elementu var iedalīt vairākās kategorijās: pirmā kategorija ir saistīta ar nozīmi, kas slēpjas subjekta attēlojumā; otrā kategorija ir saistīta ar nozīmi, kur māksla parāda ko tādu, kas ir ārpus kāda vizuālā formulējuma. Šādi

⁷⁵ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*. Second edition. Westport, CT: Bergin & Garvey, 1999. P. xii. Pieejams arī: <https://www.questia.com/read/29302236/art-as-culture-an-introduction-to-the-anthropology> [skatīts 2015. 17. marts].

⁷⁶ Ibid, p. 1.

⁷⁷ Ibid, pp. 1. – 2.

simboli ir specifiski katrai kultūrai. Trešā kategorija ir nozīme kā interpretācija, bet ceturkā ir metafora.⁷⁸

Kad ir atrasta atbilde uz jautājumu, kas ir māksla, ir nepieciešams iezīmēt kultūras kontekstu. Autore nodala mākslas izmantošanu un funkciju. Viņasprāt, mākslas izmantošana ir saistīta ar mākslas objekta izmantošanu tikai fiziskā veidā. Tas ir tas, ko var redzēt un piedzīvot. Bet funkcija ir vairāk abstrakta. Tā parāda to, kāds mākslas darbs ir konkrētā kontekstā.⁷⁹

E. P. Hečere raksta, ka lielākā daļa priekšmetu, kas ir redzami muzejos, ir tikai neliela daļa no kopuma, bet tie jau sevī ietver kultūras etosu. Mēs, nezinot neko par konkrēto kultūru, nevaram tos interpretēt. Mākslas darbu saprašana sākas ar atpazīšanu. Tā kā mākslas stili un formas ir tik dažādas, mēs varam iemācīties kā tos atpazīt un saprast, pie kādas tradīcijas un kultūras tie pieder. Lai noteiktu mākslas stilu, ir jāsaprot, kas ir tās iezīmes, pēc kurām jāorientējas.⁸⁰ Mūsdienu muzeji ir pilni ar mākslas objektiem, kuru patiesos stāstus mēs nezinām, jo neaplūkojam tos no to piederības kultūrai, kas tos radījusi.

E. P. Hečere piedāvā mākslas fenomenu aplūkot, atbildot uz jautājumiem – „Kur?“, „Kā?“, „Kurš?“, „Kāpēc?“, „Kas?“ un „Kur un no kurienes?“. Autore savā grāmatā „*Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*” katram no šiem jautājumiem ir veltījusi savu nodaļu, parādot dažādus veidus, kā nokļūt līdz atbildēm.

Autore sāk ar jautājumu „Kur?“, ar ko tiek saprasta mākslas darba ģeogrāfiskā dimensija. Noskaidrojot priekšmeta ģeogrāfisko dimensiju, ir daudz lielāka iespēja precīzi saprast, kāds rašanās konteksts ir bijis mākslas priekšmetam. Šis jautājums ietver arī mākslas un vides mijiedarbību. Vide, no kuras ir nācis mākslas darbs, nosaka to, kādi dzīvnieki vai augi tiks attēloti vai tieši otrādi netiks attēloti mākslā. Tas nodrošina piekļuvi kultūras simbolu sistēmai un līdz ar to arī cilvēku ikdienas dzīvē.⁸¹

Otrais jautājums „Kā?” ir saistīts ar tehnoloģiskajām iespējām jeb to, kādā veidā mākslas darbs ir tapis. Autore raksta, ka tehniskās prasmes ir saistītas ar trīs aspektiem – pirmais ir patiesā tehnika, ar kuras palīdzību dažādi materiāli tiek apstrādāti, otrais – specializācijas pakāpe, kas parasti tiek asociēta ar dažādām prasmēm un trešais ir saistīts ar konkrēta tipa cilvēkiem, kuriem piemīt noteiktas sarežģītības prasmes.⁸² Tehnika, ko

⁷⁸ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, 9. – 12.

⁷⁹ Ibid, p. 12.

⁸⁰ Ibid, p. 16.

⁸¹ Ibid, p. 50.

⁸² Ibid, p. 55.

meistars izmanto savā mākslā saista viņu dažādos veidos arī ar sociālo kontekstu. Māksla kā artefakts ir fizisks objekts, kuram ir nepieciešami gan materiāli, gan darba rīki, līdz ar to, tas ir ekonomisks objekts. Arī estētiskā kvalitāte ir nozīmīga ekonomiskā apmaiņā.⁸³

Mākslas fenomena pētniecības psiholoģiskā perspektīva ir ietverta trešajā jautājumā – „Kurš?”. E. P. Hečere izvirza četrus galvenos konceptus, kas, viņasprāt, ir centrālie no psiholoģiskās perspektīvas skatu punkta: 1) uztvere; 2) radošums; 3) personība un 4) mākslas psiholoģiskā funkcija.⁸⁴ Antropoloģiskā mākslas fenomena pētniecībā svarīgi ir tas, kā šie koncepti darbojas dažādos kultūras kontekstos, kādas ir kopīgās un atšķirīgās īpatnības dažādām kultūrām un kādas ir tās īpašības, kas ir specifiskas tikai kādai noteiktai kultūrai.

Mākslas darba uztveri var iedalīt fizioloģiskajā uztverē, kas balstās uz cilvēka maņu orgāniem un to, kā tie reaģē uz mākslas objektu, kā arī tajā, kā cilvēki organizē un raksturo fizioloģisko uztveri un kādu nozīmi tie dod tam, ko viņi redz. Nozīme, kas tiek piešķirta, var būt simboliska. Tā atšķiras atkarībā no konteksta, kurā tā tiek izmantota.⁸⁵ No starpkultūru pētniecības skatu punkta ir svarīgi pētīt mākslinieka personību, viņa lomu, viņa brīvību, konservatīvismu un inovāciju, un to, kādas attiecības māksliniekam ir ar sabiedrību un viņa kultūru.⁸⁶

Ceturtais jautājums „Kāpēc?” aptver mākslas sociālo kontekstu un sociālo funkciju. E. P. Hečere raksta, ka māksla vieno sabiedrību. Pēc autores domām, galvenie veidi, kā māksla panāk sabiedrības vienotību ir, pirmkārt, māksla vieno sabiedrību caur tās psiholoģisko funkciju. Šajā gadījumā māksla kalpo kā „drošības tīkls”, kas novirza neapmierinātību, sagrāvi un lieko enerģiju, kā arī tā uzlabo dzīvotgribu, padarot harmoniskākas indivīdu savstarpējās attiecības. Otrkārt, māksla vieno sabiedrību caur tās estētisko baudu, ko tā sniedz sabiedrībai. Šī izpausme vieno cilvēkus un nodrošina vienotības sajūtu. Un, treškārt, sabiedrība tiek vienota tāpēc, ka māksla reprezentē un pastiprina uzskatus par pareizām attiecībām sabiedrībā. Mākslas simboli ir kolektīvas reprezentācijas, kuras caur to formu un saturu tiek veidotas un palīdz veidot sociālo kārtību.⁸⁷ Aiz simboliem slēpjas pasaules modeļi, līdz ar to arī tas, kā sabiedrība ir veidota.⁸⁸

⁸³ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, p. 83.

⁸⁴ Ibid, p. 85.

⁸⁵ Ibid, pp. 85. – 86.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid, p. 113.

Uzdodot piekto jautājumu – „Kas?” – autore vēlas pievērst uzmanību mākslas fenomenam kā komunikācijai. Mākslas darbs caur dažādiem aspektiem komunicē nozīmi. Viena no nozīmju kategorijām ir reprezentācijas līmenis. Kaut kas tiek imitēts un parādīts mākslas objektā.⁸⁹ Šajā gadījumā liela nozīme ir subjektam, kas tiek reprezentēts. Tas arī veido komunikācijas saturu.

Vienas no nozīmes kategorijām ir arī ikonās. Ikonas ir nozīmju formas, kuras visi daļa un kultūra tās pārzina. Bet tie, kas ir ārpus šīs kultūras tās nesaprot, ja par tām iepriekš nav pastāstīts. Šajā nozīmes līmenī māksla nav universāls komunikācijas veids.⁹⁰

Mākslas darba interpretatīvajā kategorijā autore iekļauj gan emiku, gan etiku, lai interpretētu nozīmi.⁹¹ Šajā kategorijā māksla tiek skatīta daudz dziļāk, ietverot nozīmes, kas tiek dalītas tikai sabiedrības locekļu vidū un ir cieši saistītas ar tās pasaules uzskatiem. E. P. Hečere uzsver, ka vienā kultūrā vai sabiedrībā ir iespējamās dažādas priekšmetu interpretācijas. To nosaka vairāki faktori, piemēram, ideoloģija, atrašanās vieta konkrētā dzīves ciklā vai personība.⁹²

Pēdējais, sestais, jautājumu kopums, ko E. P. Hečere piedāvā aplūkot, pētot mākslas fenomenu, ir „Kur un no kurienes?”. Laiks un vieta maina cilvēka dzīvošanas apstākļus, vizuālo apkārtni un ietekmē materiālus, ko var izmantot mākslas objektiem. Izmaiņas tehnoloģijās sniedz iespēju izmantot jaunus darbarīkus, jaunus materiālus, veidojot jaunu procesu. Mākslas objektus ietekmē sociālās izmaiņas, vēsturiskās izmaiņas, kā arī saikne ar citām kultūrām. Pēc E. P. Hečeres domām, jebkura no šīm izmaiņās var būt nozīmīga un var ietekmēt kultūras simbolu sistēmu, izveidojot citas ikonās, vai arī ietekmējot jau esošo ikonu nozīmi un līdz ar to arī visu kopējo vizuālo kultūras komunikācijas sistēmu.⁹³

E. P. Hečere grāmatā „*Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*” uzsver to, ka, ja vēlas mākslu pētīt no antropoloģiskā skatu punkta, ir nepieciešams estētisko izcilību aizvirzīt otrā plānā un skatīties uz mākslas fenomenu citādāk.⁹⁴ Autore raksta, ka mākslas estētiskā aspekta pētniecība antropoloģijā saskaras ar divām problēmām.

⁸⁸ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, p. 127.

⁸⁹ Ibid, p. 140.

⁹⁰ Ibid, p. 143.

⁹¹ Ibid, p. 147.

⁹² Ibid, p. 148.

⁹³ Ibid, p. 167.

⁹⁴ Ibid, p. 197.

Pirmā ir universalitāte un relativitāte, bet otrā – estētisko vērtību attiecības ar kultūras aspektiem un cilvēku stāvokļiem.

Estētiskās vērtības novērtēšanā vislielāko lomu spēlē konteksts.⁹⁵ Konteksts ir viens no būtiskākajiem aspektiem jebkura mākslas priekšmeta pētniecībā. Tas nosaka ne tikai estētisko kvalitāti, bet arī simbolisko nozīmi, rituālo pareizību un garīgo priekšmeta esenci. Tas var būt kultūrspecifisks (saistīts ar emiku) vai arī tam var nebūt īpašas nozīmes līdz brīdim, kad skatītājs dalās ar savu nozīmi par priekšmetu.⁹⁶

Vienalga vai uzsvars tiek likts tikai uz kultūras vai tikai uz sociālo mākslas aspektu, vai arī kā to piedāvā pētīt E. P. Hečere, uzsverot abu aspektu nozīmīgumu – vissvarīgākais ir konteksts. Novietojot mākslas darbu tā oriģinālajā kontekstā, tas iegūst citādāku skatījumu – tuvāku savām saknēm.

Pētnieces E. P. Hečeres uzdotie jautājumi kalpo par vadlīnijām Japānas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu interpretācijām. Pētot Japānas zobenu, tiks ņemta vērā autores ideja par to, ka katrā kultūrā un sabiedrībā var pastāvēt dažādas lietu izpratnes. Piemēram, zobena atribūtisko aspektu interpretācijas gadījumā svarīgi ir reliģijas dažādie novirzieni. Bet pētot *okimono* un *necke* figūras, nozīmīga ir ideja par kultūras sistēmu maiņu, ko ietekmē sociālas, vēsturiskas vai kādas cita rakstura izmaiņas kultūrā.

⁹⁵ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, p 199.

⁹⁶ *Ibid*, p. 201.

2. JAPĀNAS MĀKSLAS ZILOŅKAULA PRIEKŠMETI LATVIJAS KULTŪRTELPĀ

Pētījumi par Austrumu vai konkrētāk Japānas kultūras un mākslas ietekmi uz 20. gadsimta Latvijas kultūras dzīvi nav, bet gan periodikā, gan arī 20. gadsimta mākslinieku darbos ietekmes ir spilgti redzamas. Jāpiebilst, ka arī Latvijas mākslas vēsturnieki apliecina, ka šāda ietekme ir pastāvējusi, bet publikāciju par šādu kultūrvides aspektu diemžēl nav.⁹⁷ Latvijā valdīja tā pati tendence, kas tajā brīdī bija Eiropā. Austrumu māksla būtībā piesaistīja ar savu eksotismu un citādāko skatījumu.

LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu institucionālie aspekti tiek pētīti izmantojot LNMM arhīva materiālus, kas ir gan dažādi pieņemšanas akti, gan pavēles. Diemžēl daļa no aktiem un citiem svarīgiem dokumentiem līdz mūsdienās nav saglabājusies vai arī dominē nepilnīga informācija. Priekšmetu uzskaitē un pieņemšanas informācija 20. gadsimtā nav bijusi sakārtota, tā ir tikusi veikta nepilnīgi, kas sagādā problēmas pilnīgas institucionālo aspektu analīzes veikšanā.

Japānas ziloņkaula priekšmeti muzeja kolekcijā ir nonākuši, sākot no 1923. gada līdz 1987. gadam. Svarīgi piebilst, ka šajā laikā posmā ir notikušas vairākas muzeju reformas, kas ietekmēja gan muzeja nosaukumus, gan kolekcijas saturus. No 1920. gada līdz 1945. gadam muzeja nosaukums bija Valsts mākslas muzejs, bet no 1945. gada līdz 1952. gadam Valsts Rietumeiropas mākslas muzejs. Pēc tam 1952. gadā muzejam atkal tika mainīts nosaukums un tas kļuva par Valsts tēlotājas mākslas muzeju, un tāds tas bija līdz 1963. gadam, kad muzejs kļuva par Valsts Aizrobežu mākslas muzeju. Visi priekšmeti muzejā ir nonākuši šajos muzeja nosaukuma maiņas periodos, līdz ar to aktos ir norādīti dažādi muzeju nosaukumi.

Jau vēlāk muzejs kļuva par Ārzemju mākslas muzeju, bet 2010. gadā pievienojās Latvijas Nacionālajam mākslas muzejam un kļuva par tā struktūrvienību, tāpēc visi priekšmeti ir uzskatāmi par LNMM kolekciju. 2011. gadā muzejs atkal mainīja nosaukumu, šoreiz pārejot uz jaunu ēku un kļūstot par Mākslas muzeju „Rīgas Birža”.

⁹⁷ Maģistra darba autores saruna ar mākslas vēsturniecēm Aiju Brasliņu un Irēnu Bužinsku.

2.1. Kontekstuālie aspekti

Pētniece Evelīna Peina Hečere raksta, ka Eiropā jau sākot ar 16. gadsimtu mākslinieki bija ļoti ieinteresēti no ceļojumiem atvest mākslas darbus. Bet 18. gadsimtā, sākoties industriālajai revolūcijai, mainoties cilvēku domāšanai un attīstoties tehnoloģijām, arvien straujāk jaunās idejas, vēstures un mākslas vēstures zināšanas paplašinājās. Toties 20. gadsimts vēl vairāk paātrināja cilvēku savstarpējo komunikāciju, un ideju un kultūru apmaiņu.⁹⁸ 20. gadsimts ir arī tas laika posms, kad Japānas ziloņkaula priekšmeti nonāca muzeja kolekcijā. Autore uzsver arī to, ka lielākā daļa priekšmetu, kas Eiropā nonākuši šādu apmaiņu rezultātā, ir tikuši radīti 19. gadsimtā, kad lielākā daļa dažādu kultūru etnogrāfiskie artefakti vēl nebija Rietumu pasaules iespaidoti.⁹⁹ Arī LNMM kolekcijā esošie Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu lielākā daļa ir no 19. gadsimta.

Interese par austrumu kultūru, tai skaitā arī japāņu, Latvijā parādās jau 20. gadsimta sākumā, piemēram, jau 1907. gadā¹⁰⁰ un 1914. gadā¹⁰¹ izdevuma „Latvija” literārajā pielikumā ir publicētas japāņu pasakas. Šie ir tikai divi piemēri. Japāņu pasakas laikrakstos, izdevumos un žurnālos tik publicētas atkārtoti. Jau nedaudz vēlāk tiek izmantoti japāņu pasaku motīvi un tiek publicēta Kārļa Jēkabsona „Urasimataro”.¹⁰²

Ļoti daudz dažādu japāņu un austrumu motīvu parādās 20. gados žurnālā „Atpūta”. Kā piemērus var minēt, 1926. gada 3. septembrī publicētais populāras Austrumu tipa filmu aktrises attēls¹⁰³ vai arī 10. decembrī publicētais ķīniešu aktiera attēls.¹⁰⁴ Arī citos izdevumos parādās dažādi austrumnieciski ar Japānas kultūru saistīti attēli, kur spilgti redzamas Japānas kultūras ietekmes. Piemēri apskatāmi izdevumā „Kaija”, kur publicēts Zanda Krūkas zīmējums „Japaneete”¹⁰⁵ vai arī „Ilustrēts žurnāls”, kur publicēta A. Apsīša ilustrācija „Zemestrīce Japānā”.¹⁰⁶

⁹⁸ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, p. 230.

⁹⁹ Ibid, 231.

¹⁰⁰ „Latvija” *Literārais pielikums*. Nr. 25, 1907, 16. jūnijs. 5. lpp.

¹⁰¹ „Latvija” *Literārais pielikums*. Nr. 2, 1914, 11. janvāris. 5. lpp.

¹⁰² Kārļa Jēkabsona Urasimataro. *Latvju Mēnešraksts*. Nr. 7, 1943, 1. janvāris, 58. lpp.

¹⁰³ Attēlu skatīt: *Atpūta*. Nr. 96, 1926, 3. septembris. 25. lpp.

¹⁰⁴ Attēlu skatīt: *Atpūta*. Nr. 110, 1926, 10. decembris. 4. lpp.

¹⁰⁵ Attēlu skatīt: *Kaija*. Nr. 2, 1920, 23. marts. 7. lpp.

¹⁰⁶ Attēlu skatīt: *Ilustrēts žurnāls*. Nr. 40, 1923, 5. oktobris, 8. lpp.

20. gadu periodikā parādās arī vairākas ziņas par Japānas teātri, operu vai literatūru. Piemēram, 1923. gada izdevumā „Latvis” minēts, ka ir noticis teātra jaunuzvedums, kur ir tikušas lasītas japāņu tankas un ķīniešu dzeja. Tiek runāts arī par japāņu un ķīniešu dzejas tulkojumiem latviešu valodā.¹⁰⁷

Ir tikusi tulkota arī Japāņu dzeja. 1922. gada Izglītības ministrijas mēnešrakstā, profesora J. Ozoliņa rakstā „*Japāņu zuģestivās dzejas estetika*” minēts, ka Arveds Švābe ir izdevis grāmatu „Japāņu lirikas”. Tāpat arī šajā rakstā tiek paskaidrotas japāņu dzejas īpatnības.¹⁰⁸ 1925. gada izdevumā „Ritums” rakstīts, ka Arvedu Švābi ir ļoti interesējusi japāņu māksla un 1920. gadā viņš izdevis tulkotu japāņu liriku ar plašu ievadošu apcerējumu.¹⁰⁹

Arī Japānas mākslas pasaule tiek pieminēta. Piemēram, 1930. gada žurnālā „Atpūta” ir ziņa par to, ka ir notikusi Āzijas apgabalu izstāde skolu muzejā.¹¹⁰ Šajā pašā gadā arī žurnālā „Daugava” ir raksts „Japāņu māksla kā impresionisma pirmsdzimtene”.¹¹¹ Bet par izstādēm un mākslas notikumiem jau nedaudz vēlāk būs minēts nākamajā apakšnodaļā „Institucionālie aspekti”. Nenoliedzami interese par Japānas kultūru un mākslu Latvijā ir pastāvējusi, par ko visnotaļ liecina periodikā publicētie zīmējumi, attēli, raksti un pasākumu apraksti.

Var uzskatīt, ka Latvijā arī būtībā valdīja Eiropas kopējā Austrumu kultūras un mākslas eksotisma apbrīnošanas tendence. Antropologi H. Morfijs un M. Pērkinss raksta, ka kā disciplīna antropoloģija attīstījās roku rokā ar tā sauktajiem retu priekšmetu jeb brīnumu kabinetiem, paplašinoties Eiropas horizontam. Parādījās vispārīga interese par citādības eksotismu.¹¹² Arī Latvijā ir bijis līdzīga rakstura muzejs – Doma muzejs (tagadējais Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs), kas eksponēja Rīgas ārsta un kolekcionāra Nikolausa fon Himzela (1729–1764) dabaszinātnisko un mākslas priekšmetu

¹⁰⁷ Mākslas dzīve. *Latvis*. Nr. 665, 1923, 4. decembris. 6. lpp.

¹⁰⁸ *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. Nr. 4, 1922, 1. aprīlis., 54. lpp.

¹⁰⁹ Arveds Švābe. *Ritums*. Nr. 10, 1925, 1. decembris. 38. lpp.

¹¹⁰ Āzijas apgabalu izstāde skolu muzejā, Rīgā. *Atpūta*. Nr. 314, 1930, 7. novembris. 27. lpp.

¹¹¹ Japāņu māksla kā impresionisma pirmsdzimtene. *Daugava*. Nr. 7, 1930, 1. jūlijs, 59. lpp.

¹¹² Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 3.

kolekciju.¹¹³ Arī Latvijas mākslas vēsturnieki uzskata, ka 20. gadsimtā pastāvēja Austrumu mākslas stilizācija.¹¹⁴

Svarīgs fakts, ko pauž antropologi H. Morfijjs un M. Pērkinss ir arī tas, ka Eiropas mākslas pasaule izvēlējās tos priekšmetus, kas iederējās viņu tēlniecības un glezniecības kategorijās.¹¹⁵ Māksla kā kategorija Rietumu sabiedrībā bieži tiek uzlūkota kā patēriņa priekšmets vai prece, arī kā priekšmets, kas var sniegt baudījumu.¹¹⁶ Iespējams lielākā daļa Japānas ziloņkaula priekšmetu šādu iemeslu pēc arī tikuši iegādāti un pēc tam nonākuši muzejā.

2.2. Institucionālie aspekti

Jau pirmajā nodaļā tika noteikts, ko sevī ietver institucionālie mākslas aspekti. Tie ir balstīti uz noteiktu institūciju, kas šī darba kontekstā ir LNMM. Institucionālais aspekts raksturo to, kā mākslas priekšmets nonāca muzejā un ar to arī mākslas priekšmeta statusu Rietumu pasaulē. Mākslas darbu institucionālie aspekti var vairāk pateikt par to kultūru, kas mākslas priekšmetus institucionalizē, nevis par to, no kuras tie nākuši.

Lai noskaidrotu LNMM kolekcijā esošo Japānas ziloņkaula priekšmetu institucionālos aspektus, ir jānoskaidro, kā priekšmeti ir nonākuši muzejā, tādā veidā radot iespēju saprast un izvirzīt minējumus, kāpēc priekšmets ir nonācis muzejā, un kāds bija iemesls priekšmetu institucionalizēt.

No kolekcijā esošajiem Japānas ziloņkaula priekšmetiem visagrāk muzejā ir nonācis priekšmets ar inventāra numuru D-105, kas ir tā sauktais Japānas zobens. Diemžēl par šo priekšmetu ir vismazāk ziņu. Ir tikai viens neliels ieraksts „Pirmās uzskaites inventāra grāmatā”, kur norādīts, ka priekšmets ir pieņemts muzeja kolekcijā 1923. gada 15. martā ar piezīmi, ka tas ir bijis dāvinājums no politiskās pārvaldes.¹¹⁷

Pēc tam priekšmeti pastāvīgā glabāšanā muzejā nonāca sākot ar 1940. gadiem. Pastāv iespēja, ka priekšmets ar inventāra numuru D-143 ir no mākslinieka Jāņa Cielavas mākslas kolekcijas. Šāda iespējamība ir pamatota, jo sakrīt priekšmeta ienākšanas laiks

¹¹³ *Muzeja vēsture*. Pieejams: http://www.rigamuz.lv/km/index.php?m=par_muzeju&l=lv
[skatīts 2015, 4. apr.].

¹¹⁴ Maģistra darba autores saruna ar mākslas vēsturniecēm Aiju Brasliņu un Irēnu Bužinsku.

¹¹⁵ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 14.

¹¹⁶ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 2.

¹¹⁷ Valsts mākslas muzejs. *Pirmās uzskaites grāmata* (skulptūras, grebumi, metāli). LNMM arhīvs.

(1946. gads) ar mākslinieka kolekcijas uzturēšanās laiku muzejā. Tomēr, strikti apgalvot nav iespējams, jo kolekcijas apraksts LNMM arhīvā esošajā aktā ir nepilnīgs.¹¹⁸

Par šiem pirmajiem trīs priekšmetiem, diemžēl, ir pavisam maz ziņu, jo vai nu informācija līdz mūsdienām nav saglabājusies, vai arī tā ir nepilnīga.

Nākamais kolekcijas senākais priekšmets ir ar inventāra numuru D-120 un arī par šo priekšmetu ir pavisam maz ziņu. LNMM arhīva informācija norāda, ka priekšmets ir nonācis kolekcijā 1947. gada 4. jūlijā ar aktu Nr. 10/P par eksponātu pieņemšanu Rietumeiropas valsts mākslas muzejā.¹¹⁹ Aktā rakstīts, ka priekšmets iegādāts „Latoptorg” (*Latviskaja optovaja trgovļa*) tirgū.

Pēc tam nākamie ziloņkaula priekšmeti muzeja kolekcijā ienākuši tikai 1953. gadā. Šajā gadā kolekcijā pieņemti četri Japānas ziloņkaula priekšmeti. Mākslas darbi ar inventāra numuriem D-888 un D-889 kolekcijā nonākuši 18. jūnijā ar aktu Nr. 6 par priekšmetu pieņemšanu Valsts Tēlotājas mākslas muzejā.¹²⁰ Priekšmeti pieņemti no Valsts latviešu un krievu mākslas muzeja. Šis bija laika posms, kad bieži tika reorganizēti muzeji un to kolekcijas. Ik pa laikam mainījās muzeju nosaukumi un reizēm arī priekšmeti, ko tie glabāja savās pastāvīgajās kolekcijās.

Bet mākslas darbi ar inventāra numuriem D-840 un D-841 muzeja nonākuši 2. augustā ar aktu Nr. 7 par priekšmetu pieņemšanu Valsts tēlotājas mākslas muzejā no Valsts Austrumu kultūras muzeja (Государственный музей искусства народов Востока).¹²¹ 1945. gadā Valsts Austrumu kultūru muzejs tika atklāts no jauna. Laikrakstā „Literatūra un māksla” rakstīts, ka ekspozīcijās izvietoti mākslas darbi, kas visspilgtāk raksturo Austrumu māksliniecisko radīšanu.¹²² Toties žurnālā „Zvaigzne” 1958. gadā rakstīts, ka Valsts Austrumu kultūru muzejs 1957. gadā ir saņēmis apjomīgu Japānas lietišķās mākslas kolekciju no Tokijas. Kolekcija tikusi saņemta diplomātisko attiecību nodibināšanai.¹²³ Var

¹¹⁸ Akts par mākslinieka J. Cielavas atstātās kastes atvēršanu un priekšmetu ievietošanu muzeja ekspozīcijā. 1946. gada 3. maijs. LNMM arhīvs.

¹¹⁹ Akts Nr. 10/P. Par eksponātu pieņemšanu Valsts Rietumeiropas mākslas muzejs. 1947. gada 4. jūlijs. LNMM arhīvs.

¹²⁰ Akts Nr. 6. Par priekšmetu pieņemšanu Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1953. gada 18. jūnijs. LNMM arhīvs.

¹²¹ Akts Nr. 7. Par priekšmetu pieņemšanu Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1953. gada 2. augusts. LNMM arhīvs.

¹²² Austrumu kultūru muzeja atklāšana. *Literatūra un māksla*. Nr. 21, 1945, 8. jūnijs. 5. lpp.

¹²³ Filatova, N. Japānas lietišķā māksla. *Zvaigzne*. Nr. 19, 1958, 15. oktobris. 20. lpp.

secināt, ka Valsts Austrumu kultūru muzeja kolekcija ir bijusi gan Krievijas speciālistu, gan Japānas speciālistu atlasīta.

1955. gada 25. septembrī ar aktu uz pastāvīgu glabāšanu muzejā tika pieņemta Japānas ziloņkaula sīkplastikas figūra ar inventāra numuru D-894.¹²⁴ Šo priekšmetu 1949. gadā Latvijas Universitāte nodeva uzglabāšanai muzejam, bet pastāvīgā kolekcijā priekšmets nonāca tikai 1955. gadā. Aktā minēts, ka priekšmets muzeja kolekcijā nācis no profesora Pētera Sniķera kolekcijas. Pēteris Sniķeris (1875 – 1944) ir bijis medicīnas darbinieks, kara ārsts, prasmīgs Latvijas Universitātes profesors, pedagogs, zinātnieks, populārs sabiedrības darbinieks un mākslas kolekcionārs, kā arī mecenāts. Profesors Sniķeris bija ievērojams mākslas darbu kolekcionārs. Viņa kolekcijā bija 366 ievērojamu krievu un Rietumu gleznotāju darbi, kā arī citi mākslas priekšmeti.¹²⁵

1959. gada 5. oktobrī kolekcijai tika pievienoti mākslas priekšmeti ar inventāra numuriem D-1480 un D-1481. Abi priekšmeti muzejā nonāca ar aktu Nr. 4 par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts tēlotājas mākslas muzejā no pilsoņa S. Švilnes.¹²⁶ Arī 1965. gada 19. februārī pēc Latvijas PSR Kultūras ministrijas 16. februāra pavēles Nr. 47¹²⁷ ar aktu Nr. 2 par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts Aizrobežu mākslas muzejā,¹²⁸ kolekcijā nonāca *necke* ar inventāra numuru D-1608 no S. Švilnes. Šobrīd trūkst ziņu par to, kas ir bijusi šī persona.

Priekšmets ar inventāra numuru D-1716 muzeja kolekcijā nonācis 1977. gada 17. janvārī no Latvijas PSR vēstures muzeja ar Latvijas PSR Kultūras ministrijas 7. janvāra pavēli Nr. 8.¹²⁹ Priekšmets kolekcijā pieņemts ar aktu Nr. 1 par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā.¹³⁰ Laikrakstā „Padomju Jaunatne” rakstīts, ka 1960. gadā Latvijas PSR vēstures muzeja telpās ir notikusi Japāņu tautas

¹²⁴ Akts par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1955. gada 25. septembris. LNMM arhīvs.

¹²⁵ Vīksna, Arnis. *Pa ārstu takām*. Rīga : Avots, 1990. 82. – 83. lpp.

¹²⁶ Akts Nr. 4. Par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1959. gada 5. oktobris. LNMM arhīvs.

¹²⁷ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 47. 1965. gada 16. februāris. LNMM arhīvs.

¹²⁸ Akts Nr. 2. Par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1965. gada 19. februāris. LNMM arhīvs.

¹²⁹ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 8 par eksponātu nodošanu Valsts Aizrobežu mākslas muzejam. 1977. gada 7. janvāris. LNMM arhīvs.

¹³⁰ Akts Nr. 1. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1977. gada 17. janvāris. LNMM arhīvs.

mākslas izstāde, kur tikuši eksponēti dažādi lietišķās mākslas priekšmeti.¹³¹ Pastāv iespēja, ka pēc šīs izstādes, kāds no priekšmetiem ir palicis muzeja kolekcijā, bet apstiprinājuma šobrīd tam nav, tāpēc ir iespēja izteikt tikai minējumu.

Ar 1984. gada Latvijas PSR Kultūras ministrijas 20. janvāra pavēli Nr. 33¹³² un ar 1. februāra aktu Nr. 2 PP par eksponātu pieņemšanu uz pastāvīgu glabāšanu Valsts Aizrobežu mākslas muzejā,¹³³ kolekcijā tika pieņemts Japānas ziloņkaula mākslas darbs ar inventāra numuru D-1800. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēlē minēts, ka priekšmets tiek nodots muzejam no centralizētā fonda. Šī paša gada 15. februārī¹³⁴ muzejā pastāvīgā glabāšanā nonāca vēl divi priekšmeti no centralizētā fonda.¹³⁵ Arī 1988. gada 22. februārī muzejā ar Latvijas PSR Kultūras ministrijas 18. februāra pavēli Nr. 100 no centralizētā fonda¹³⁶ Valsts Aizrobežu mākslas muzejā pastāvīgā glabāšanā ar aktu Nr. 3 PP¹³⁷ tika pieņemti priekšmeti ar inventāra numuriem D-1807 un D-1808. Centralizētais fonds šajā laikā nozīmēja to, ka tika veikts valsts iepirkums. Parasti šādos gadījumos tika veidotas īpašas iepirkuma komisijas, kas sastāvēja no nozares speciālistiem un šo komisiju sanāksmes tika protokolētas, bet diemžēl līdz mūsdienās iepirkumu komisijas protokoli un lēmumi nav saglabājušies.

No LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetiem visvēlāk muzeja kolekcijā nonāca priekšmets ar inventāra numuru D-1848. Mākslas darbs muzeja uzskaitē un glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā nonāca 1987. gada 27. martā ar aktu Nr. 4 PP.¹³⁸ Japānas ziloņkaula figūra, balstoties uz Latvijas PSR Kultūras ministrijas 1983. gada 23. jūnijā

¹³¹ Lazdāne, V. Japāņu tautas mākslas izstāde. *Padomju Jaunatne*. Nr. 40, 1960, 26. februāris. 3. lpp.

¹³² Akts Nr. 2 PP. Par eksponātu pieņemšanu uz pastāvīgu glabāšanu Valsts Aizrobežu mākslas muzejs. 1984. gada 1. februāris. LNMM arhīvs.

¹³³ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 33 par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1984. gada 20. janvāris. LNMM arhīvs.

¹³⁴ Akts Nr. 4 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1984. gada 15. februāris. LNMM arhīvs.

¹³⁵ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 90. Par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1984. gada 7. februāris. LNMM arhīvs.

¹³⁶ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 100. Par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1985. gada 18. janvāris. LNMM arhīvs.

¹³⁷ Akts Nr. 3 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1985. gada 22. februāris. LNMM arhīvs.

¹³⁸ Akts Nr. 4 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1987. gada 27. februāris. LNMM arhīvs.

izdoto pavēli Nr. 402, ir nākusi no latviešu mākslinieka, mākslas zinātnieka un mākslas vērtību kolekcionāra Ģederta Eliasa mākslas priekšmetu kolekcijas.¹³⁹ Pavēle sastādīta par mākslinieka mantojuma nodošanu muzejam. Mākslinieka Ģ. Eliasa darbu lielākā eksperte Latvijā Marija Kaupere 1988. gada intervijā apgalvo, ka Ģ. Eliasu ļoti interesēja Austrumu māksla – tā vedina domāt arī mākslinieka bibliotēka. Eksperte piebilst, ka mākslinieka paletē reizēm parādījušās arī austrumnieciskas krāsas.¹⁴⁰ Grāmatā, kas aptver gandrīz visu plašo mākslinieka Ģederta Eliasa mantojumu, arī minēta viņa interese par Austrumu kultūru, norādot, ka viņš ir rakstījis rakstus par budisma mākslu.¹⁴¹

Materiālās kultūras pētniece Sūzana Pīrsa raksta, ka priekšmetu pasaulē dažādiem cilvēkiem patīk atšķirīgas lietas, tādā veidā dažādi objekti spēj šķērsot kolekcijas robežas.¹⁴² Priekšmets ar inventāra numuru D-894, kas nācis no ārsta P. Sniķera mākslas kolekcijas un priekšmets ar inventāra numuru D-1848, kas nācis no mākslinieka Ģ. Eliasa mākslas kolekcijas norāda uz kolekcionāru gaumi, bet, piemēram, priekšmeti, kas pēc Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēlēm ir nākuši no centralizētā fonda, ir iegādāti pēc komisijas lēmumiem un ir balstīti uz muzeja vajadzībām un tā laika speciālistu ieteikumiem un vērtējumiem.

Svarīgu ideju pauž arī britu antropologs Alfrēds Gells, rakstot, ka tas, ko kāds redz attēlā [vai šajā gadījumā sīkplastikas skulptūrā] ir atkarīgs no cilvēka iepriekšējās pieredzes, no viņa domāšanas un kultūras.¹⁴³ Roberts Leitons šo A. Gella ideju interpretē tā, ka būtībā katrs cilvēks var interpretēt priekšmetu tā kā vēlas, saistot to ar Rietumu sabiedrības individuālisma ideju.¹⁴⁴ Tātad var pieņemt, ka, ja kolekciju ir veidojis viens cilvēks, tā ir tikusi veidota un priekšmeti tikuši iegādāti balstoties uz šīs konkrētās personas ieskatiem, uztveri, domāšanu un kultūru. Roberts Leitons, turpinot savu domu, raksta, ka tas, kā tiek interpretēts kāds priekšmets, balstās kristīgajā tradīcijā un netiek aplūkots tā, kā

¹³⁹ Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 402 par LPSR Tautas mākslinieka Ģ. Eliasa mantojumu. 1983. gada 23. jūnijs. LNMM arhīvs.

¹⁴⁰ Krišjānis, Aldis (intervēja). Zīle rokā: Saruna ar Jelgavas vēstures un mākslas muzeja sektora vadītāju Mariju Kauperi. *Māksla*. Nr. 4, 1988, 1. oktobris. 66. lpp.

¹⁴¹ Slava, Laima (sastādītāja). Ģederts Eliass. Jelgava: Neputns, 2012. 357. lpp.

¹⁴² Pearce, Susan M. The Urge to Collect. In: Pearce, Susan M. (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. P. 157. Pieejams: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf [skatīts 2014, 27. okt.].

¹⁴³ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 33.

¹⁴⁴ Layton, Robert. *Art and Agency: a Reassessment*, p. 461.

tas ticis skatīts priekšmeta oriģinālajā vidē. Rietumu pasaulē šādi priekšmeti būtībā tiek uzlūkoti kā konkrētās kultūras vizuālās izpausmes.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Layton, Robert. *Art and Agency: a Reassessment*, p. 461.

3. LNMM JAPĀŅU MĀKSLAS KOLEKCIJAS ZILOŅKAULA PRIEKŠMETU ATRIBŪTISKO ASPEKTU INTERPRETĀCIJAS

LNMM kolekcijā ir astoņi *okimono* priekšmeti, sešas *necke* figūras, Japānas zobens un divi ieroču fragmenti. Tiek uzskatīts, ka gandrīz visi šie mākslas objekti ir 19. gadsimta Japānas artefakti.

Lai varētu veikt LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu interpretācijas, sākumā ir nepieciešams ieskicēt priekšmetu radīšanas laika periodu un kontekstu, bet, kad tas ir noskaidrots, ir iespēja nonākt pie priekšmetu nozīmju interpretācijām un simbolu skaidrojumiem.

Okimono ir viena no vismazāk pētītajām Japānas mākslām, bet tās nozīme Japānas kultūrai ir būtiska, jo tas bija savdabīgs veids, kā tika veidota Japānas identitāte Meidzi reformu laikā (1868 – 1912). LNMM kolekcijas priekšmeti arī parāda dažādus Japānas kultūras aspektus, nozīmīgus tēlus, simbolus, kā arī atspoguļo vienkāršo ikdienas dzīvi.

Arī LNMM kolekcijā esošajām *necke* figūrām parādās līdzīgi motīvi, bet šeit uzsvars tiek likts arī uz figūru funkciju un nozīmīgumu sabiedrībā dažādos laika periodos.

Kā pēdējais izpētes objekts ir kolekcijā esošais Japānas zobens, kas ļauj iepazīt dažādus budisma simbolus un elementus, kas būtībā ir šīs mācības pamatā.

Katrs no šiem LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atklātajiem elementiem stāsta par Japānas kultūras ikdienas dzīvi un tās sastāvdaļām – apģērbu, aksesuāriem un citiem atribūtiem, kā arī tie stāsta par kultūras pasaules uzskatiem un sabiedrību.

3.1. *Okimono* figūru atribūtisko aspektu interpretācijas

Rietumu kolekcionāri un mākslas dīleri *okimono* figūras definē kā sīkplastikas mākslas priekšmetus, kas izgredti no ziloņkaula, koka vai izlieti metālā.¹⁴⁶ Tulkojumā no japāņu valodas *okimono* nozīmē „kaut kas, kas brīvi stāv”. Šis termins ietver visas lietas, kas stāv, kas ir novietotas uz plauktiem kā dekorācijas, ieskaitot mākslas objektus, lelles,

¹⁴⁶ Rybalko, Svitlana. Lost Pages in Japan's Art History. *Asian Journal of Social Sciences & Humanities*. Vol. 1, no. 2, May 2012. P. 124. Pieejams: <http://www.ajssh.leena-luna.co.jp/AJSSHPDFs/Vol.1%282%29/AJSSH2012%281.2-15%29.pdf> [skatīts 2015, 27. okt.].

suvenīrus un amatniecības izstrādājumus.¹⁴⁷ Visbiežāk *okimono* tiek raksturots kā priekšmets, ko izmanto interjera dekorēšanai.¹⁴⁸ Vēsturiski *okimono* kā sīkplastikas māksla bija saistīta ar *bucudans* (*butsudans*) jeb mājas altāru dekorēšanu ar dievību, svēto un budistu mūku figūrām. Senākie šāda veida priekšmeti nāk no 17. gadsimta.¹⁴⁹

Meidzi reformu laikā ļoti daudzas sastāvdaļas no japāņu ikdienas dzīves kļuva absolūtas. Imperators Meidzi (*Meiji*; 1852 – 1912) bija pārņemts ne tikai ar valsts tēla veidošanu Rietumos, bet arī ar tradicionālās amatniecības saglabāšanu. Dekoratīvā māksla kļuva par vienu no Japānas eksporta virzieniem. Japānā *okimono* figūras vairāk tika uztvertas kā luksusa priekšmeti, un tieši šī iemesla dēļ tās arī galvenokārt bija kā eksporta preces.¹⁵⁰

Pētnieks Bredlijs Finsons raksta, ka cilvēki nes sev līdz idejas un vērtības, ar kurām tie veido vidi sev apkārt, tādā veidā definējot un radot savu kultūru. Vēstures gaitā ir pierādīties, ka māksla ir spēcīgs kultūru veidojošs mehānisms.¹⁵¹ Māksla šādā gadījumā var atspoguļot politisko ideoloģiju,¹⁵² kas arī spilgti atklājas ar *okimono* figūru palīdzību. Autors turpina, rakstot, ka tāpat arī etniskā identitāte parādās caur dažādiem, noteiktiem modeļiem un mākslas dizainiem.¹⁵³ Meidzi ar *okimono* un mākslu kopumā būtībā centās nostiprināt un noformulēt japāņu identitāti gan salas iekšienē, gan arī ārpus tās – Rietumu pasaulē. Identitātes konstruēšana nosaka to, kāda ir kolektīvā izpratne par kultūras estētiku vai pasaules uzskatiem. Šāda kolektīvā izpratne ir balstīta uz dalītu vēsturisko pieredzi.¹⁵⁴

¹⁴⁷ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West. The Asian Conference on Arts and Humanities 2012*. P. 83.

Pieejams: http://iafor.org/archives/offprints/acah2012-offprints/ACAH2012_0050.pdf
[skatīts 2015, 27. okt.].

¹⁴⁸ Rybalko, Svitlana. *Lost Pages in Japan's Art History*, p. 124.

¹⁴⁹ *Ibid*, pp. 125. – 126.

¹⁵⁰ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, pp. 83. – 84.

¹⁵¹ Finson, Bradley A. *Art as a Reflection of the Created Environment. International Journal of Business, Humanities and Technology*. Vol. 2, no. 2, March 2012. P. 56. Pieejams: http://www.ijbhtnet.com/journals/Vol_2_No_2_March_2012/8.pdf [skatīts 2015, 27. okt.].

¹⁵² *Ibid*, p. 58.

¹⁵³ *Ibid*, p. 59.

¹⁵⁴ Sharman, Russell. *The Anthropology of Aesthetics: A Cross-cultural Approach*. P. 190. Pieejams: https://www.anthro.ox.ac.uk/fileadmin/ISCA/JASO/Archive_1997/28_2_Sharman.pdf
[skatīts 2015, 4. apr.].

Meidzi periodā, lai kontrolētu mākslas priekšmetu izveides gala produktu, tika izstrādāti īpaši norādījumi, lai palīdzētu māksliniekiem tēmu un ornamentu izvēlē. Šajā laikā tika apvienotas arī dažādu amata pratēju darbnīcas, tai skaitā metālapstrādātāju, lakas priekšmetu gatavotāju, keramiķu, ziloņkaula grebēju un citu.¹⁵⁵

Tāpat arī Meidzi reformu laikā masveidā tika slēgti budisma tempļi un lielākā daļa budistu amatnieki palika bez darba. Meklējot vietu kur strādāt, viņi pievienojās *okimono* tēlniekiem, iepazīstinot tos ar jaunām tēmām, kas saistītas ar budisma panteonu, budām, bodisatvām un budistu mūkiem, kā arī ieviesa jaunas grebšanas tehnikas.¹⁵⁶

Šajā laika periodā tika radīts tā sauktais „Japāņu stils”, kas bija paredzēts pārdošanai rietumniekiem. Dialogā ar Rietumu civilizāciju Japāna nonāca pie lēmuma par savas kultūras identitātes saglabāšanu gan sociokultūras, gan estētikas aspektos. Šajā kultūras apmaiņas atmosfērā starp Japānu un Rietumiem, Japāna kļuva par ziloņkaula grebšanas centru pasaulē. Tieši šādā atmosfērā tika izveidoti vislabākie *okimono* paraugi.¹⁵⁷ Arī LNMM kolekcijā esošie astoņi *okimono* priekšmeti ir nākuši no šī laika perioda – 19. gadsimta otrās puses un 20. gadsimta sākuma. LNMM krājumā esošās *okimono* figūras parāda motīvus, kas *okimono* mākslā bija populāri 19. gadsimtā. Kolekcijā ir gan kimono tērptas japāņu skaistules, gan veca sieva ar bērnu un zemnieks, kas nes malku. Starp šīm astoņām figūrām ir arī putnu pārdevējs, pērtiķu un čūskas dresētājs un arhata jeb japāņu *rakan* figūra.¹⁵⁸

Viena no vispopulārākajām tēmām Meidzi periodā bija ainas ar Japānas zemniekiem, kas visspilgtāk parādījās tieši *okimono* mākslā. Klasiskā japāņu sabiedrībā brīvie zemnieki bija pakāpi augstāk sociālajā kārtā, nekā amatnieki vai tirgotāji. Sociālo kārtu atcelšana, kā arī ātrā urbanizācija un modernizācija, māksliniekiem lika meklēt iedvesmu ārpus pilsētas. *Okimono* pētniece Svitlana Ribalko raksta, ka šajā laikā parādījās neskaitāmas *okimono* figūras, kur attēloti veci lauku vīri vai nu sienot rīsu salmu saišķus, vai vienkārši ejot mājās pēc grūtas darba dienas laukā, vai arī nesot malku.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, p. 85.

¹⁵⁶ Rybalko, Svitlana. *Lost Pages in Japan's Art History*, p. 129.

¹⁵⁷ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, p. 85.

¹⁵⁸ Termins arhats, kas muzejā tiek lietots šobrīd, saistībā ar šo figūru ir šī vārda izmantojums sanskritā. Japānā tiek lietots vārds *rakan*, bet Ķīnā – *lohan*.

¹⁵⁹ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, pp. 87. – 88.

Priekšmets ar inventāra numuru D-120 attēlo vīru ar malkas saišķi uz muguras.¹⁶⁰ Vīrietim rokās ir japāņu tradicionālā pīpe, uz jostas piekarināta soma un pudele. Smaidoša seja pavērsta uz augšu, mati sasieti mezglā. Figūra parāda japāņu zemnieka tradicionālo apģērbu, apavus un aksesuārus 19. gadsimtā. Par 19. gadsimtu liecina pīpe, kas vīrietim rokās, *segemono* un *necke*, kas attēlota pie jostas, kā arī apģērbs un apavi.

Tika attēlota arī zvejnieku, zemnieku, samuraju un svētku kimono tērpto skaistuļu ikdienas dzīve.¹⁶¹ *Okimono* figūras ar inventāra numuriem D-894 un D-1716 attēlo japānietes, kas tērptas kimono. Visticamāk abas attēlotās sievietes ir geišas. Par to liecina rokās redzamie atribūti. Figūrai ar inventāra numuru D-894 rokās ir nūja ar nolauztu galu¹⁶², kas visticamāk ir bijis lietussargs. Bet figūrai ar inventāra numuru D-1716 rokās ir spogulis vai *ucjiva (uchiwa)* vēdeklis.¹⁶³ Abām figūrām tērpi ir dekorēti ar iegrebtu un iekrāsotu ornamentu. Figūrai ar inventāra numuru D-894 tērps gravēts ar rotājumu vēdekļa veidā.

Japānai ir raksturīgi divu tipu vēdekļi: *ucjiva* vai ķīniešu vēdeklis, kas visbiežāk ir apaļš un ar rokturi, un *ogi* vai saliekamais vēdeklis, ko var viegli atvērt un aizvērt ar žestu palīdzību. *ucjiva* vēdekļus izmantoja visi, bet tam nebija tāds prestižs, estētika un simbolisms, kāds bija *ogi*, kas bija vēdeklis, ko izvēlējās lietot turīgie sabiedrības locekļi un galms, bet sākot no Edo perioda (1603 – 1868), kad lielāku varu sāka iegūt lieltirgotāji un amatnieki, *ogi* arvien vairāk sāka izmantot arī parastie Japānas iedzīvotāji.¹⁶⁴

Abi vēdekļu tipi tiek izmantoti mākslā, bet to lietojums ir diezgan komplekss. Tie tiek lietoti gan to patiesajā nozīmē un pielietojumā ar dažādiem dekoratīviem un simboliskiem attēliem uz tiem, gan arī tiek izmantotas tikai to formas un aprises.¹⁶⁵ Japāņu kultūrā vēdekļi parasti ir veiksmes simbols. Priekšmetā D-1716 visticamāk ir attēlots *ucjiva* vēdeklis, bet D-894 uz tērpa ir *ogi* vēdeklis kā dekoratīvs motīvs.

Liela nozīme kā Japānas kultūras simboliem šajās divās *okimono* figūrās ir arī kimono, sieviešu matu sakārtojuma un lietussargam. Visas šīs detaļas ir ne tikai Japānas

¹⁶⁰ Skatīt pielikumu Nr. 1. *Okimono*. Inv. nr. D-120. LNMM kolekcija.

¹⁶¹ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, pp. 87. – 88.

¹⁶² Skatīt pielikumu Nr. 2. *Okimono*. Inv. nr. D-894. LNMM kolekcija.

¹⁶³ Skatīt pielikumu Nr. 3. *Okimono*. Inv. nr. D-1716. LNMM kolekcija.

¹⁶⁴ Harkins, E. William. *The Japanese Fan in Japanese Prints. Impressions*. No. 18, Autumn 1994. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/42597777> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁶⁵ *Ibid.*

kā kultūras simbols, bet arī parāda tās estētisko tradīciju. Japānas mākslā estētiskā tradīcija bieži tiek apvienota ar dekoratīvo kvalitāti, kurai piemīt simboliska nozīme.¹⁶⁶

Ļoti populārs motīvs bija vecs vīrs vai sieva ar bērnu. Vecais vīrs vai sieva tika attēloti ar nogurušiem pleciem it kā parādot gadus, kas nodzīvoti, izteiksmīgi veidotas rokas ar fiziska darba pazīmēm, laipnas acis un bezzobains smaids, bet bērni vienmēr tika parādīti draiskulīgi, tukli, ar apaļām sejām un bezrūpīgi.¹⁶⁷ Priekšmets ar inventāra numuru D-1808¹⁶⁸ attēlo vecu sievu. Ir redzamas gan grumbas, izkrituši zobi, iekrituši vaigi un salīkusī mugura. Bet, lai gan ir pamanāmas visas šīs vecuma pazīmes, vecās sievietes sejā ir redzams prieks un mirdzums acīs, un bērns, kuru viņa tur rokās, it kā simbolizē reiz bijušo skaistumu un jaunību. Šādos attēlojumos parādās Japānas kultūras vērtības un cieņa pret vecākiem cilvēkiem. Vecās sievietes apģērbs ir izrotāts ar krizantēmām. Krizantēmas ir Japānas nacionālie ziedi un mākslā bieži tiek attēlotas, lai simbolizētu šķīstumu un pilnību.¹⁶⁹

Mākslas objekts ar inventāra numuru D-888 attēlo japāni ar bērnu un diviem pērtiķiem.¹⁷⁰ Šajā *okimono* figūrā parādās viens no motīviem, kas japāņu kultūrā un mākslā parādās itin bieži – tie ir pērtiķi.

Japānā dzimusī amerikāņu antropoloģe Emiko Onuki-Tīrnija, kura pēta simbolu nozīmi, varu un spēku dažādās Āzijas kultūrās, ir pētījusi arī pērtiķu lomu Japānas kultūrā. Antropoloģe raksta, ka jau no seniem laikiem japāņi ir izmantojuši pērtiķa tēlu, lai izteiktu priekšstatus par sevi. Pērtiķis ir kalpojnis kā spogulis, kurā japāņi redz sevi – dažbrīd pozitīvā, dažbrīd negatīvā veidā.¹⁷¹ Autore raksta, ka pērtiķis ir daudznozīmīgs simbols ar starpnieka, grēkāža un klauna nozīmi. Vēsturiski visas šīs nozīmes ir tikušas lietotas regulāri, bet atsevišķos periodos kāda no tām ir bijusi dominējoša.¹⁷²

Pērtiķis tiek uzskatīts par unikālu dzīvnieku Japānas kultūrā, un neviena cita necilvēciska būtne nav bijusi tik tuva Japānas iedzīvotājiem. Galvenā pazīme, kas liek

¹⁶⁶ Harkins, E. William. The Japanese Fan in Japanese Prints. *Impressions*. No. 18, Autumn 1994. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/42597777> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁶⁷ Rybalko, Svitlana. Lost Pages in Japan's Art History, p. 128.

¹⁶⁸ Skatīt pielikumu Nr. 4. *Okimono*. 19.gs. Inv. nr. D-1808. LNMM kolekcija.

¹⁶⁹ Roberts, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York: Chelsea House, 2010. P. 23.

¹⁷⁰ Skatīt pielikumu Nr. 5. *Okimono*. Inv. nr. D-888. LNMM kolekcija.

¹⁷¹ Ohnuki-Tierney, Emiko. *The Monkey as Self in Japanese Culture*. P. 128. Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1990-monkey-self.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].

¹⁷² Ibid.

pērtiķim būt tik īpašam dzīvniekam ir tāda, ka tas ir ļoti līdzīgs cilvēkam. Tas ir sociāls dzīvnieks, līdzīgi kā cilvēks. Japāņi sevi definē caur identifikāciju ar citiem un kā vērtība tiek uzverta abpusējība, savstarpējā atkarība, nevis neatkarība.¹⁷³ Japāņu izpratne par to, kas ir cilvēks parādās jēdzienā *ningen* (*nigen*), kur *nin* (*nin*) nozīmē ‘cilvēks’, bet *gen* nozīmē ‘starp’. Kultūrā, kas cilvēku definē tikai starp citiem cilvēkiem, pērtiķis kā grupas dzīvnieks tiek uzskatīts par cilvēcīguma simbolu.¹⁷⁴

Pērtiķis pirmajā nozīmē tiek parādīts kā starpnieks starp dieviem un cilvēkiem, un starp debesīm un zemi.¹⁷⁵ Otrā nozīme, kur pērtiķis ir grēkāzis, nāk no japāņu teiciena, ka “pērtiķis ir cilvēks bez trīs matiem”. Tā kā pērtiķim trūkst šie trīs mati, kas šajā gadījumā ir cilvēka esence, un tas vienmēr vēlas būt cilvēks, tas ir smieklīgs radījums. Antropoloģe E. Onuki-Tirniņa raksta, ka mati japāņu kultūrā ir metonīmisks cilvēka simbols.¹⁷⁶ Tas, kura no šīm pērtiķa lomām ir attēlota konkrētā darbā, ir atkarīgs no konteksta, no laika perioda un telpas.¹⁷⁷ Ir grūti pateikt, kura no šīm nozīmēm ir attēlota LNMM kolekcijā esošajā *okimono* figūrā, jo mākslas darbs tapis tādā periodā, kad tika paralēli lietotas vairākas minētās nozīmes. Pastāv arī iespēja, ka šajā mākslas darbā ir attēlota vienkārša ikdienas situācija.

Līdzīga *okimono* figūra ir arī D-889, kurā attēlots putnu pārdevējs.¹⁷⁸ Par līdzīgu figūrai ar inventāra numuru D-888 šo priekšmetu var uzskatīt kompozīcijas un formas dēļ. Tāpat kā iepriekšējā *okimono* figūra arī šī parāda populāru ikdienas zemnieku dzīves nodarbi. Priekšmets ir bagātīgi dekorēts ar aplūveida ornamentiem. Rotājums, kura centrā ir vēl vairāki mazi apli, iespējams ir lotosa zīme. Lotoss ir viens no svarīgākajiem ziediem Japānas kultūrā un nozīmīgs budisma simbols. Japānas budisma mākslā un rakstos ir atrodamī neskaitāmi lotosa zieda atveidi. Rakstu sakārtojums, kur vienā aplī ir vairāki

¹⁷³ Ohnuki-Tierney, Emiko. *The Monkey as Self in Japanese Culture*. pp. 129 – 130.

¹⁷⁴ Ohnuki-Tierney, Emiko. *Monkey as Metaphor? Transformation of a Polytropic Symbol in Japanese Culture*. P. 91. Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1990-monkey.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].

¹⁷⁵ Ohnuki-Tierney, Emiko. *The Monkey as Self in Japanese Culture*, p. 132.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 135.

¹⁷⁷ Ohnuki-Tierney, Emiko. *Monkey Performances: A Multiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture*. In: *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington, D.C.: American Ethnological Society, 1984. P. 306. Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1984-monkey-performances.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].

¹⁷⁸ Skatīts pielikumu Nr. 6. *Okimono*. Inv. nr. D-889. LNMM kolekcija.

mazāki apli, ir viens no šiem veidiem.¹⁷⁹ Ungāru pētnieks Tibors Tarnai un japāņu pētniece Kodzi Miyazaki raksta, ka daži Japānas vēsturnieki uzskata, ka senākais sakrālais attēls, kas sastopams Japānas kultūrā, ir čūskas spirāle. Citi domā, ka tas ir *iņ* un *jaņ* vai pieci elementi (koks, uguns, zeme, metāls un ūdens), vai arī dažādi dievi vai budas, spirāle, saule, cilvēka gars vai citi. Neviens no viņiem nav minējis lotosu. Abi minētie pētnieki iepriekš domāja, ka tas ir aplis – kā kompass, vīrišķība, *jaņ* vai debesis, un kvadrāts – valdnieks, sievišķais, *iņ* vai zeme, bet tagad ir pārliecināti, ka lotosa apļveida raksts, kas simbolizē lotosu, ir uzskatāms par vienu no Japānas kultūras pamatiezīmēm.¹⁸⁰

Japānas mākslas vēsturnieks Cudzi Nobuo raksta, ka, ja mēs pētām Japānas kultūru, mēs redzam, ka dekorācijai ir liela nozīme cilvēka dzīvē. Tā transformē parastus priekšmetus neparastos. Dekorēšanas akts ir garīga darbība, kas iesvētī to, kam tā pieskaras, tā atbrīvo cilvēka sirdi no parastās dzīves sloga un piedāvā jebkuram cilvēkam, vienalga kāds būtu viņa statuss, dzīva prieka pieredzi.¹⁸¹ Ornaments ir saistīts ar ikdienas dzīves ritmu un darbību.¹⁸² Īpaša nozīme tiek pievērsta elegances konceptam *fūrijū* (*fūryū*), kas ir kodols un dzinējspēks, kas virza uz priekšu dekorēšanas garu.¹⁸³ Visas LNMM Japānas ziloņkaula figūras ir bagātīgi dekorētas ar dažādiem ornamentiem.

Okimono figūra ar inventāra numuru D-1807 attēlo čūsku dresētāju.¹⁸⁴ Čūskām Japānas kultūrā ir plaša un dažāda nozīme. Pirms budisma ierašanās Japānā, agrīnajos sintoisma rituālos čūsku dievības tika pielūgtas.¹⁸⁵ Sintoisma reliģijas pārstāvji vēl aizvien izvairās no nodarīšanas pāri čūskām vai vietām, kur tās dzīvo.¹⁸⁶ Līdz ar budismu čūskas tika asociētas ar sievietes kaislībām – dūsmām un greizsirdību. Toties sapnī redzēt čūsku, nozīmēja veiksmi.¹⁸⁷ Ļoti daudz japāņu vēl aizvien mūsdienās tic, ka čūskas ir *Rjūdžin* (*Ryūjin*) pūķu dievības vēstnesis. Japānas mitoloģijā čūskas un pūķi ir cieši saistīti, un

¹⁷⁹ Tarnai, Tibor, Miyazaki, Koji. Circle Packings and Sacred Lotus. *Leonardo*. Vol. 36, no. 2, 2003. P. 145. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/1577441> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁸⁰ Ibid, p. 149.

¹⁸¹ Nobuo, Tsuji. Ornament (Kazari): An Approach to Japanese Culture. *Archives of Asian Art*. Vol. 47, 1994. P. 36. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20111242> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁸² Ibid, p. 36.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Skatīts pielikumu Nr. 7. Čūsku dresētājs. 19.gs. Inv. nr. D-1807. LNMM kolekcija.

¹⁸⁵ Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan, pp. 21. – 24.

¹⁸⁶ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2003. P. 252.

¹⁸⁷ Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan, pp. 21. – 24.

čūskas pat tiek uzskatītas par daļējiem pūķiem. Bet šajā gadījumā, līdzīgi kā ar *okimono*, kur parādās pērtiķi, pastāv iespēja, ka šīs figūras attēlojums ir vienkārša ikdienišķa darbība, jo nav nekādu norādošu zīmju, ka sižets būtu reliģisks.

No 20. gadsimta *okimono* figūru tēmās un motīvos sāka parādīties japāņu mitoloģijas tēli.¹⁸⁸ LNMM kolekcijā esošā *okimono* figūra ar inventāra numuru D-1848 ataino arhatu jeb japāņu *rakan*.¹⁸⁹ Šī figūra visvairāk atšķiras no pārējām kolekcijā esošajām *okimono* figūrām, jo atveido reliģisku motīvu pretēji jau aplūkotajām figūrām, kas parāda japāņu zemnieku ikdienas dzīvi. *Rakan* ir Budas māceklis, kas ir sasniedzis visaugstāko garīgo stadiju budisma mācībā. Rokās *rakan* tur pārnēsājamu budisma altāri, kas attēlots uz lotosa zieda. Lotoss iespējams ir viens no nozīmīgākajiem budisma simboliem, jo tas reprezentē Budas patiesības tīrību, kas ceļas pāri pasaules neziņai, tāpat kā lotoss aug no dubļaina ūdens.¹⁹⁰ Rokās *rakan* tur lūgšanu krelles, pie kājām viņam ir sūtru kaste un *ucjiva* vēdekļis. Parasti *rakan* tiek attēloti kā veci vīrieši ar vājiem ķermeņiem, bez matiem un ar budistu mūka apģērbu, kā tas ir arī šajā gadījumā. Garo uzacu dēļ iespējams šis varētu būt *rakan* ar vārdu *Pindola*.¹⁹¹

Tiek uzskatīts, ka *okimono* māksla bija pirmā, kas sāka izmēģināt jaunus māksliniecisko paņēmienus. Tā parādīja Meidzi perioda sarežģītību ar tā meklējumiem pēc nacionālās grebšanas mākslas tradīcijas, topošā reālisma, sentimentālisma, orientālisma, ātras modernizācijas un nacionālās identitātes meklējumiem.¹⁹²

Balstoties uz to, ka Meidzi periodā mainījās politiskā un kultūras realitāte valstī, *okimono* var aplūkot kā vērtīgu etnogrāfisko avotu un Japānas augstās mākslas simbolu miniatūrā skulptūrā, kā arī kā Japānas iedzīvotāju neatlaidības un izdomas spējas apstiprinājumu.¹⁹³ Tajā pašā laikā *okimono* var aplūkot arī kā tiltu starp Austrumiem un Rietumiem, starp tradīcijām un novitāti.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, p. 88.

¹⁸⁹ Skatīts pielikumu Nr. 8. Arhata figūra. 19.gs. Inv. nr. D-1848. LNMM kolekcija.

¹⁹⁰ Fischer, Felice. *Japanese Buddhist Art. Philadelphia Museum Art Bulletin*. Vol. 87, no. 369, Winter 1991. P. 5. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3795444> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁹¹ *Pindola*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 14. apr.].

¹⁹² Rybalko, Svitlana. *Okimono: A Dialogue between East and West*, p. 89.

¹⁹³ *Ibid*, p. 90.

¹⁹⁴ Rybalko, Svitlana. *Lost Pages in Japan's Art History*, p. 130.

Japānas mākslas speciāliste Sadako Oki raksta, ka viena no Japānas mākslas pamatiezīmēm parādās Japānas tradicionālo tērpu lietojumā,¹⁹⁵ kas ļoti spilgti atklājas arī LNMM kolekcijas ziloņkaula priekšmetos. Kā vēl vienu spilgtu iezīmi S. Oki min dabas formu esences attēlojumu¹⁹⁶, budisma tēmas, ainavas, dzīvniekus un dažādus augu atveidus.¹⁹⁷ Autore uzskata, ka dažas iezīmes Japānas mākslā parādās ļoti spilgti, piemēram, dekoratīvs ornaments vai raksti, tendence veidot kompakta formas, dabisko formu neievērošana un īpaši Japānas kultūrai, vēsturei, literatūrai vai reliģijai raksturīgi motīvi.¹⁹⁸ Visas šīs iezīmes spilgti ir redzamas muzeja *okimono*, kā arī tālāk darbā aplūkotajās *necke* figūrās un citos priekšmetos.

Pētniece Evelīna Peina Hečere raksta, ka vizuāli mākslas priekšmeti var komunicēt dažādos veidos, dažādos līmeņos un kodos. Lai tas notiktu, mākslas darbam ir nepieciešama kaut kāda estētiskā kvalitāte un metaforiska nozīme, ko mākslas priekšmets rada, bet pastāv arī iespēja, ka mākslas darbs neietver nevienu no šīm lietām. Dažiem mākslas darbiem vienkārši ir pavisam maz ko teikt.¹⁹⁹ Tas parādās arī saistībā ar muzeja kolekcijā esošajām *okimono* figūrām. Lielākā daļa figūru atspoguļo vienkāršus Japānas iedzīvotājus un viņu nodarbes, apģērbu, izskatu un atribūtus, bet mākslas darbā vizuāli netiek atklāta īpaša metaforiska nozīme.

Māksla par spīti tam, ka tā varbūt vizuāli sniedz maz informācijas un neietver īpašas mitoloģiskas vai reliģiskas nozīmes, tomēr spēj sniegt samērā plašu informāciju, ja tā tiek aplūkota dziļāk, balstoties uz konkrētu kontekstu un laika periodu. Kā jau iepriekš minēts, vizuāli šie priekšmeti maz ko var pateikt, bet nevar teikt, ka priekšmets ir pasīvs. Mākslas priekšmets var nodrošināt kaut kādas sociālās attiecības vai veidot emocionālu saikni ar pasauli – tā šajā gadījumā ir māksla, kas dara, un māksla, kas var tikt uzskatīta par sabiedrības locekli, kuras galvenais mērķis ir radīt konkrētu produktu vai arī noteiktu efektu. Ar materiāliem priekšmetiem cilvēki rada savu tēlu pasaulē.²⁰⁰ LNMM kolekcijas *okimono* priekšmeti, tāpat kā lielākā daļa *okimono* figūru, kas tikušas radītas Japānā, veido

¹⁹⁵ Ohki, Sadako. What Makes Japanese Painting Japanese? Japanese Art at Yale. *Yale University Art Gallery Bulletin*. 2007. P. 66. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/40514679> [skatīts 2015, 11. marts].

¹⁹⁶ Ibid, p. 69.

¹⁹⁷ Ibid, p. 72.

¹⁹⁸ Ibid, p. 79.

¹⁹⁹ Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture...*, p. 161.

²⁰⁰ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 10.

Japānas kultūras tēlu, kāds tas bija jāredz Rietumu pasaulei, jo tāds būtībā bija šo figūriņu mērķis.

Arī antropologi Hovards Morfijns un Morgans Pērkinss raksta, ka māksla var būt viens no veidiem, kā kultūra var veidot savu tēlu laikā un telpā, bet abi autori arī uzsver, ka tēls, kas tiek veidots šādā veidā bieži ietver kultūras stereotipu, ko var radīt kultūra, kas mākslas darbus patērē, nevis kultūra, kas tos rada.²⁰¹ Japāņi patiešām arī vēlējās veidot savas kultūras tēlu ar mākslas palīdzību, bet šeit parādās arī otrs aspekts. Veidojot mākslas priekšmetu atlasu muzejos, var tikt radīts noteikts, iespējams stereotipisks priekšstats par kultūru. LNMM kolekcijas ietvaros ir grūti spriest par to, vai priekšmetu atlase ir veidojusies stereotipiski, jo priekšmeti ir nonākuši muzeja kolekcijā no pārāk dažādiem avotiem.

3.2. *Necke* figūru atribūtisko aspektu interpretācijas

Tāpat kā lielākā daļa Japānas mākslas formas un kultūras iezīmes, arī *necke* figūru izcelsme ir meklējama Ķīnā. Ziemeļķīnā, Mongolijā un Tibetā tradicionālais tērps sastāvēja no apmetņa bez kabatām, kam no jostas karājās somas.²⁰² Tradicionālajam japāņu apģērbam kimono arī nav kabatu. Kabatu trūkums apģērbā iespējams bija iemesls *necke* attīstībai.²⁰³

Necke ir atsvars, miniatūrs grebums, kas notur pie jostas tabakmakus, somiņas un *inro* kastītes, ko izmantoja, lai pārnēsātu zīmogus un medikamentus.²⁰⁴ Šos pārnēsājamus

²⁰¹ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, p. 19.

²⁰² Bushell, Raymond. Concerning the Walters Collection of Netsuke. *The Journal of the Walters Art Gallery*. Vol. 35, 1977. Pp. 77. – 78. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20168934> [skatīts 2015, 11. marts].

²⁰³ Simpson, Richard V. Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan. *Antiques & Collecting Magazine*. Vol. 114, issue 8, October 2009. P. 20.
Pieejams: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=edc0b2cf-7eb7-42b5-8222-52fe33279555%40sessionmgr4003&vid=4&hid=4206> [skatīts 2015, 20. janv.].

²⁰⁴ Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan, p. 3.

konteinerus vienā vārdā sauca par *sagemono*.²⁰⁵ *Necke* miniatūrās figūras attēlo ļoti plašus japāņu dzīves un kultūras aspektus.²⁰⁶

Visticamāk, ka sākotnēji *necke* ir bijusi neparastas formas sakne vai ķirbis, ko izmantoja zemnieki. Tulkojumā no japāņu valodas *necke* nozīmē „sakne, ar ko piestiprināt”.²⁰⁷ Lielākoties *necke* figūras gatavoja vai nu no koka, vai no ziloņkaula. Tā kā ziloņkauls Japānā nav pieejams uz vietas, tas regulāri tika ievests lielākoties no Ķīnas. Pat tad, kad Japāna bija slēgusi savas robežas, ziloņkaula imports no Ķīnas tika atļauts, jo pēc šī materiāla bija ļoti liels pieprasījums. Kā ziloņkaula aizstājēju mēdza lietot valzirga ilkņus vai citu jūras dzīvnieku kaulus, kas līdzinājās ziloņkaulam.²⁰⁸

Japānā *necke* kļuva populāra kā mākslas forma Tokugava (*Tokugawa*, 1603 – 1867), Meidzi (*Meiji*, 1868 – 1912) un Taišo (*Taisho*, 1912 – 1925) periodos.²⁰⁹ 16. gadsimta beigās, kad par tirdzniecības centriem kļuva Edo (tagadējā Tokija), Kioto, Osaka un Nagoja, uzplauka ietekmīgu un bagātu tirgotāju slānis. Tā kā bija stingri noteikti likumi, kas aizliedza ārēji demonstrēt savu bagātību, šīs kārtas pārstāvji centās atrast dažādus jaunus veidus, kā to izdarīt. Tādā veidā *necke* figūras kļuva par bagāto tirgotāju zīmi. Viņi sāka ražot *necke* figūras kā personīgas, luksus greznumlietas. *Necke* vērtību noteica meistara prasme, oriģinalitāte, dizaina novitāte un izgatavošanas ilgums.²¹⁰ Pētnieks Bredlijs Finsons raksta, ka māksla ir veids, kā cilvēki pauž savu izpratni un uztveri par kultūru kopumā. Māksla nodrošina dažādas funkcijas gan indivīdam, gan kultūrai kopumā. Kā kultūras funkcija tā var sniegt informāciju par sociālo statusu un attiecībām starp grupām vai grupas ietvaros,²¹¹ kā tas *necke* gadījumā parādījās ar bagātajiem tirgotājiem. Zemnieki izmantoja vienkāršas *necke* figūras, viņiem tās nebija īpaši mākslinieciskas, kā arī tām nebija statusa simbola nozīme. Toties sievietēm nebija ikdienā jānēsā *sagemono*, jo

²⁰⁵ Putney, Carolyn M. *Japanese Treasures. The Art of Netsuke Carving in the Toledo Museum of Art*. USA: Toledo Museum of Art, 2000. P. 7.

Pieejams: <https://archive.org/stream/japanesetreasure00caro#page/n0/mode/2up> [skatīts 2015, 20. janv.].

²⁰⁶ Symmes Jr., Edwin C. *Netsuke: Japanese Life and Legend in Miniature*. Singapore: Charles E. Tuttle Company, 1990. Pieejams: <http://www.adform.se/downloads/Nynetsukebokscala.pdf> [skatīts 2015, 20. janv.].

²⁰⁷ Simpson, Richard V. *Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan*, p. 21.

²⁰⁸ Putney, Carolyn M. *Japanese Treasures*, p. 17.

²⁰⁹ Bushell, Raymond. *Concerning the Walters Collection of Netsuke*, p. 78.

²¹⁰ Simpson, Richard V. *Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan*, p. 21.

²¹¹ Finson, Bradley A. *Art as a Reflection of the Created Environment*, p. 57.

viņām nebija tik plaša sociālā brīvība. Tāpat arī, tā kā valdība aizliedza samurajiem smēķēt, arī viņiem maz sanāca izmantot *necke* un *sagemono*.²¹²

Pirmie *necke* meistari bija anonīmi un savus darbus neparakstīja, taču tiek uzskatīts, ka tie varēja būt kokgrebēji, kuru ikdienas darbs bija nelielu budisma svētnīcu gatavošana, vai arī ziloņkaula grebēji, kas gatavoja parakstu zīmogus.²¹³ 18. gadsimta vidū gandrīz katram japānim bija nepieciešama *necke*. Mākslinieki, kas gatavoja maskas, un budisma tēlnieki, kas parasti *necke* figūras gatavoja kā papildus darbu, sāka specializēties tieši šo mazo figūriņu gatavošanā. 18. gadsimta beigās *necke* figūru grebšana netika uzskatīta vairs par vienkāršu laika kavēkli un mākslinieki sāka savus darbus parakstīt, veidot skolas ar lokālām un reģionālām tradīcijām.²¹⁴

19. gadsimtā pirmajā pusē *necke* figūras kļuva daudz sarežģītākas un tās rotāja bagātīgs ornamenti. Meistari sāka vairāk uzmanības pievērst tehnikai. Attēlotie motīvi kļuva daudz reālistiskāki un parādījās rietumnieciskas ietekmes.²¹⁵ Meidzi reformu laikā 1869. gadā Japāna atgriezās pie imperatora varas. Tika atvērtas robežas, un Japāna ātri pieņēma Rietumu kultūru, precīzāk Rietumu apģērbu. Sākumā tirgotāju aprindās, vēlāk visos sabiedrības līmeņos. *Necke* figūras kļuva funkcionāli nesvarīgas un nebija vairs tik populāras līdz ar tradicionālā tērpa aizvien mazāku nēsāšanu. Lai gan iepriekš *necke* nēsāšanu ietekmēja arī pīpju lietošana, arī tas mainījās, kad Rietumi iepazīstināja japāņus ar cigaretēm. Liela daļa ziloņkaula grebēju pievērsās lielāku dekoratīvu figūru veidošanai un demonstrēja savas spējas ārzemju tirgū. Bet *necke* figūras kļuva par Japānas materiālās kultūras artefaktiem un pagātnes ikdienas darbību.²¹⁶ Atverot ostas Rietumiem, *necke* figūras kļuva par kolekcijas priekšmetiem un tās sāka ražot kā suvenīrus, vairs nepielietojot to oriģinālo funkciju.²¹⁷

Japānas mākslā ir noteiktas stingras estētiskās tradīcijas, bet tā kā *necke* figūru gatavošana attīstījās kā utilitārs priekšmets, kam nebija reliģiska izcelsme, mākslinieki

²¹² Paglia, Christine L. *Telling Toggles: Netsuke in Context*. Bowdoin College Museum of Art. Farmington, Maine: Franklin Printing, 2002. P. 7.

Pieejams: <https://ia801502.us.archive.org/33/items/tellingtogglesne00bowd/tellingtogglesne00bowd.pdf> [skatīts 2015, 4. apr.].

²¹³ Putney, Carolyn M. *Japanese Treasures*, p. 17.

²¹⁴ Okada, Barbra Teri. *Netsuke: the Small Sculpture of Japan*, p. 5.

²¹⁵ *Ibid*, p. 6.

²¹⁶ Paglia, Christine L. *Telling Toggles: Netsuke in Context*, p. 16.

²¹⁷ Okada, Barbra Teri. *Netsuke: the Small Sculpture of Japan*, p. 7.

varēja brīvi izvēlēties tēmas un materiālus.²¹⁸ Tika lietoti visdažādākie materiāli – koks, zilonkauls, laka, kauls, metāls, keramika, porcelāns un pat dažādi pusedzģakmeņi. Par visaugstākās kvalitātes *necke* figūrām tiek uzskatītas tās, kas ir gatavotas no koka un zilonkaula.²¹⁹

Tēmas varēja būt visdažādākās, sākot ar dažādām ķīniešu un japāņu leģendām, mitoloģiju, reliģiju, laikmeta tēliem, cilvēku figūrām, fantastiskiem dzīvniekiem kā, piemēram, *sisi* (*shishi*) jeb lauvas suni un zodiaka dzīvniekiem, varoņiem, kas parādīja neokonfūcisma tikumus, budisma un daoisma svētajiem un beidzot ar insektiem.²²⁰ Tā kā *necke* māksla nebija svarīga valdības acīs, tā netika regulēta un bija iespēja brīvi un bez cenzūras atveidot parodiju, satīru un alegorijas. Tas sniedza iespēja arī brīvi izpaust reliģiskas domas un sajūtas.²²¹ Visas šīs tēmas var iedalīt vairākos žanros: pirmais iekļauj laikmeta dzīves ainas, dzīvniekus un sakāmvārdu ilustrācijas; otrais žanrs aptver teātra tēmas; trešais vēsturiskus un leģendārus Ķīnas un Japānas notikumus; ceturtais iekļauj dažādas klasiskas tēmas, kas sen jau tikušas lietotas Ķīnas un Japānas mākslinieku vidū. Visi šie žanri mēdz savā starpā pārklāties un ir saistīti ar folkloru. Līdzīgi ir arī ar budisma tēmām, kuras var parādīties jebkurā žanrā.²²²

Viens no nozīmīgākajiem aspektiem *necke* figūrām ir tas, ka tās bija paredzētas ikdienas lietošanai. Līdz ar to *necke* figūru pagatavošana bija stingri pakļauta to funkcijām. Tā kā *necke* figūras lietoja pie apģērbta, tām bija jābūt ļoti gludām, bez asiem vai smailiem stūriem, lai netiktu saplēsts audums. *Necke* figūras gatavoja no viena vesela gabala un tām bija jābūt apstrādātām no visām pusēm.²²³ Svarīgs bija arī to izmērs – tām bija jābūt pietiekami mazām, lai tās varētu aizlikt aiz jostas, bet tajā pašā laikā tām bija jāspēj noturēt tabakmaka, somiņas vai *inro* svars. *Necke* figūrai bija jābūt no izturīga materiāla, kas nerada berzi un neplaisā. Saitei, kas turēja *necke* figūru, bija jābūt ieliktai kompozīcijā tā, lai tā stāvētu pareizi un mezgls nebūtu redzams. Visam kopā bija jāveido noteikts,

²¹⁸ Simpson, Richard V. Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan, p. 22.

²¹⁹ Gunsauls, Helen C. A Loan Collection of Japanese Netsuke. *Bulletin of the Art Institute of Chicago* (1907 – 1951). Vol. 24, no. 8, November 1930. Pp. 104. – 105. Pieejams: <http://jstor.org/stable/4103616> [skatīts 2015, 11. marts].

²²⁰ Simpson, Richard V. Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan, p. 22. un Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan, p. 6.

²²¹ Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan, p. 6.

²²² Chapin, Helen B. Themes of the Japanese Netsuké-Carver. *The Art Bulletin*. Vol. 5, no. 1, September 1922. P. 11. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3046423> [skatīts 2015, 11. marts].

²²³ Simpson, Richard V. Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan, p. 23.

harmonisks dizains.²²⁴ Galvenie parametri, kas liecināja par kvalitatīvu *necke* figūru, bija nelielais svars, dziļais griezums un īpašā apstrāde, kas nodrošināja *necke* gludumu. Īpaša uzmanība pievērsta detaļām.²²⁵

Necke figūras tiek klasificētas pēc to formas. Vissenākais *necke* tips ir *sasi* (*sashi*), burtiski tulkojot „ielīst starp”. Tās bija garas, šauras un parasti gatavotas no koka.²²⁶ Visizplatītākā figūra *katabori* jeb, no japāņu valodas tulkojot, „grebums no visām pusēm” tika gatavota no visdažādākajiem materiāliem, izmantojot plašu tēmu loku.²²⁷ *Mandzjū* (*manjū*) *necke* ir ieguvusi savu vārdu un formu no apaļajām un plakanajām rīsu kūkām, ko Japānā ēd Jaunajā gadā.²²⁸ *Kagamibuta* jeb japāņu valodā „spoguļa vāks” ir apaļas formas *necke* ar metāla centru un ziloņkaula vai koka malām. 18. gadsimta grebšanas meistara vārdā nosauktā *rjūsa* (*ryūsa*) *necke* ir veidota ar speciālu metodi, kas padara to smalku un vieglu. Ļoti populāras ir arī masku *necke* figūras. To tēmas ir nākušas no Japānas dejas drāmas. Lielai daļai *necke* figūru bija arī sekundāras funkcijas, tās varēja izmantot kā pelnutraukus, kompasus, svilpes, saules pulksteņus, skaitīkļus, otu turētājus, ietvarus kramam vai zobenam vai pat kā jāņtārpiņu būrīti.²²⁹

Necke figūru pētniecība ļauj iepazīties ar dažādiem Japānas folkloras tēliem, vēsturi, tērpu tendencēm un citiem nozīmīgiem Japānas kultūras aspektiem. Tā kā *necke* māksla aizsākās tad, kad Japānas robežas vēl bija slēgtas citiem, šie nelielie mākslas darbi bija brīvi no Rietumu ietekmes un tika veidoti, lai apmierinātu pašu japāņu gaumi un atspoguļotu viņu intereses vai brīvā laika pavadīšanas veidus.

LNMM kolekcijā ir sešas *necke* figūras. Tās var iedalīt figūrās, kuras attēlo ikdienas darbības, un figūrās, kas attēlo mitoloģiskus vai reliģiskus sižetus. Mākslas priekšmeti ar inventāra numuriem D-1480, D-1798, D-143 un D-1799 parāda dažādus ikdienas sižetus, bet priekšmeti ar inventāra numuru D-841, D-1481 un D-1608 – reliģiskus sižetus.

²²⁴ Okada, Barbra Teri. *Netsuke: the Small Sculpture of Japan*, p. 3.

²²⁵ Simpson, Richard V. *Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan*, p. 20.

²²⁶ Okada, Barbra Teri. *Netsuke. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art*. New York: Harry N. Abrams, 1982. P. 11.

Pieejams:

http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Netsuke_Masterpieces_from_The_Metropolitan_Museum_of_Art# [skatīts 2015, 21. feb.].

²²⁷ Putney, Carolyn M. *Japanese Treasures*, p. 14.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Okada, Barbra Teri. *Netsuke: the Small Sculpture of Japan*, p. 4.

Necke figūras, kas attēlo ikdienas sižetus parāda cilvēkus pavisam vienkāršās darbībās, piemēram, turot grozu (D-1480²³⁰) vai kasti (D-1798²³¹), vai arī vienkārši sēžot, (D-143²³²) vai sēžot pie bļodas ar piestu (D-1799²³³).

Pētnieks Bredlijs Finsons raksta, ka reliģija ir dalīta sabiedrības locekļu identitāte, kopēja pasaules skatījuma izpratne un tā spēlē būtisku lomu kultūras radīšanā.²³⁴ Mitoloģiskie un reliģiskie sižeti ir attēloti trīs *necke* figūrās. Priekšmets ar inventāra numuru D-841 ataino Hotei.²³⁵ Hotei ir laimes un smieklu dievs un viens no septiņiem laimi nesošajiem dieviem jeb *Sjicji Fukudzjin (Shichi Fukujin)*, kas ir budisma dievības, kurus izmanto, lai mācītu par budisma principiem un tiek uzskatīts, ka tie nes laimi. Hotei tiek uzskatīts par vienu no vispopulārākajiem starp šiem septiņiem budisma dieviem.²³⁶ LNMM kolekcijā esošā Hotei *necke* figūra ir attēlota tā, kā tā parasti tiek parādīta – resns vīrs ar lielu vēderu, plikpaurainu galvu, ar lielām nokarenām ausīm un priecīgu, smaidīgu seju. Hotei nes auduma maisu, no kura pabāzis galvu bērns, kas rokā tur ķīniešu vēdekli *ucjiva*. Viens no šīs dievības būtiskākajiem atribūtiem ir auduma maiss, no kā ir nācis arī viņa vārds, kas burtiski tulkojot ir ‘maiss.’²³⁷ Maiss ir pildīts ar visu labo, kas šajā pasaulē mīt. Vēl viens būtisks atribūts, kas arī parādās muzeja priekšmetā, ir *ucjiva* vēdekli, ar kura vēzienu palīdzību viņš spēj atnest laimi tiem, kas viņam apkārt.²³⁸ Ne mazāk svarīgs ir arī bērns, jo Hotei tiek uzskatīts arī par bērnu aizstāvi un patronu.²³⁹

Necke ar inventāra numuru D-1481 attēlo Kanzan un Jittoku.²⁴⁰ Kanzan jeb ķīniešu valodā Hanshan bija daoisma vientuļnieks un dzejnieks Ķīnas Tang dinastijas (618 – 906)

²³⁰ Skatīt pielikumu Nr. 9. *Necke*. Inv. nr. D-1480. LNMM kolekcija.

²³¹ Skatīt pielikumu Nr. 10. *Necke*. 19.gs. Inv. nr. D-1798. LNMM kolekcija.

²³² Skatīt pielikumu Nr. 11. *Necke*. Inv. nr. D-143. LNMM kolekcija.

²³³ Skatīt pielikumu Nr. 12. *Necke*. 19.gs. Inv. nr. D-1799. LNMM kolekcija.

²³⁴ Finson, Bradley A. *Art as a Reflection of the Created Environment*, p. 56.

²³⁵ Skatīt pielikumu Nr. 13. *Necke* Hotei. Inv. nr. D-841. LNMM kolekcija.

²³⁶ Roberts, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*, p. 53.

²³⁷ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*, p. 168.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Otto, Alexander F., Holbrook, Theodore S.. *Mythological Japan or The Symbolisms of Mythology in Relation to Japanese Art*. Philadelphia: Drexel Biddle, 1902. P. 62.

Pieejams: <https://ia700400.us.archive.org/2/items/mythologicaljapa00otto/mythologicaljapa00otto.pdf>
[skatīts 2015, 4.apr.]

²⁴⁰ Skatīt pielikumu Nr. 14. Kanzan un Itoku. Inv. nr. D-1481. LNMM kolekcija.

laika periodā.²⁴¹ Jittoku jeb ķīniešu *Sjide (Shide)* bija bārenis, kurš tika pieņemts mūku templī par virtuves palīgu.²⁴² Abi šie tēli bieži tiek attēloti kopā, turot sev priekšā dzejas tīstokli, kā tas ir attēlots arī LNMM kolekcijā esošajā mākslas priekšmetā.

Priekšmets ar inventāra numuru D-1608 arī parāda reliģisku sižetu.²⁴³ Par reliģisku sižetu liecina skūtās vīriešu galvas, jo bez matiem tika attēloti tikai mūki. Tāpat arī lūgšanu krelles, kas vienam no cilvēkiem ir rokā, un divas mītisku radību sejas norāda uz reliģisku motīvu.

Ir periodi, kuros Japānas mākslinieki kopē vai ir redzama spēcīga Ķīnas mākslas ietekme. Šādos gadījumos var teikt, ka Japānas māksla ir spēcīgs Ķīnas mākslas atspulgs. Bet ir mākslas darbi, kas parāda spēcīgu oriģinalitāti, kas raksturīga tikai Japānai. Šajos mākslas darbos mēs varam redzēt atšķirības, kas pastāv starp Japānas un Ķīnas mākslu daudz spēcīgāk. Ir iespējams redzēt to, kāds ir Japānas mākslas oriģinālais stils.²⁴⁴ Viena no vadošajām īpašībām, kas parādās Japānas mākslā, ir Ķīnas mākslas stila vai tehnikas pārspīlēšana. Sociologi un antropologi uzsver, ka tā ir Japānas kultūrai raksturīga iezīme.²⁴⁵ Tiek uzsvērtā asimetrija un viss tiek parādīts daudz reālistiskāk. Japānas skatu punkts mākslā ir stāstošs nevis filozofisks. Stāsts tiek papildināts ar nejaušu humoru, dzīvīgām detaļām un spēcīgām subjektīvām attiecībām starp attēlotajām figūrām.²⁴⁶

18. gadsimtā gatavotās *necke* figūras attēlo būtiskus japāņu dzīves aspektus, bet 19. gadsimtā motīvi kļūst citādāki, vairāk balstīti uz radīšanas impulsu. Japānā bija stingri noteikumi tam, kā izskatījās cilvēka āriene un apģērbs. Nedrīkstēja parādīt savu bagātību. Un tā kā *necke* tehniski nebija apģērbs, tad šo priekšmetu pagatavošanai nebija nekādu ierobežojumu, līdz ar to bija iespēja brīvi izmantot visus vēlamos motīvus un materiālus.²⁴⁷

²⁴¹ *Kanzan (Hanshan) and Jittoku (Shide)*. Pieejams: <http://education.asianart.org/explore-resources/artwork/kanzan-hanshan-and-jittoku-shide-approx-1500-1625> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁴² *Kanzan & Jittoku*. Pieejams: <http://www.buddhamuseum.com/kanzan-jittoku.html> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁴³ Skatīt pielikumu Nr. 15. *Necke*. 19.gs. Inv. nr. D-1608. LNMM kolekcija.

²⁴⁴ Lee, E. Sherman. Contrasts in Chinese and Japanese Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 21, no. 1, Autumn 1962. P. 3. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/427632> [skatīts 2015, 11. marts].

²⁴⁵ *Ibid*, p. 4.

²⁴⁶ Paine, Jr., T. Robert. Japanese Art: A Reappraisal. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 46, no. 263, February 1948. P. 19. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/4171004> [skatīts 2015, 11. marts].

²⁴⁷ Mcdowall, Carolyn. *Netsuke – Mini Art Marvels and Coveted Cute Collectables*.

Pieejams: <http://www.thecultureconcept.com/circle/netsuke-mini-art-marvels-and-coveted-cute-collectables> [skatīts 2015, 14. feb.].

3.3. Japānas zobena un ieroču fragmentu atribūtisko aspektu interpretācijas

Zobeni parādās neskaitāmos Japānas mītos un tiem ir īpaša nozīme. Tie simbolizē šķīstību, aktivitāti un gara spēku. Zobens ir arī saistīts ar Japānas imperiālo namu.²⁴⁸

LNMM kolekcijā atrodas Japāņu zobens, kura rokturis un ietvars ir gatavoti no ziloņkaula, bet asmens no tērauda.²⁴⁹ Pēc konsultācijas ar Tokijas Nacionālo muzeju tika noskaidrots, ka uz ziloņkaula daļām ir attēlots populārs budisma sižets – 500 *rakan*.²⁵⁰

Uz zobena attēlota vēsturiskā budisma pamatlicēja Sidhārta Gautama Šakjamuni nāve un viņa mācekļu arhatu jeb *rakan* palikšana zemes virsū, lai turpinātu sludināt Budas mācību. Termins *rakan* tiek lietots runājot par Japānas budisma tradīciju, tāpēc turpmāk tekstā tiks izmantots šis jēdziens, apzīmējot Budas mācekļus.

Pēc vēsturiskā budisma pamatlicēja Sidhārta Gautama Šakjamuni nāves (ap 483. p.m.ē.) budisms sadalījās vairākos virzienos, kur katram bija sava Budas mācības interpretācija. Aptuveni 500 gadus vēlāk tika nodibinātas divas galvenās budisma skolas – Mahajāna un Teravāda.²⁵¹ Teravāda budisms saglabā oriģinālo un ortodoksālo Budas mācību, bet Mahajāna budisms ir daudz elastīgāks un inovatīvāks.

Tie, kas sasniedz augstākos Teravāda budisma mērķus, kļūst par *rakan*. Cilvēks, kurš ir nonācis šajā mācības stadijā, ir atbrīvojies no savas alkātības, dūsmām, maldiem un iznīcinājis savu karmisko mantojumu no iepriekšējām dzīvēm. Tas ir posms, kad ir apgūta visa Sidhārta Gautama mācība, un iegūts tituls *Mugaku*, kas nozīmē, ka nav vairs nekas atlicis ko mācīties.²⁵² Tas būtībā ir augstākais garīgais punkts, ko var sasniegt Budas mācekļi. Turpretim Mahajāna budisma tradīcijā *rakan* nav augstākais apgaismības punkts. *Rakan* atrodas kārtu zemāk par bodisatvām.²⁵³

²⁴⁸ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*, p. 261.

²⁴⁹ Skatīt pielikumu Nr. 16. Zobens. Inv. nr. D-105. LNMM kolekcija.

²⁵⁰ Maģistra darba autores sarakste ar Tokijas Nacionālā muzeja speciālisti Minako Mijao (Minako Mijao).

²⁵¹ *Early Years*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>
[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁵² *Rakan*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>
[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁵³ *Ibid*.

Lielākā daļa budisma mākslas Japānā pieder Mahajānas budisma tradīcijai, bet arī Teravādas budisma un Vadžrajana, ezotēriskā jeb tantriskā, budisma māksla ir diezgan bieži sastopama. Visas trīs budisma skolas vēl aizvien ir aktīvas mūsdienu Japānā.²⁵⁴

Rakan tradīcija un attēlojums mākslā ir cieši saistīta ar Teravādas budisma tradīciju,²⁵⁵ tāpēc varam uzskatīt, ka LNMM kolekcijā esošais Japāņu ziloņkaula zobens ir piederīgs Teravādas budisma tradīcijai.

Apakšnodaļas sākumā jau minēts, ka uz zobena ziloņkaula daļas ir attēloti Budas mācekļi *rakan*. Budas mācekļu *rakan* stāsts sākas ar vēsturiskā Budas Sidhārta Gautamas Šākjamuni nāvi, kas arī ir attēlota uz zobena ziloņkaula daļas, precīzāk zobena ietvara.²⁵⁶ Pieņemot, ka tas ir Budas mācekļu *rakan* hronoloģiskais sākumpunkts, uz zobena attēlotais stāsts un motīvi tiks analizēti un aplūkoti no zobena ietvara sākuma (vietas, kur tiek ievietots zobens). Zobena ziloņkaula daļas ir sadalītas pa iedaļām, veidojot atsevišķas stāsta sadaļas, kas ir atdalītas viena no otras ar ornamenta joslu. Budas nāves un apraudāšanas brīdis ir parādīts četrās joslās. Leģenda vēsta, ka Budu nāves brīdī pavadīja un cieņu apliecināja dažādi dievi, dievišķas būtnes, *rakan*, cilvēki, dzīvnieki un pat augi.²⁵⁷ Uz zobena attēlotā aina nav tik detalizēta, ir parādīti viņa mācekļi *rakan*, dažādas dievības un cilvēki, kas no Budas atvadījās.

Pastāv dažādi *rakan* stāsta varianti. Galvenā atšķirība ir mācekļu skaitā. Agrīnajās Indiešu sūtrās ir rakstīts, ka Sidhārta Gautama ir lūdzis tikai četrus no saviem mācekļiem palikt zemes virsū un turpināt viņa mācību. Tie tika saistīti ar četrām debespusēm.²⁵⁸ Japānas budisma tradīcijā vispopulārākais no šiem četriem Budas mācekļiem ir *Bindora Baradadzja* (*Bindora Baradaja*) jeb *Binzuru*, kas visbiežāk tiek dēvēts arī par *Pindola*. *Pindola* ir saistīts ar rietumiem un parasti tiek attēlots kā vecs vīrs, kas sēž krēslā, rokās turot vai nu scepterim līdzīgu priekšmetu, japāņu *sjaku* (*shaku*), vai arī sūtru kastīti, vai vādekli no spalvām. Tiek uzskatīts, ka viņam piemīt dziedināšanas spējas.²⁵⁹ Arī uz

²⁵⁴ *Rakan*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>

[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Skatīt pielikumu Nr. 17. Sidhārta Gautamas Šākjamuni nāve un apraudāšana.

²⁵⁷ *Death of the Teacher*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>

[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁵⁸ *Four Arhats*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>

[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁵⁹ Ibid.

LNMM kolekcijas zobena zilonkaula daļām ir attēlots šis Budas mācekļis. Viņš ir parādīts tradicionālā pozā, sēžot uz krēsla un rokā turot *sjaku*.²⁶⁰

Vēlākajos gadsimtos *rakan* skaits attēlojumos pieaug līdz sešpadsmit (*dzjūroka rakan* (*jūroku rakan*)), vēl vēlāk līdz astoņpadsmit (*dzjuhacji rakan* (*juuhachi rakan*)), un līdz pat pieci simti (*gohjaku rakan* (*gohyaku rakan*)).²⁶¹ Tiek uzskatīts, ka tie ir bijuši pieci simti bagāti tirgotāji, kas kļuvuši par ubagiem, kad satikuši vēsturisko Budu un pieņēmuši viņa mācību.²⁶² Pieci simti šajā gadījumā ir kā simbols lielam cilvēku daudzumam, tas nenozīmē, ka uz zobena ir attēloti pieci simti *rakan*.

Pieci simti *rakan* ir ļoti populārs budisma mākslas motīvs, kas attīstījies Ķīnā. Visbiežāk tas attēlo lielu grupu ar indiešu gudrajiem, ko pavada kalpi. Dažādi ķīniešu teksti min *rakan* kā svētos, kas spēj aizsargāt un kas sargā budisma likumus.²⁶³

LNMM zobena zilonkaula daļās *rakan* ir attēloti atbilstoši tradīcijai – vecu vīriešu sejas, vāji ķermeņi, pieticīgs, budistu mūku apģērbs un bez matiem.²⁶⁴ Lielākā daļa Budas mācekļu *rakan* ir attēloti ar noskūtām galvām. Mākslas darbi, kuros budisma mūki, svētie vai kādas dievības mītos un leģendās attēloti ar noskūtu galvu, simbolizē to, ka cilvēks ir sasniedzis apgaismību vai nirvānu ar budisma mācības palīdzību. Noskūtā galva ir saistīta ar gudrību, kuru cilvēks iegūst līdz ar vecumu. Budisma mūki skuj savas galvas, lai parādītu savu pilnīgo veltīšanos un pazemību Budas mācībai.²⁶⁵

Uz zobena ir redzams jau iepriekš pieminētais *Pindola*, kas simbolizē ilgmūžību un vecumu.²⁶⁶ Bet *rakan*, kas uz zobena ir attēlots sitot šķīvjus, tiek saukts par *Kanakabasa* (*Kanakabassa*) jeb priecīgais *rakan*.²⁶⁷ Viņš tika uzskatīts par izcilu oratoru un diskutētāju.²⁶⁸ Viņš it kā esot zinājis visas domu sistēmas, zinājis, kas ir labs un kas slikts. Viņa plašās zināšanas ļāva viņam atšķirt pareizo no nepareizā un gudro no muļķa. Šis

²⁶⁰ Skatīt pielikumu Nr. 18. *Rakan. Bindora baradadzja* jeb *Binzuru* (arī *Pindola*).

²⁶¹ *16 Arhats, 18 Arhats, 500 Arhats*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Gohyaku rakan*. Pieejams: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gohyakurakan.htm> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁶⁴ *Juuroku rakan*. Pieejams: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/j/juurokurakan.htm> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁶⁵ Roberts, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*, p. 12.

²⁶⁶ *Pindola*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁶⁷ Skatīt pielikumu Nr. 19. *Rakan. Kanakabasa*.

²⁶⁸ *Kanakavatsa*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

spējas ļāva dzīvot mierā un liksmē.²⁶⁹ *Kanakabaridadzja* (*Kanakabaridaja*) *rakan* tiek parādīts ar ziedojumu bļodu rokā.²⁷⁰ Viņš reprezentē tos, kas spēj laipni saņemt dāvanas.²⁷¹ *Karika* jeb putekļus tīrošais *rakan* ir attēlots ar putekļu birsti rokās,²⁷² kas simbolizē to, ka prāts ir putekļains un to ir nepieciešams iztīrīt. Tā ir viena no tradicionālajām budisma metaforām, kas parāda garīgo procesu un praksi. Lai tīrītu putekļus un attīrītu prātu ir nepieciešama pacietība, koncentrēšanās un centība, ko arī šis konkrētais *rakan* pārstāv.²⁷³ *Vadzraputra* (*Vajraputra*) jeb *rakan* ar pārliecināšanas spējām uz zobena ir attēlots sēžot uz lauvas.²⁷⁴ Tiek uzskatīts, ka viņš pirms pievēršanās Budas mācībai, ir bijis lauvu mednieks, bet kļūstot par Budas mācekli medības pārtraucis un lauvas, būdamas par to pateicīgas, kļuva par viņa lojālajiem līdzgaitniekiem.²⁷⁵ *Hantaka* jeb roku stiepjošais *rakan*²⁷⁶ bieži vien tiek attēlots ar paceltām rokām, norādot uz to, ka viņš tikko ir beidzis medīt.²⁷⁷ Bieži viņš tiek attēlots ar ļoti garām rokām. Tiek uzskatīts, ka viņš it kā ir spējis pēc savas vēlmes rokas padarīt garākas. Viņš bija ļoti gudrs un saprata tādas lietas, kuras citiem bija grūti saprast.²⁷⁸ *Nagasena* jeb *rakan*, kas tīra ausis.²⁷⁹ Tiek attēlots vai nu tīrot, vai nu kasot ausis, kas nozīmē to, ka *Nagasena* vēlējās visu dzirdēt pareizi.²⁸⁰ Tiek uzskatīts arī, ka viņš šādi tiek parādīts, jo ir vēlējis dzirdēt visu ticīgo lūgšanas vai arī, ka tas ir simbols, kas nozīmē to, ka viņš vēlas sevi atbrīvot no maņām, kas traucē saprast

²⁶⁹ *The Joyous Arhat*. Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann02.html>

[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁷⁰ Skatīt pielikumu Nr. 20. *Rakan. Kanakabaridadzja*.

²⁷¹ *Kanakabharavaja*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>

[skatīts 2015, 4. apr.].

²⁷² Skatīt pielikumu Nr. 21. *Rakan. Karika*.

²⁷³ *Kalika*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁷⁴ Skatīt pielikumu Nr. 22. *Rakan. Vadzraputra*.

²⁷⁵ *Vajraputra*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

Skatīt arī *The Arhat Who Plays With a Lion*.

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann08.html> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁷⁶ Skatīt pielikumu Nr. 23. *Rakan. Hantana*.

²⁷⁷ *Panhana*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁷⁸ *The Long-Armed Arhat*. Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann10.html>

[skatīts 2014, 4. apr.].

²⁷⁹ Skatīt pielikumu Nr. 24. *Rakan. Nagasena*.

²⁸⁰ *Nagasena*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

pasaules īsto dabu.²⁸¹ *Ajita* jeb *rakan*, kas jāz uz brieža, uz zobena ir attēlots jāzot uz zirga.²⁸² Uz zobena ir attēloti arī divi *rakan*, kas visbiežāk parādās ķīniešu stāstos. Tie ir - *rakan*, kurš savaldīja tīģeri²⁸³ un *rakan*, kurš savaldīja pūķi.²⁸⁴ Tīģeris simbolizē kaislības,²⁸⁵ bet pūķa savaldīšana simbolizē cilvēka visdziļāko iekšējo motivāciju.²⁸⁶ Tiek uzskatīts, ka *rakan*, kas savaldīja pūķi, bija apguvis Budas mācību un sapratis visa būtību, tāpēc no nekā nebaidījās. Viņš bieži tiek attēlots sēžot un lidojot uz pūķa, līdzīgi kā tas attēlots uz zobena.²⁸⁷

Ir tikai astoņpadsmit *rakan*, kuri ir atpazīstami un kuriem ir noteikti atribūti, pēc kuriem tos atšķirt. Iespējams, ka uz zobena ir vēl attēlots kāds no šiem *rakan*, bet ar citiem atribūtiem, kas neļauj to tik viegli identificēt. Japānas Budas mācekļu stāstam ir jābūt vismaz sešpadsmit atpazīstamiem *rakan*,²⁸⁸ bet uz doto brīdī ir atpazīti tikai desmit. Katrs no šiem tēliem būtībā simbolizē kādu no Budas mācības aspektiem. Aspekti tiek parādīti caur šiem dažādajiem atribūtiem un stāstiem par tiem.

Viens no visspilgtākajiem tēliem, kas redzams uz LNMM kolekcijā esošā zobena, ir pūķis, kas ir attēlots galvenokārt uz roktura daļas.²⁸⁹ Tas ir parādīts dažādos veidos gan iesaistot stāstā, gan izmantojot kā rakstu ornamentu joslā. Japāņu un ķīniešu pūķa attēlojums ir ļoti līdzīgs, būtībā vienīgā atšķirība ir nagu skaitā. Japāņu pūķim ir trīs nagi, bet ķīniešu četri vai pieci.²⁹⁰

Viena no leģendām vēsta, ka mūķi, lasot svētos rakstus *dai unsho kyo* (*dai unsho kyo*), kas kontrolēja mākoņus un lietu, varēja izsaukt 186 pūķus, lai remdētu cilvēces ciešanas.²⁹¹

²⁸¹ *The Arhat Who Cleans His Ears.*

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann12.html> [skatīts 2014, 4. apr.].

²⁸² Skatīt pielikumu Nr. 25. *Rakan. Ajita.*

²⁸³ Skatīt pielikumu Nr. 26. *Rakan*, kurš savaldīja tīģeri.

²⁸⁴ Skatīt pielikumu Nr. 27. *Rakan*, kurš savaldīja pūķi.

²⁸⁵ *Maitreya.* Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁸⁶ *Mahakassapa.* Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁸⁷ *The Arhat Who Mastered a Dragon.*

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann17.html> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁸⁸ *Juuroku rakan.* Pieejams: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/j/juurokurakan.htm> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁸⁹ Skatīt pielikumu Nr. 28. Pūķis.

²⁹⁰ Ball, Katherine M. *Animal Motifs in Asian Art: An Illustrated Guide to Their Meanings and Aesthetics.* USA: Dover Publications, 2004. P. 12. Pieejams arī: <http://www.lybrary.com/animal-motifs-in-asian-art-an-illustrated-guide-to-their-meanings-and-aesthetics-p-516390.html> [skatīts 2015, 4. apr.].

²⁹¹ *Ibid*, p. 16.

Pūķi tiek uzskatīti par ticības sargiem, pār kuriem valda *rakan*.²⁹² Pūķis tiek uzskatīts arī par spēka un augstākās varas simbolu, tas ir noslēpumains un visvarens savā varā iespaidot cilvēkus.²⁹³ Uz zobena ir attēloti ļoti dažādi pūķi. Tie ir attēloti gan kā ornamentu, gan kā ūdens, gan kā lidojoši pūķi. Britu autors Čārlzs Gūlds (*Charles Gould*) raksta, ka pūķi var ļoti ātri transformēties no viena veida uz otru.²⁹⁴

Līdzās pūķim uz zobena ir attēlots vēl viens no četriem teiksmainajiem dzīvniekiem – fēnikss.²⁹⁵ Japāņu budismā fēnikss ir zināms kā *ho* (*ho-o*) vai *fen huan* (*feng-huang*), kas budismā ir gudrības un enerģijas simbols. Pastāv leģenda, ka fēnikss Budam ir dāvājis šīs divas īpašības un brīdī, kad viņš meditējis, fēnikss ar saviem spārniem ir aizsargājis Budu no dēmoniem.²⁹⁶ Ja fēnikss tiek parādīts kopā ar pūķi, kā tas ir šajā gadījumā, tas var nozīmēt divus pretējos polus, tā it kā *iņ* un *jan*, kur pūķis reprezentē pozitīvo *jan*, bet fēnikss negatīvo *iņ*.²⁹⁷

Visticamāk uz zobena roktura daļas ir attēlots mītiskais dzīvnieks un šķīstības simbols *kirin*,²⁹⁸ kas arī ir viens no četriem teiksmainajiem dzīvniekiem. To varētu pielīdzināt rietumu mītiskai būtnei vienradzim. *Kirin* parādās tikai tiem, kam ir tīra sirds. Tiek uzskatīts, ka tas var skriet caur mākoņiem.²⁹⁹ Japānas mākslā tas tiek attēlots bieži, parādot to ar *fen-huan* jeb fēniksu, kā tas ir arī šajā gadījumā, jo tieši uz šīs pašas roktura daļas ir attēlots arī fēnikss.

Uzreiz pēc četrām joslām, kur attēlota Budas apraudāšana, ir redzams *Tengu*.³⁰⁰ Tā ir pārdabiska būtne. Dažādos avotos *tengu* parādās atšķirīgi. Tas tiek raksturots kā radījums, kas spēj noburt nepiesardzīgos un tos, kas tam neizrāda pienācīgu cieņu, bet cilvēkus, kas

²⁹² Ball, Katherine M. *Animal Motifs in Asian Art: An Illustrated Guide to Their Meanings and Aesthetics*, p. 12.

²⁹³ Otto, Alexander F., Holbrook, Theodore S. *Mythological Japan or The Symbolisms of Mythology in Relation to Japanese Art*, p. 40.

²⁹⁴ Gould, Charles. *Mythical monsters*. Landisville, PA: Arment Biological, 2000. Pieejams: <http://www.bioinfo.ulsofona.pt/Livros%20Online/Hist%C3%B3ria%20Natural/Mythical%20Monsters.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].

²⁹⁵ Skatīt pielikumu Nr. 29. Fēnikss. *Ho*.

²⁹⁶ Ball, Katherine M. *Animal Motifs in Asian Art...*, p. 30.

²⁹⁷ *Ibid*, p. 32.

²⁹⁸ Skatīt pielikumu Nr. 30. *Kirin*.

²⁹⁹ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*, p. 118.

³⁰⁰ Skatīt pielikumu Nr. 31. *Tengu*.

tam darījuši labu, spēj dāsni apbalvot.³⁰¹ Tiek uzskatīts, ka *tengu* spēj ātri saniknoties un ir ļoti labi zobenu pagatavošanas un izmantošanas pārzinātāji.³⁰² *Tengu* dzīvo mežos un tos visvairāk piesaista askēti, kas devušies kalnos medītēt.³⁰³ Ir divi dažādi *tengu* veidi – viens (tas, kas arī attēlots uz zobena) ir *sjo-tengu* (*shō-tengu*) jeb *karasu tengu*, kas ir maza izmēra *tengu*, kam ir vārnas knābis un spalvas, un otrs, daudz spēcīgākais *konoha-tengu*, kam ir spilgti sarkana cilvēka seja ar garu, resnu degunu un lielām, izspiedušām acīm.³⁰⁴

Dažādās vietās uz zobena ietvara ir attēlots arī *oni*.³⁰⁵ No vienas puses tiek uzskatīts, ka *oni* ir mežonīgs, antibudisma tēls, kas nomaldījies no sava pareizā ceļa, bet kas var pārtapt par labo, ja satiek pareizo cilvēku. No otras puses, savas mežonības, ļaunuma un morāles trūkuma dēļ tiek uzskatīts, ka tie rada neskaitāmas nelaimes cilvēkiem, kā arī tiek uzskatīts, ka viņi moka dvēseles ellē.³⁰⁶ *Oni* parasti tiek attēloti ar diviem maziem ragiem, kā tas ir arī šoreiz uz LNMM kolekcijā esošā Japānas ziloņkaula zobena.

Uz zobena ir attēlotas arī no ķīniešu tradīcijas nākušās *sisi* mītiskās lauvas. Tās parādās gan kā ornamenta daļa joslās, kas sadala stāstu, gan arī attēlotajā stāstā.³⁰⁷ *Sisi* un visticamāk *Mondzju-bosacu* (*Monju-bosatsu*) parādās četrās joslās, kurās ir attēlota Budas nāve un apraudāšana. Tiek uzskatīts, ka viņš simbolizē Budas gudrību³⁰⁸ un ir atbildīgs par budisma likumiem.³⁰⁹

LNMM kolekcijā, kā jau iepriekš minēts, atrodas arī divas ieroču daļas. Priekšmets ar inventāra numuru D-1800 ir tievs, smalks rokturis, uz kura ir attēlotas žurkas un pērtiķi.³¹⁰ Abi šie ir Austrumu zodiaka dzīvnieki. Austrumu zodiaks balstās uz divpadsmit gadu ciklu. Zodiaka dzīvnieki reprezentē ne tikai gadus, bet arī dažādas dienas stundas un kompasas virzienus. Legēnda vēsta, ka Buda sauca visas radības pie sevis uz svētkiem, bet tikai 12 ieradās. Secība, kādā tās ieradās, simbolizē gadus, kā tie iet pēc kārtas. Tika

³⁰¹ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*, p. 57.

³⁰² Ibid, p. 270.

³⁰³ Ibid, p. 271.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Skatīt pielikumu Nr. 32. *Oni*.

³⁰⁶ Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*, p. 57.

³⁰⁷ Skatīt pielikumu Nr. 33. *Monju-bosacu*.

³⁰⁸ *Monju Bodhisattva* (*Monju Bosatsu* 文殊菩薩, *Monju Daishi* 文殊大師). Pieejams: http://global.sotozen-net.or.jp/eng/library/glossary/individual.html?key=monju_bodhisattva [skatīts 2015, 4. apr.].

³⁰⁹ *Monju Bosatsu* 文殊菩薩. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/monju.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].

³¹⁰ Skatīt pielikumu Nr. 34. Rokturis. 19. gs. 1. puse. Inv. nr. D-1800. LNMM kolekcija.

uzskatīts, ka, attēlot dzimšanas gada zodiaka dzīvniekus, nes laimi. Pirmā, kas ieradās pie Budas, bija žurka. Tā vienmēr attēlota kā maiga radība.³¹¹ Pērtiķis ir ne tikai Austrumu zodiaka dzīvnieks, bet kā iepriekš apakšnodaļā par *okimono* figūrām teikts, bijis arī kā japāņu „es” atveids. Otrs ieroču fragments ar inventāra numuru D-840 ir durkļa rokturis, uz kura ir attēloti divi kareivji, iespējams samuraji, un kāds mītisks dzīvnieks, kas varētu būt *sisī* lauva.³¹²

³¹¹ Okada, Barbra Teri. *Netsuke: the Small Sculpture of Japan*, p. 21.

³¹² Skatīt pielikumu Nr. 35. Durkļa rokturis. Inv. nr. D-840. LNMM kolekcija.

NOBEIGUMS

Maģistra darba pētnieciskais jautājums bija: Kā Japānas mākslas ziloņkaula priekšmeti nonāca LNMM kolekcijā un kā tie tika uztverti Latvijas kultūrtelpā, salīdzinājumā ar priekšmetu nozīmi Japānas kultūrā? Toties maģistra darba mērķis bija atklāt to, kādas ar Japānas kultūru saistītas nozīmes ietver LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atribūtiskie aspekti. Lai sasniegtu šo mērķi, tika izvirzīti šādi uzdevumi:

- 1) raksturot mākslas fenomenu analīzes specifiku kultūras antropoloģijā;
- 2) noskaidrot LNMM Japānas mākslas ziloņkaula priekšmetu iespējamo izcelsmi;
- 3) veikt atribūtisko aspektu analīzi LNMM krājumā esošajiem, atlasītajiem Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetiem.

Raksturojot mākslas fenomenu analīzes specifiku kultūras antropoloģijā, tika iezīmēti galvenie aspekti, kas tika ņemti vērā veicot LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu analīzi. Noskaidrots, ka ir iespējami dažādi pētniecības skatu punkti. Piemēram, ir iespējams likt uzsvāru uz kultūras aspektiem, sociālajām attiecībām vai aplūkot abus iepriekš minētos aspektus kā vienlīdz nozīmīgus. Pamatojoties uz triju dažādu antropologu – Kliforda Gīrca, Alfrēda Gella, Evelīnas Peinas Hečeres – pieejām un atziņām, tika atlasītas idejas un virzieni LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetu pētniecībai.

Maģistra darba 2. nodaļā, informācijas trūkuma dēļ, bija iespēja izteikt tikai minējumus par to, kāda ir priekšmetu izcelsme. Liela daļa aktu, protokolu un citu ar priekšmetu institucionālajiem aspektiem saistītu dokumentu līdz mūsdienām diemžēl vairs nav saglabājušies, tāpēc par atsevišķiem priekšmetiem ir salīdzinoši maz informācijas. Priekšmetu izcelsmi nosacīti var iedalīt divās daļās – priekšmeti, kurus iegādājies muzejs ar valsts centralizētā fonda palīdzību, iespējams balstoties uz speciālistu viedokli, un priekšmeti, kas nākuši no dažādu 20. gadsimta personību mākslas kolekcijām. Līdz ar to iespējams, ka tie tikuši izvēlēti vairāk, balstoties uz konkrēto personību interesēm, domāšanu un kultūras pieredzi.

3. nodaļā, veicot LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu interpretāciju, noskaidrots, ka *okimono* priekšmeti tika speciāli izgatavoti interesentiem no Rietumu pasaules, izveidojot īpašu tā saukto „japāņu stilu”. Šie priekšmeti būtībā atspoguļo dažādas Japānas kultūras sastāvdaļas, kuras Japānas

mākslinieki paši vēlējās atklāt Rietumu pasaulei. Toties *necke* figūras, kas tika analizētas apakšnodaļā 3.2., vairāk parāda pašu Japānas kultūras savdabību, jo šie priekšmeti izmantoti ikdienā kā tērpa sastāvdaļa, līdz ar to tiem nebija jāiekļaujas šajā „japāņu stilā”. *Necke* figūras bija paredzētas pašiem japāņiem, nevis rietumniekiem. Turpretim zobens, kas tika pētīts pēdējā apakšnodaļā, spilgti atspoguļo dažādus budisma pamatprincipus.

Salīdzinot maģistra darba divas pēdējās nodaļas, var secināt, ka Latvijas kultūrtelpā pētītajiem priekšmetiem ir bijusi vai nu muzejiski institucionāla vērtība, vai priekšmets ir bijis kāda konkrēta cilvēka – kolekcionāra, galerijas īpašnieka u. tml. – iegādāts priekšmets. Savukārt Japānas kultūrā šiem priekšmetiem ir pavisam cita nozīme un vērtība. Tie ir priekšmeti, kas raksturo japāņu kultūru, gan tajā kā viņi paši vēlas veidot savu tēlu Rietumos, gan kā konkrēti priekšmeti, kas izgatavoti saskaņā ar viņu pašu vajadzībām un vēlmēm.

Pētījums tiks turpināts, jo maģistra darbā lielāka uzmanība tika pievērsta mākslas priekšmeta atribūtiskās analīzes reprezentatīvajiem aspektiem, dekoratīvo nozīmi pieminot tikai atsevišķos gadījumos. Šajā aspektā parādās tālākas pētniecības potenciāls, jo priekšmeti ir bagātīgi dekorēti ar dažādiem japāņu ornamentiem.

Tā kā maģistra darba ietvaros lielāka uzmanība tika pievērsta LNMM Japānas ziloņkaula priekšmetu atribūtisko aspektu interpretācijām, turpinājumā tiks pētīts arī šo mākslas darbu intensionālais aspekts, vairāk pievēršot uzmanību artefaktu radītājiem. Tiks turpināts darbs arī pie arhīva materiālu analīzes, cenšoties noskaidrot papildus informāciju par mākslas darbu nonākšanu muzejā – kas šajā gadījumā ir institucionālā aspekta padziļināta izpēte.

TĒZES

1. Māksla antropoloģijas skatījumā tiek skatīta kā kultūras sastāvdaļa.
2. Māksla ar kultūras konceptu tiek asociēta divos aspektos: 1) kultūra kā dzīvesveids, kā ideju un zināšanu kopums; 2) kultūra kā metafiziska sabiedrības būtība, kas sevī iekļauj standartus, pēc kuriem sabiedrības radītie produkti tiek vērtēti.
3. Mākslas darba antropoloģiskā izpēte nodrošina mākslas pietuvināšanu tās sociālajam un kultūras kontekstam.³¹³
4. Mākslas fenomenu antropoloģiska pētniecība var atklāt to, kā kultūra konceptualizē noteiktas savas ikdienas dzīves sastāvdaļas, un kā tā konstruē savas pasaules reprezentācijas.
5. Pastāv trīs dažādi mākslas fenomenu skatījumu kultūras antropoloģijā: 1) uzsvars uz kultūru; 2) uzsvars uz mākslas sociālajiem aspektiem vai 3) abi šie aspekti ir vienlīdzīgi nozīmīgi.
6. Mākslas konceptualizācija balstās uz trīs aspektiem: 1) institucionālais; 2) atribūtiskais; 3) intensionālais.³¹⁴
7. Mākslas objekti jāanalizē un jāpēta izmantojot tikai tos jēdzienus, tēmas un idejas, kas pie šiem māksliniekiem tiek lietots.
8. Amerikāņu antropologs Klifords Ģircs uzskatīja, ka māksla ir viens no kultūras sistēmas aspektiem un ka kultūra pati par sevi ir simbolisku formu kopums, un, lai to saprastu, tā jāaplūko konkrētās prakses kontekstā.
9. Katrs cilvēks ir daļa no veseluma, kas ietekmē katra indivīda sajūtas, līdz ar to tas, kas parādās mākslā, parādās arī citās dzīves jomās.³¹⁵
10. Kliforda Ģirca teoriju par mākslu kā kultūras sistēmu ir iespējams izmantot LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu izpētē, analizējot reliģiska satura darbus, kā arī analizējot jebkuru no šiem mākslas priekšmetiem, balstoties uz tā oriģinālo kontekstu.
11. Britu antropologs Alfrēds Gells uzskata, ka māksla ir darbības veids, kas nodrošina starpniecības procesu.³¹⁶

³¹³ Morphy, Howard, Perkins, Morgan. *The Anthropology of Art...*, pp. 21. – 22.

³¹⁴ Morphy, Howard. *The Anthropology of Art*, pp. 651. – 652.

³¹⁵ Geertz, Clifford. *Art as Cultural System*, p. 96.

³¹⁶ Gell, Alfred. *Art and Agency...*, p. 4.

12. Alfrēda Gella mākslas teorijas ietvaros, artefaktus ir iespējams pētīt tikai caur sociālām attiecībām, pielīdzinot mākslas objektus cilvēkiem un izmantojot terminus, kas lietoti cilvēku sociālo attiecību izpētei.³¹⁷
13. Alfrēda Gella mākslas antropoloģijas teoriju, pētot LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetus, ir iespējams izmantot, pētot Japānas ziloņkaula priekšmetu praktisko lomu sociālajos procesos, nosakot artefakta gatavošanas iemeslus un aplūkojot, kādi prototipi ir saskatāmi uz priekšmetiem attēlotajos motīvos.
14. Pētniece Evelīna Peina Hečere norāda, ka gan sociālie, gan kultūras aspekti mākslas fenomenu antropoloģiskā pētniecībā ir klātesoši un nav nodalāmi.
15. Materiālās kultūras pētniece Sūzana M. Pīrsa raksta, ka priekšmetu pasaulē dažādiem cilvēkiem patiks atšķirīgas lietas, tādā veidā dažādi objekti spēj šķērsot kolekcijas robežas.³¹⁸
16. Katrs no LNMM Japānas mākslas kolekcijas ziloņkaula priekšmetu atklātajiem elementiem stāsta par Japānas kultūru – ikdienas dzīvi, apģērbu, aksesuāriem, dažādiem citiem atribūtiem, kā arī par kultūras pasaules uzskatiem un sabiedrību.
17. Meidzi reformu laikā tika radīts tā sauktais „Japāņu stils”, kas bija paredzēts pārdošanai rietumniekiem un *okimono* bija viens no tiem mākslas veidiem, kas centās nostiprināt un noformulēt japāņu identitāti gan salas iekšienē, gan ārpus tās.
18. LNMM krājumā esošās ziloņkaula *okimono* figūras parāda motīvus, kas bija populāri 19. gadsimtā.
19. Balstoties uz to, ka Meidzi periodā mainījās politiskā un kultūras realitāte valstī, *okimono* var aplūkot kā vērtīgu etnoloģisko avotu.³¹⁹
20. *Necke* figūru pētniecība ļauj iepazīties ar dažādiem Japānas folkloras tēliem, vēsturi, tērpu tendencēm un citiem nozīmīgiem Japānas kultūras aspektiem un tā kā *necke* māksla aizsākās tad, kad Japānas robežas vēl bija slēgtas, šie nelielie mākslas darbi ir brīvi no Rietumu ietekmes un tika veidoti, lai apmierinātu pašu japāņu gaumi.
21. LNMM kolekcijā esošās *necke* figūras var iedalīt divās grupās: 1) figūras, kurās attēlotas ikdienas darbības un 2) figūras, kas attēlo mitoloģiskus vai reliģiskus sižetus.
22. Uz LNMM kolekcijā esošā Japānas zobena ir attēlots 500 *rakan* motīvs, kas stāsta par Budas mācekļiem, kuri pēc Budas nāves turpināja viņa mācību.

³¹⁷ Gell, Alfred. Art and Agency..., p. 4.

³¹⁸ Pearce, Susan M. The Urge to Collect, p. 157.

³¹⁹ Rybalko, Svitlana. Okimono: A Dialogue between East and West, p. 90.

23. Dažādie Budas mācekļu *rakan* atribūti norāda uz budisma mācības pamatprincipiem un idejām.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

LNMM krājums:

1. Zobens. Tērauds, ziloņkauls. Inv. nr. D-105. LNMM kolekcija.
2. *Okimono*. Ziloņkauls. Inv. nr. D-120. LNMM kolekcija.
3. *Necke*. Inv. nr. D-143. LNMM kolekcija.
4. Durkļa rokturis. Ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-840. LNMM kolekcija.
5. *Necke* Hotei. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-841. LNMM kolekcija.
6. *Okimono*. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-888. LNMM kolekcija.
7. *Okimono*. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-889. LNMM kolekcija.
8. *Okimono*. Ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-894. LNMM kolekcija.
9. *Necke*. Krāsots ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-1480. LNMM kolekcija.
10. Kancan un Itoku Daosa gudrie. Krāsots ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-1481. LNMM kolekcija.
11. *Necke*. 19. gs. Ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-1608. LNMM kolekcija.
12. *Okimono*. 19. gs. Ziloņkaula griezums. Inv. nr. D-1716. LNMM kolekcija.
13. *Necke*. 19. gs. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1798. LNMM kolekcija.
14. *Necke*. 19. gs. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1799. LNMM kolekcija.
15. Rokturis. 19. gs. 1. puse. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1800. LNMM kolekcija.
16. Čūsku dresētājs. 19. gs. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1807. LNMM kolekcija.
17. Putnu pārdevējs. 19. gs. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1808. LNMM kolekcija.
18. Arhata figūra. 19. gs. Ziloņkaula griezums, gravējums. Inv. nr. D-1848. LNMM kolekcija.

LNMM arhīva materiāli:

19. Valsts mākslas muzejs. Pirmās uzskaites grāmata (skulptūras, grebumi, metāli). LNMM arhīvs.
20. Akts par mākslinieka J. Cielavas atstātās kastes atvēršanu un priekšmetu ievietošanu muzeja ekspozīcijā. 1946. gada 3. maijs. LNMM arhīvs.

21. Akts Nr. 10/P. Par eksponātu pieņemšanu Valsts Rietumeiropas mākslas muzejs. 1947. gada 4. jūlijs. LNMM arhīvs.
22. Akts Nr. 6. Par priekšmetu pieņemšanu Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1953. gada 18. jūnijs. LNMM arhīvs.
23. Akts Nr. 7. Par priekšmetu pieņemšanu Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1953. gada 2. augusts. LNMM arhīvs.
24. Akts par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1955. gada 25. septembris. LNMM arhīvs.
25. Akts Nr. 4. Par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts Tēlotājas mākslas muzejā. 1959. gada 5. oktobris. LNMM arhīvs.
26. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 47. 1965. gada 16. februāris. LNMM arhīvs.
27. Akts Nr. 2. Par eksponātu pieņemšanu pastāvīgai glabāšanai Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1965. gada 19. februāris. LNMM arhīvs.
28. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 8 par eksponātu nodošanu Valsts Aizrobežu mākslas muzejam. 1977. gada 7. janvāris. LNMM arhīvs.
29. Akts Nr. 1. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1977. gada 17. janvāris. LNMM arhīvs.
30. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 402 par LPSR Tautas mākslinieka Ģ. Eliasa mantojumu. 1983. gada 23. jūnijs. LNMM arhīvs.
31. Akts Nr. 2 PP. Par eksponātu pieņemšanu uz pastāvīgu glabāšanu Valsts Aizrobežu mākslas muzejs. 1984. gada 1. februāris. LNMM arhīvs.
32. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 33 par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1984. gada 20. janvāris. LNMM arhīvs.
33. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 90. Par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1984. gada 7. februāris. LNMM arhīvs.
34. Akts Nr. 4 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1984. gada 15. februāris. LNMM arhīvs.
35. Latvijas PSR Kultūras ministrijas pavēle Nr. 100 par mākslas darbu pieņemšanu no centralizētā fonda. 1985. gada 18. janvāris. LNMM arhīvs.
36. Akts Nr. 3 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1985. gada 22. februāris. LNMM arhīvs.
37. Akts Nr. 4 PP. Par priekšmetu pieņemšanu pastāvīgā glabāšanā Valsts Aizrobežu mākslas muzejā. 1987. gada 27. februāris. LNMM arhīvs.

Periodika:

38. Arveds Švābe. *Ritums*. Nr. 10, 1925, 1. decembris. 38. lpp.
39. *Atpūta*. Nr. 96, 1926, 3. septembris. 25. lpp.
40. *Atpūta*. Nr. 110, 1926, 10. decembris. 4. lpp.
41. Austrumu kultūru muzeja atklāšana. *Literatūra un māksla*. Nr. 21, 1945, 8. jūnijs. 5. lpp.
42. Āzijas apgabalu izstāde skolu muzejā, Rīgā. *Atpūta*. Nr. 314, 1930, 7. novembris. 27. lpp.
43. Filatova, N. Japānas lietišķā māksla. *Zvaigzne*. Nr. 19, 1958, 15. oktobris. 20. lpp.
44. *Ilustrēts žurnāls*. Nr. 40, 1923, 5. oktobris, 8. lpp.
45. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. Nr. 4, 1922, 1. aprīlis., 54. lpp.
46. Japāņu māksla kā impresionisma pirmdzimtene. *Daugava*. Nr. 7, 1930, 1. jūlijs, 59. lpp.
47. Kārļa Jēkabsona Urasimataro. *Latvju Mēnešraksts*. Nr. 7, 1943, 1. janvāris, 58. lpp.
48. *Kaija*. Nr. 2, 1920, 23. marts. 7. lpp.
49. Krišjānis, Aldis (intervēja). Zīle rokā: Saruna ar Jelgavas vēstures un mākslas muzeja sektora vadītāju Mariju Kauperi. *Māksla*. Nr. 4, 1988, 1. oktobris. 66. lpp.
50. „Latvija” *Literārais pielikums*. Nr. 25, 1907, 16. jūnijs. 5. lpp.
51. „Latvija” *Literārais pielikums*. Nr. 2, 1914, 11. janvāris. 5. lpp.
52. Lazdāne, V. Japāņu tautas mākslas izstāde. *Padomju Jaunatne*. Nr. 40, 1960, 26. februāris. 3. lpp.
53. Mākslas dzīve. *Latvis*. Nr. 665, 1923, 4. decembris. 6. lpp.

Literatūra:

54. Ashkenazi, Michael. *Handbook of Japanese Mythology*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2003.
55. Eglīte, Guna. Japāņu valodas skaņu kopu problemātiskie atveides gadījumi latviešu valodā. No: *Valodas aktualitātes*. Valsts valodas aģentūra. Dite Liepa, Rūta Koluža (Red.). Rīga: Madonas poligrāfists, 2008. 3. – 7. lpp.
56. Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
57. Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.

58. Gīrcs, Klifords. *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 1998.
59. Morphy, Howard. The Anthropology of Art. In *Companion Encyclopaedia of Anthropology*. Ed. Tim Ingold. London: Routledge, 2002. Pp. 648. – 685.
60. Roberts, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York: Chelsea House, 2010.
61. Vīksna, Arnis. *Pa ārstu takām*. Rīga : Avots, 1990. 82. – 83. lpp.

Elektroniskie informācijas avoti:

62. *16 Arhats, 18 Arhats, 500 Arhats*.
Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml>
[skatīts 2015, 4. apr.].
63. Arnaut, Karel. *A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects*. Pp. 1. – 15.
Pieejams: <http://www.africana.ugent.be/file/8> [skatīts 2015, 18. janv.].
64. Baker Jr., Houston A. A Note on Style and the Anthropology of Art. *Black American Literature Forum*. Vol. 14, no. 1, Spring 1980. Pp. 30. – 31.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3041586> [skatīts 2015, 11. marts].
65. Ball, Katherine M. *Animal Motifs in Asian Art: An Illustrated Guide to Their Meanings and Aesthetics*. USA: Dover Publications, 2004.
Pieejams: <http://www.lybrary.com/animal-motifs-in-asian-art-an-illustrated-guide-to-their-meanings-and-aesthetics-p-516390.html> [skatīts 2015, 4. apr.].
66. Baudaz, Claude-François. History of Art and Anthropology of Art. *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 42, Autumn 2002. Pp. 139. – 141.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20167574> [skatīts 2015, 11. marts].
67. Bowden, Ros. Review: A Critique of Alfred Gell on “Art and Agency”. *Oceania*. Vol. 74, no. 4, June 2004. Pp. 309. – 324.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/40332070> [skatīts 2015, 11. marts].
68. Bushell, Raymond. Concerning the Walters Collection of Netsuke. *The Journal of the Walters Art Gallery*. Vol. 35, 1977. Pp. 77. – 85.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20168934> [skatīts 2015, 11. marts].
69. Chapin, Helen B. Themes of the Japanese Netsuké-Carver. *The Art Bulletin*. Vol. 5, no. 1, September 1922. Pp. 10. – 21.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3046423> [skatīts 2015, 11. marts].

70. Davis, Whitney. *Abducting the Agency of Art*.
Pieejams: <https://openanthropology.files.wordpress.com/2012/08/gell.pdf>
[skatīts 2015, 27. okt.].
71. *Death of the Teacher*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].
72. *Early Years*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].
73. Finson, Bradley A. Art as a Reflection of the Created Environment. *International Journal of Business, Humanities and Technology*. Vol. 2, no. 2, March 2012. Pp. 56. – 67.
Pieejams: http://www.ijbhtnet.com/journals/Vol_2_No_2_March_2012/8.pdf
[skatīts 2015, 27. okt.].
74. Fischer, Felice. Japanese Buddhist Art. *Philadelphia Museum Art Bulletin*. Vol. 87, no. 369, Winter 1991. Pp. 2. – 27.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3795444> [skatīts 2015, 11. marts].
75. Flores, Toni. The Anthropology of Aesthetics. *Dialectical Anthropology*. Vol. 10, no. ½, July 1985. Pp. 27. – 41. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/29790144>
[skatīts 2015, 11. marts].
76. *Four Arhats*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].
77. Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
Pieejams:
http://monoskop.org/images/4/4d/Gell_Alfred_Art_and_Agency_An_Anthropological_Theory.pdf [skatīts 2015, 20. janv.].
78. Gell, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Ed. Eric Hirsch. Oxford, New York: Berg, 2006. Pp. 159. – 186.
Pieejams:
http://monoskop.org/images/4/48/Gell_Alfred_The_Art_of_Anthropology_Essays_and_Diagrams_1999.pdf [skatīts 2015, 27. okt.].
79. *Gohyaku rakan*.
Pieejams: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gohyakurakan.htm>
[skatīts 2015, 4. apr.].

80. Gunsauls, Helen C. A Loan Collection of Japanese Netsuke. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*. Vol. 24, no. 8, November 1930. Pp. 104. – 105.
Pieejams: <http://jstor.org/stable/4103616> [skatīts 2015, 11. marts].
81. Gould, Charles. *Mythical monsters*. Landisville, PA: Arment Biological, 2000.
Pieejams:
<http://www.bioinfo.ulusofona.pt/Livros%20Online/Hist%C3%B3ria%20Natural/Mythical%20Monsters.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].
82. Harkins, E. William. The Japanese Fan in Japanese Prints. *Impressions*. No. 18, Autumn 1994. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/42597777>
[skatīts 2015, 11. marts].
83. Hatcher, Evelyn Payne. *Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*. Second edition. Westport, CT: Bergin & Garvey, 1999.
Pieejams: <https://www.questia.com/read/29302236/art-as-culture-an-introduction-to-the-anthropology> [skatīts 2015. 17. marts].
84. *Juuroku rakan*. Pieejams: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/j/juurokurakan.htm>
[skatīts 2015, 4. apr.].
85. *Kalika*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
86. *Kanakabharavaja*.
Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
87. *Kanakavatsa*.
Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
88. *Kanzan (Hanshan) and Jittoku (Shide)*.
Pieejams: <http://education.asianart.org/explore-resources/artwork/kanzan-hanshan-and-jittoku-shide-approx-1500-1625> [skatīts 2015, 4. apr.].
89. *Kanzan & Jittoku*. Pieejams: <http://www.buddhamuseum.com/kanzan-jittoku.html> [skatīts 2015, 4. apr.].
90. Layton, Robert. Art and Agency: a Reassessment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, issue 3, August 11, 2003. Pp. 447. – 464.
Pieejams: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.00158/pdf>
[skatīts 2015, 27. okt.].

91. Lee, E. Sherman. Contrasts in Chinese and Japanese Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 21, no.1, Autumn 1962. Pp. 3. – 12.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/427632> [skatīts 2015, 11. marts].
92. Lundy, Brandon D. *Disciplined Aesthetics: Fashioning Art and Anthropology*.
Pp. 1. – 20. Pieejams: <http://newfoundpress.utk.edu//pubs/lundy/intro.pdf>
a. [skatīts 2015, 11. marts].
93. *Mahakassapa*.
Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
94. *Maitreya*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
95. Martin, Michael. Geertz and the Interpretive Approach in Anthropology. *Synthesis*. Vol. 97, no. 2, November 1993. Pp. 269. – 286.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20117842> [skatīts 2015, 11. marts].
96. Mcdowall, Carolyn. *Netsuke – Mini Art Marvels and Coveted Cute Collectables*.
Pieejams: <http://www.thecultureconcept.com/circle/netsuke-mini-art-marvels-and-coveted-cute-collectables> [skatīts 2015, 14. feb.].
97. *Monju Bodhisattva (Monju Bosatsu 文殊菩薩, Monju Daishi 文殊大師)*.
Pieejams: http://global.sotozen-net.or.jp/eng/library/glossary/individual.html?key=monju_bodhisattva
[skatīts 2015, 4. apr.].
98. *Monju Bosatsu 文殊菩薩*.
Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/monju.shtml>
[skatīts 2015, 4. apr.].
99. Mookherjee, Nayanika. The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Approaches. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 11, May 2011. Pp. 1. – 20.
Pieejams: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2011.01686.x/abstract> [skatīts 2015, 11. marts].

100. Morphy, Howard, Perkins, Morgan. The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice. In *The Anthropology of Art: A Reader*. (Eds. Howard Morphy and Morgan Perkins). United Kingdom: Blackwell Publishing, 2006. Pp. 1. – 32.
Pieejams: https://www.academia.edu/5008372/The_Anthropology_of_Ar2t
[skatīts 2015, 20. janv.].
101. *Muzeja vēsture*.
Pieejams: http://www.rigamuz.lv/km/index.php?m=par_muzeju&l=lv
[skatīts 2015, 4. apr.].
102. *Nagasena*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].
103. Nobuo, Tsuji. Ornament (Kazari): An Approach to Japanese Culture. Archives of Asian Art. Vol. 47, 1994. Pp. 35. – 45.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/20111242> [skatīts 2015, 11. marts].
104. Okada, Barbra Teri. Netsuke: the Small Sculpture of Japan. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series. Vol. 38, no. 2, Autumn, 1980. Pp. 2. – 48.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/3258709> [skatīts 2015, 11. marts].
105. Okada, Barbra Teri. *Netsuke. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art*. New York: Harry N. Abrams, 1982.
Pieejams:
http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Netsuke_Masterpieces_from_The_Metropolitan_Museum_of_Art# [skatīts 2015, 21. feb.].
106. Ohki, Sadako. What Makes Japanese Painting Japanese? Japanese Art at Yale. Yale University Art Gallery Bulletin. 2007. Pp. 64. – 81.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/40514679> [skatīts 2015, 11. marts].
107. Ohnuki-Tierney, Emiko. *The Monkey as Self in Japanese Culture*. Pp. 128. – 306. Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1990-monkey-self.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].
108. Ohnuki-Tierney, Emiko. Monkey Performances: A Multiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture. In, *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. Washington, D.C.: American Ethnological Society, 1984. Pp. 278. – 314.
Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1984-monkey-performances.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].

109. Ohnuki-Tierney, Emiko. *Monkey as Metaphor? Transformation of a Polytrophic Symbol in Japanese Culture*. Pp. 89. – 107.
Pieejams: <http://www.anthropology.wisc.edu/Ohnuki-Tierney/files/1990-monkey.pdf> [skatīts 2015, 14. feb.].
110. Otto, Alexander F., Holbrook, Theodore S. *Mythological Japan or The Symbolisms of Mythology in Relation to Japanese Art*. Philadelphia: Drexel Biddle, 1902.
Pieejams: <https://ia700400.us.archive.org/2/items/mythologicaljapa00otto/mythologicaljapa00otto.pdf> [skatīts 2015, 4. apr.]
111. *Panthana*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].
112. Paglia, Christine L. *Telling Toggles: Netsuke in Context*. Bowdoin College Museum of Art. Farmington, Maine: Franklin Printing, 2002.
Pieejams: <https://ia801502.us.archive.org/33/items/tellingtogglesne00bowd/tellingtogglesne00bowd.pdf> [skatīts 2015, 4. apr.].
113. Paine, Jr., T. Robert. Japanese Art: A Reappraisal. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Vol. 46, no. 263, February 1948. Pp. 17. – 24.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/4171004> [skatīts 2015, 11. marts].
114. Pearce, Susan M. (Ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.
Pieejams: http://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf [skatīts 2014, 27. okt.].
115. *Pindola*. Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14> [skatīts 2015, 4. apr.].
116. Putney, Carolyn M. *Japanese Treasures. The Art of Netsuke Carving in the Toledo Museum of Art*. USA: Toledo Museum of Art, 2000.
Pieejams: <https://archive.org/stream/japanesetreasure00caro#page/n0/mode/2up> [skatīts 2015, 20. janv.].
117. *Rakan*. Pieejams: <http://www.onmarkproductions.com/html/rakan-arhat-lohan.shtml> [skatīts 2015, 4. apr.].

118. Rampley, Matthew. Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art. *Art History*. Vol. 28, issue 4, September 2005. Pp. 524. – 551.
Pieejams: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=edc0b2cf-7eb7-42b5-8222-52fe33279555%40sessionmgr4003&vid=10&hid=4206>
[skatīts 2015, 20. janv.].
119. Rybalko, Svitlana. Lost Pages in Japan's Art History. *Asian Journal of Social Sciences & Humanities*. Vol. 1, no. 2, May 2012. Pp. 24. – 133.
Pieejams: <http://www.ajssh.leena-luna.co.jp/AJSSHPDFs/Vol.1%282%29/AJSSH2012%281.2-15%29.pdf>
[skatīts 2015, 27. okt.].
120. Rybalko, Svitlana. Okimono: A Dialogue between East and West. *The Asian Conference on Arts and Humanities 2012*. Pp. 82. – 91.
Pieejams: http://iafor.org/archives/offprints/acad2012-offprints/ACAH2012_0050.pdf [skatīts 2015, 27. okt.].
121. Sharman, Russell. The Anthropology of Aesthetics: A Cross-cultural Approach. Pp. 177. – 192.
Pieejams: https://www.anthro.ox.ac.uk/fileadmin/ISCA/JASO/Archive_1997/28_2_Sharm an.pdf [skatīts 2015, 4. apr.].
122. Simpson, Richard V. Netsuke. The Miniature Sculpture of Japan. *Antiques & Collecting Magazine*. Vol. 114, issue 8, October 2009. Pp. 20. – 24.
Pieejams: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=edc0b2cf-7eb7-42b5-8222-52fe33279555%40sessionmgr4003&vid=4&hid=4206>
[skatīts 2015, 20. janv.].
123. Tarnai, Tibor and Koji Miyazaki. Circle Packings and Sacred Lotus. *Leonardo*. Vol. 36, no. 2, 2003. Pp. 145. – 150.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/1577441> [skatīts 2015, 11. marts].
124. The Arhat Who Cleans His Ears.
Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann12.html>
[skatīts 2014, 4. apr.].
125. The Arhat Who Mastered a Dragon.
Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann17.html>
[skatīts 2015, 4. apr.].

126. *The Arhat Who Plays With a Lion.*

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann08.html>
[skatīts 2015, 4. apr.].

127. *The Joyous Arhat.*

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann02.html>
[skatīts 2015, 4. apr.].

128. *The Long-Armed Arhat.*

Pieejams: <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/chin/luohann/Luohann10.html>
[skatīts 2014, 4. apr.].

129. *Vajraputra.*

Pieejams: <http://mi-le-fo.thetempleguy.com/figures/18lohan.htm#14>
[skatīts 2015, 4. apr.].

130. White, Ben. *Clifford Geertz: Singular Genius of Interpretive Anthropology*. Pp. 1187. – 1208.

Pieejams:

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=88ddec2c-3962-491f-a7aa-430999e8e9ba%40sessionmgr4002&hid=4206>

[skatīts 2015, 20. janv.].

SUMMARY

The thesis „Analysis of Aspects of Attributes of Ivory Objects from Japanese Art Collection from Latvian National Museum of Art” presents an anthropological analysis of Japanese ivory objects from the collection of Latvian National Museum of Art (LNMA), which shows the difference between how the objects are seen in Latvian culture context and in Japanese culture.

The first chapter introduces the main accents of art research in cultural anthropology and outlines three different anthropological approaches to the study of art objects. The contextual and institutional aspects of Japanese art in Latvian culture are discussed in the second chapter. The final chapter gives a detailed analysis of Japanese artefacts. The chapter introduces to the Japanese ivory art in the collection of LNMA and gives an analysis of okimono and netsuke objects, Japanese sword mounting and handle, and other details of arms.

As only the representative attributes of Japanese ivory art in LNMA are discussed in the thesis, some of the issues, such as the decorative attributes of the Japanese ivory objects of LNMA and the significance of the artist, need further study.

PIELIKUMI

Pielikums Nr. 1. Okimono. Inv. nr. D-120. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere





Pielikums Nr. 2. Okimono. Inv. nr. D-894. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 3. Okimono. 19. gs. Inv. nr. D-1716. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 4. Putnu pārdevējs. 19. gs. Inv. nr. D-1808. LNMM kolekcija.

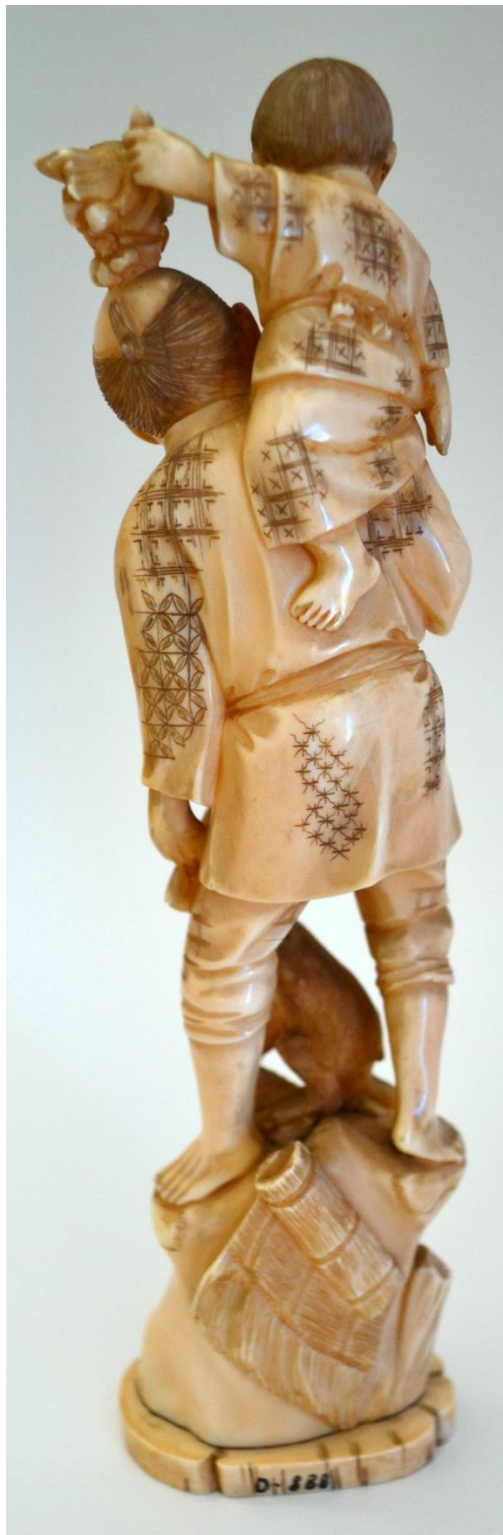
Foto: Kristīne Milere





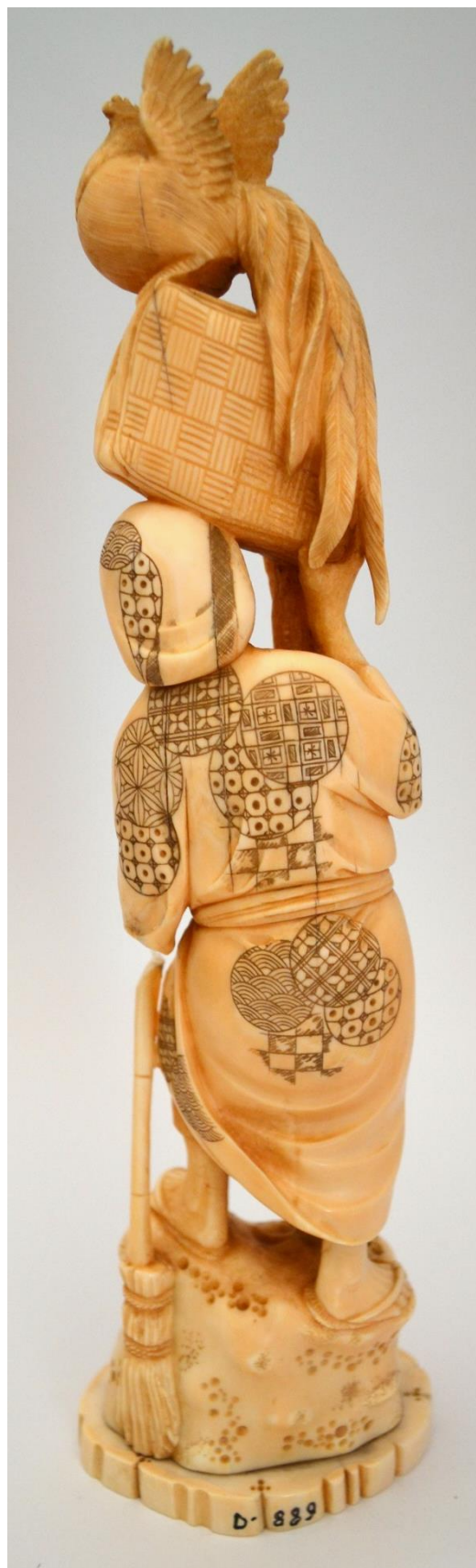
Pielikums Nr. 5. Okimono. Inv. nr. D-888. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 6. Okimono. Inv. nr. D-889. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 7. Čūsku dresētājs. 19. gs. Inv. nr. D-1807. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere





Pielikums Nr. 8. Arhata figūra. 19. gs. Inv. nr. D-1848. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere





Pielikums Nr. 9. Necke. Inv. nr. D-1480. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 10. Necke. 19. gs. Inv. nr. D-1798. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 11. Necke. Inv. nr. D-143. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 12. Necke. 19. gs. Inv. nr. D-1799. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 13. Necke Hotei. Inv. nr. D-841. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 14. Kancan un Itoku. Inv. nr. D-1481. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 15. Necke. 19. gs. Inv. nr. D-1608. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 16. Zobens. Inv. nr. D-105. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 17. Sidhārta Gautamas Šākjamuni nāve un apraudāšana.

Foto: Kristīne Milere



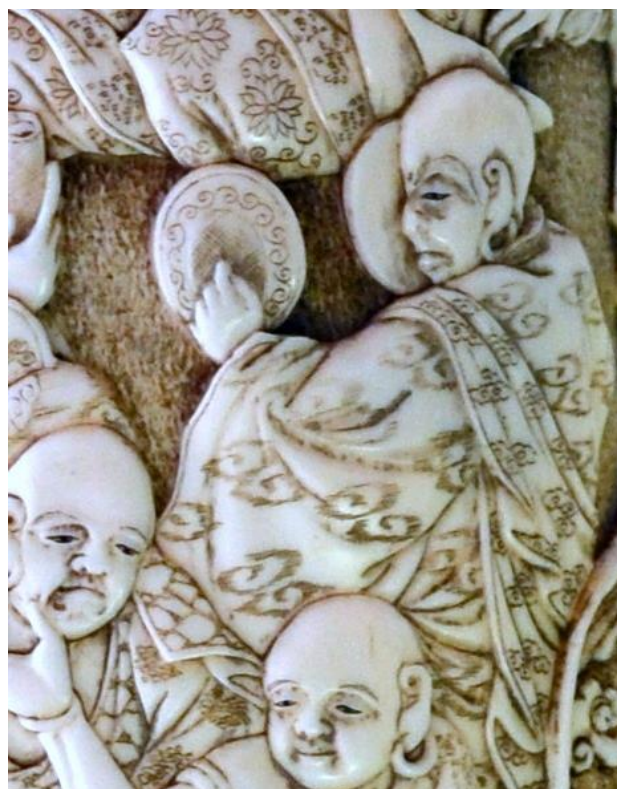
Pielikums Nr. 18. Rakan. Bindora Baradadzja jeb Binzura (arī Pindola).

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 19. Rakan. Kanakabasa.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 20. Rakan. Kanakabaridadzja.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 21. Rakan. Karika.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 22. Rakan. Vadzraputra.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 23. Rakan. Hantaka.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 24. Rakan. Nagasena.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 25. Rakan. Ajita.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 26. Rakan, kurš savaldīja tīģeri.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 47. Rakan, kurš savaldīja pūķi.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 28. Pūķis.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 29. Fēnikss. Ho.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 30. Kirin.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 31. Tengu.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 32. Oni.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 33. Monju-bosacu.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 34. Rokturis. 19.gs. 1.puse. Inv.nr. D-1800. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere



Pielikums Nr. 35. Durkļa rokturis. Inv.nr. D-840. LNMM kolekcija.

Foto: Kristīne Milere

