

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

GLEZNIECĪBAS EKSTENSIJA KINO – DŽEIMSA BENINGA AINAVA

Bakalaura darbs

Autors:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Starpkultūru sakaru (Latvija - Ziemeļvalstis) apakšprogrammas
4. kursa students Arnolds Barinskis
(ID Nr. 20120205)

Darba vadītāja:

Prof., dr. phil. Daina Tetere

2016

SATURS

SATURS	2
IEVADS	3
I VIZUĀLA KONSTRUKCIJA – AINAVA.....	5
1.1. Ainavu glezniecība.....	9
II VIZUĀLA KONSTRUKCIJA – KINO	18
III DŽEIMSS BENINGS UN VIŅA KINO.....	24
3.1. Džeimsa Beninga personība.....	24
3.2. Džeimsa Beninga filmas kā ainavu glezniecības ekstensija kino	26
NOBEIGUMS	41
KOPSAVILKUMS	42
SUMMARY	44
SAMMENDRAG.....	45
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	46
PIELIKUMS	50
Kadri no filmas <i>11 x 14</i>	51
Kadri no filmas <i>Amerikāņu sapņi</i>	52
Kadri no filmas <i>Ainavas pašnāvība</i>	53
Kadri no filmas <i>El Valley Centro</i>	54
Kadri no filmas <i>Los</i>	55
Kadri no filmas <i>Sogobi</i>	56
Kadri no filmas <i>13 ezeri</i>	57
Kadri no filmas <i>Desmit debesis</i>	58
Džona Konstebla mākoņu gleznu sērija.....	59
Kadri no filmas <i>Uzmetot skatienu</i>	60
Kadri no filmas <i>RR</i>	61
Kadri no filmas <i>Rūra</i>	62
Kadri no filmas <i>Divdesmit cigaretes</i>	63
Kadri no filmas <i>Krēsli</i>	64
Kadri no filmas <i>Stempla pāreja</i>	65
Kadri no filmas <i>Mazi ceļi</i>	66
Kadri no filmas <i>BNSF</i>	67
Kloda Monē Ruānas katedrāles gleznu sērija	68
Kadri no filmas <i>Dabas vēsture</i>	69

IEVADS

Audiovizuālajās mākslās pēdējās desmitgadēs vērojams straujš tempa pieaugums saturā un formā, pie kā kultūras produktu patērētāji spiesti pierast. Šī tendence daudziem skatītājiem arvien biežāk rada grūtības izbaudīt darbus, kam piemīt lēnāks temps, izraisot nemieru, nepatiku un vēlmi sūdzēties par garlaicību. Taču paralēli pamatstraumei vienmēr darbojušies neatkarīgi kino veidotāji, kas paši izvēlas pielietotos izteiksmes līdzekļus, ļaujoties uz to skatītāju daļu, kas meklē alternatīvu pamatstraumei vai pat apzināti vēlas pārvarēt savus priekšstatus par formu un saturu, un ļaujas izaicinājumam. Amerikāņu kino režisors Džeimss Benings (*James Benning*, 1942) ir pazīstams kā filmu veidotājs, kas īpaši pievērš uzmanību skatītāja uztverei, savos darbos aicinot skatītājam just un izbaudīt gaismēnu izmaiņas laikā, ilgstoši vērojot vairākas minūtes garus kadrus, kuros iekadrēta ainava. Kopš 1971. gada viņš radījis vairākus desmitus filmu, pārsvarā strādājot ar 16 mm kino lentu, līdz digitālās videoaparātūras attīstība viņam devusi iespēju veidot filmas kā vairākas stundas garus nepārtrauktus kadrus. Šādu darbu uztveršanas process vairāk līdzinās pretdabiski fiksētam skatītāja skatam caur logu, nevis tradicionālajai filmu uztveršanas modelim, kad skatītājs galveno uzmanību velta sižetam un līdzpārdzīvo galvenajam varonim. Benings skatītājam dod laiku uztvert un analizēt attēla saturu, bieži necenšoties vadīt skatītāja uzmanību uz konkrētiem elementiem, ļaujot izjust vispārējās atmosfēras izmaiņas. Viņa filmās vērojama Amerikas avangarda strukturālā kino un jaunā naratīva kino kustības ietekme, tomēr viņa rokraksts attīstījies ārpus šo kino parādību tradīcijām. Benings veidojot filmas pārsvarā rada vienatnē, fiksējot noskaņas un laika plūdumu daudzveidīgajā Amerikas Savienoto Valstu ainavā, ko viņš rados savus kino darbus plaši apceļojis vairākkārt. Šāda darba metodika un stils vairāk līdzinās gleznotājam nekā filmu veidotājam. Viņa līdzību gleznotājam novērtējuši arī kritiķi, amerikānis Džonatans Rosenbaums (*Jonathan Rosenbaum*, 1943) viņu nodēvējis par ainavas iekadrēšanas meistarū, izceļot rūpību, ar kādu Benings izvēlas iekadrējamo subjektu un to fiksē filmā. Saistību ar glezniecību atzīst arī pats režisors, neslēpjot, ka ietekmējies no Pīta Mondriāna (*Piet Mondrian*, 1872-1944) un virknes amerikāņu naivistu. Filmu noskaņa, vizuālais noformējums un vienmulīgākas Amerikas pētījumi raisa asociācijas ar amerikāņu glezniecības klasiķa Edvarda Hopera (*Edward Hopper*, 1882-1967) darbiem - Beninga rokraksts un stils norāda uz viņa saistību ar glezniecību.

Lai arī Džeimss Benings ir novērtēts kritiķu un avangardā kino skatītāju lokā, viņa filmas ilgstoši bijušas nepieejamas. Pirmā viņam veltītā monogrāfija iznākusi tikai 2007. gadā. Lai analizētu Beninga darbus kā ainavu glezniecības tradīcijas turpinājumu, autors salīdzinās ainavu glezniecības un kino attīstības tendences, meklējot ietekmju avotus, kas formējušas Beninga rokrakstu un stilu. Lai secinātu, vai Beninga ainavu kino uzskatāms par tēlotājmākslas turpinājumu, autors pētīs kino lomā citu mākslas veidu kontekstā, analizējot kopīgos un atšķirīgos elementus, kā arī mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Atklātos secinājumus autors izmantos analizējot Beninga filmas, pētot vai tās iespējams skatīt kā ainavu glezniecības turpinājumu 20. un 21. gadsimta dominējošajā medijā – kino.

Darba mērķis ir pierādīt ainavas glezniecības tradīciju turpinājumu Džeimsa Beninga filmās.

Izvirzītā mērķa sasniegšanai jāveic vairāki uzdevumi:

1. apkopot un analizēt literatūru par kā vizuālas konstrukcijas fenomenu;
2. apkopot un analizēt literatūru par ainavas žanru glezniecībā kā vizuālu fenomenu;
3. apkopot un analizēt literatūru par kino kā vizuālu fenomenu un mākslas veidu citu mākslu vidū;
4. apkopot un analizēt literatūru par Džeimsa Beninga personību un daiļradi;
5. analizēt Džeimsa Beninga filmas, meklējot tajās ainavu glezniecības tradīciju turpinājuma iezīmes un glezniecības mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu pielietojumu;
6. secināt ainavu glezniecības ietekmi Džeimsa Beninga kino daiļradē un glezniecības māksliniecisko izteiksmes līdzekļu pielietojumu viņa filmās.

Darbā izmantota vēsturiskā un aprakstošā metode.

Darbs sastāv no ievada, 3 nodaļām, nobeiguma, kopsavilkuma, anotācijas angļu valodā, anotācijas norvēģu valodā un izmantoto avotu un literatūras saraksta.

I VIZUĀLA KONSTRUKCIJA – AINAVA

Merriam-Webster vārdnīcā terminam “ainava” atrodami trīs skaidrojumi: 1. attēls, kurā redzama dabas ainava vai lauku apvidus; 2. zemes platība, kam piemīt īpaša [vizuāla] vērtība vai izskats; 3. konkrēts darbības lauks.¹ Savukārt Oxford Dictionaries šo terminu skaidro kā “visas redzamās apkārtnes platības iezīmes, bieži uztvertas izskata estētiskas kontekstā”, kā arī norāda šī vārda izcelsmi no nīderlandiešu valodas vārda *lantscap*, kas ticis atvasināts 16. gadsimta otrajā pusē.²

Lai pilnīgāk raksturotu ainavu, jānorāda arī tāds mērogs. Vērojot ainavu no dažādu nozaru perspektīvas ainavas, mērogs ievērojami atšķiras. Piemēram, mežkopībā, hidroloģijā vai glezniecībā ainavas mērogu ietekmē cilvēka attieksme pret tā pielietojumu. Kā norāda Masačūsetsas Universitātes profesors, kursa “Ainavas ekoloģija” pasniedzējs Kevins Makgarigals (*Kevin McGarigal*, 1960), ainavu ne vienmēr raksturo tās izmērs, drīzāk tā ir telpiski heterogēna platība, kas tiek apskatīta konkrētā kontekstā.³ No ekoloģijas perspektīvas, ainava ir savstarpēji saistītu ekosistēmu mozaīka. Lai ainavu skatītu šādā perspektīvā, tās uztvērējam jāņem vērā vismaz divas vienkopus eksistējošas ekosistēmas, kas savstarpēji dala noteiktu platību konkrētā kontekstā. Tāpat ainavas konceptu ietekmē tās struktūra un funkcija. Dažādas ainavas raksturo atšķirīga uzbūve un tajā notiekošie procesi dabisku norišu un cilvēku darbības rezultātā. Cilvēka ietekmes intensitāte var nošķirt dažādus ainavas tipus. Cilvēka saimnieciskas darbības rezultātā minimāli ietekmētai ainavai īpaša termina nav, kamēr cilvēka veidotu pilsētu mēdz dēvēt par urbāno ainavu. Šādu ainavu mākslīgi veido ainavu arhitekti un pilsētplānotāji.

Izšķir dažādus dabīgu ainavu veidus atkarībā no to rašanās apstākļiem. Kalnu ainavas radušās tektonisku plātņu kustības rezultātā, to sadursmes punktā spiežot zemes masu vertikāli augšup. Krasta ainavu raksturo ūdenstilpes tuvums, vēja un viļņu radītas formas, piemēram, kāpas, līči, klinšu atsegumi. Ielejas veidojas ap dabīgām ūdenstilpnēm, piemēram, upēm vai upju sistēmām, kas ietekmē apkārtējo ekosistēmu, padarot apkārtni auglīgu, piesaistot dzīvību. Tuksneša ainava ir reģions,

1 “Landscape.” *Merriam-Webster.com*. 2016. Pieejams: <http://www.merriam-webster.com> [skatīts 02.05.2016].

2 “Landscape.” *Oxforddictionaries.com*. 2016. Pieejams: <http://www.oxforddictionaries.com> [skatīts 02.05.2016].

3 McGarigal, Kevin. “*What is a Landscape?*” Pieejams: [http://www.umass.edu/landeco/teaching/landscape_ecology/schedule/chapter3_landscape.pdf] skatīts 02.05.2016].

kurā nolīst mazāk par 25 mm lietus gadā – tā ir neauglīga, galvenokārt neapdzīvojama vide. Tos iedala karstos un aukstos tuksnešos, atkarībā no to atrašanās vietas. Karsta process, iežu šķīšana pazemes ūdeņos, veido klinšu atsegumus, avotus un alas. Teritorijas, kur vērojams šis process, ir nestabilas, un tajās bieži vērojami nogrūvumi. Par mežu sauc teritoriju, kurā vienuviet aug liels daudzums koku, atkarībā no atrašanās vietas atšķir dažādus mežu veidus, piemēram, tundru ziemeļos vai tropiskos džungļus ekvatora tuvumā. Cilvēka veidotas urbānās ainavas norāda uz cilvēces klātbūtni, ēkas un tāda infrastruktūra kā ceļi, komunikāciju tīkli raksturo konkrētās sabiedrības attīstības pakāpi un ekonomisko stāvokli. Šādas ainavas bieži degradē dabīgo ainavu. Dabīgā ainava savukārt ietekmē cilvēka veidotas izmaiņas konkrētās vietās, piemēram, ūdens tuvumā tiek būvētas ostas, klintis apbūvē reti, u.tml.⁴

Ainava ir arī daļa no telpas, kurā cilvēks eksistē. Telpa nevar eksistēt ārpus tajā notiekošo procesu konteksta, tādēļ vispārīgs apzīmējums “telpa” zaudē savu nozīmi. Katra konkrētā telpa savukārt ir atkarīga no cilvēka darbības tajā.⁵ Sociālo telpu ietekmē dažādas cilvēka pieredzes, pieķeršanās un iesaistes pakāpes. Ir jāpārzina telpas specifika attiecībā pret uztvērēju, lai izprastu, ar ko tā ir īpaša. Dažādu grupu un indivīdu atšķirīgās uztveres dēļ, telpai nevar būt universāla nozīme.⁶ Atkarībā no ainavas izskata un atrašanās vietas mainās arī veidi, kā cilvēks to uztver un novērtē. Iemeslus, kāpēc cilvēki pieķeras noteiktai ainavai var ietekmēt dažādi faktori, piemēram, vecums, nodarbošanās, izglītība, sociālais stāvoklis un dzīves pieredze.

Tiek izšķirti četri veidi, kā cilvēki piešķir vērtību ainavai – kultūras, garīgā, estētiskā un ekonomiski vērtīgā ainava. Kulturāli vērtīgu ainavu raksturo tās klātbūtne kultūrā, literatūrā, mākslā, veidojot tai piesaistīto cilvēku grupu identitāti. Šādas ainavas bijušas svarīgas visos laikos, tādās atrodamas pazīmes par cilvēku klātbūtni jau kopš aizvēstures. Garīgai ainavai cilvēki piešķir īpašu vērtību un jūt ar to spēcīgu saikni garīgā līmenī. Šādu ainavu bieži raksturo svētvieta klātbūtne. Anagu cilts aborigēni uzskata, ka viņu senči dzīvo kopā ar viņiem caur zemi, nodrošinot nepārtrauktu saikni. Viņuprāt, Uluru smilšakmens klints izveidojās reizē

4 Easton, Mark. *Oxford Big Ideas Geography*. Sydney: OUP Australia and New Zealand, 2013. pp. 43.-45.

5 Tilley, Christopher. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Bergs, 1994. p. 10.

6 Tilley. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. p. 11.

ar viņu senākajiem senčiem, tādēļ tiek uzskatīts par svēto kalnu. Estētiskas, vizuāli pievilcīgas ainavas raksturo to skaistums un unikalitāte. Šādas vērtības ir subjektīvas, un tiek piešķirtas atkarībā no uztvērēja emocijām un gaumes. Ekonomiskās ainavas ietekmē apkārtējo saimniecisko darbību un ekonomiku, tās var ietekmēt tūrismu vai ražošanu, ja tajās atrodami vērtīgi izrakteņi un resursi. Ņemot vērā ainavu vērtību subjektīvo dabu, atkarībā no uztvērēja piešķirtās vērtības tās var savstarpēji konkurēt. Ainava varbūt vienlaicīgi garīgi vērtīga, kā arī bagāta ar resursiem. Visām cilvēka ietekmētām ainavām ir kultūras vērtība, kas atspoguļo cilvēces vērtības, uzskatus, gaumi, arī mērķus un bailes. Ainava vienmēr atklāj patiesību par tur dzīvojošajiem iedzīvotājiem un to kultūru, jo ainavu nav iespējams noslēpt.⁷

Amerikāņu ģeogrāfs Pīrss F. Luiss (*Pierce F. Lewis*, 1927) pasniedzot ģeogrāfiju un, aicinot studentus pievērst uzmanību ainavai kā kultūras spogulim, izstrādājis septiņas aksiomas⁸, lai attīstītu skatītāja ainavas uztveres spējas:

1. Kultūras aksioma. Visi apkārtējā vidē atrodami cilvēka radītie priekšmeti norāda uz cilvēka, tātad arī kultūras klātbūtni. Apkārtnes un infrastruktūras izveidošanā, ēku celtniecībā ieguldīti lieli līdzekļi, tādēļ šos vērtīgos ainavas elementus sabiedrība maina nelabprāt. Tātad, ja ainavā vērojamas izmaiņas, tās atspoguļo izmaiņas kultūrā. Dažādas vietas vienā reģionā, kuru ainavas atšķiras, norāda uz atšķirībām šo vietu iedzīvotāju kultūrās. Ainava var arī norādīt uz izmaiņām plašākā kultūras līmenī. Ja lielpilsēta sāk līdzināties citai, tas var norādīt uz globalizācijas ietekmi. To var ietekmēt gan dabiska ainavu saplūšana, gan mākslīga ainavas imitācija, gan gaume, ko arī ietekmē kultūra, kas var būt apzināti vai neapzināti iemācīta.
2. Kulturālas vienotības un ainaviskas vienlīdzības aksioma. Visi ainavā redzami elementi, tāpat kā kultūras elementi, ir vienlīdzīgi un ir jāņem vērā, pētot konkrētu ainavu. Ārī elementi, kas šķiet unikāli, ir līdzvērtīgi tiem, kas šķiet ierasti, jo pieder unikālo elementu grupai.
3. Biežas sastopamības aksioma. Lai analizētu ainavu pilnībā, jāņem vērā visi tās elementi, nevis tikai veclaicīgi kultūras pieminekļi un slavenas, simboliskas celtnes. Arī reklāmu stabi, benzīntanki un sabiedriskā transporta pieturvietas raksturo ainavu un kultūru, kas tos veidojusi. Bieži sastopami

7 Easton. *Oxford Big Ideas Geography*. pp. 50.-51.

8 Meining, David W. (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979. pp. 11.-32.

ātrās ēdināšanas restorāni liecina par kapitālistisku, uz ekonomisku labumu balstītu sabiedrību, kas savukārt norāda uz valsts politisko sistēmu, vērtībām un lēmumiem, kādi šādā sabiedrībā tiek pieņemti un novērtēti.

4. Vēsturiskā aksioma. Vairumā gadījumu cilvēks vēro ainavu, ko kāds radījis pirms viņa, iepriekšējās paaudzēs, gadsimtos, laikmetos. Lai izprastu ainavu, jāizprot iemesli, kāpēc tā veidota un kāds bijis tās veidotāju mērķis, vispārējs tā laika kultūras konteksts. Pamanāmas izmaiņas kultūrā rodas pēkšņi, tās bieži stimulē ievērojami notikumi, kā krīzes, karadarbība, izgudrojumi, politiskās pārmaiņas, atstājot aiz sevis iepriekšējo laiku elementus ainavā, piemēram, pamestas fermas laukos norāda uz kolhozu sistēmu Padomju Savienībā. Izprotot iepriekšējo laiku tehnoloģiju un komunikāciju attīstības pakāpes, iespējams izprast ainavas elementu izcelsmi, kas var šķist pašsaprotama, pat simboliska kultūras daļa. Bieži sastopams līdzens mauriņš nebūtu iespējams, ja nebūtu izgudrotas zāles pļaušanas iekārtas, turklāt ar zemām izmaksām, lai tādu varētu iegādāties katrs privātmājas īpašnieks.
5. Ģeogrāfiskā (vai ekoloģiskā) aksioma. Kultūra ietekmē ainavas elementu atrašanās vietu balstoties uz tradīciju. Ietves, apstādījumi, koki, dažāda veida ēkas atrodas noteiktās vietās, jo kultūra pieļauj un nosaka to novietojumu. Tādēļ, pētot noteiktus ainavas elementus, jāņem vērā to apkārtni, kas izskaidro šo elementu atrašanās vietas cēloni.
6. Vides vadības aksioma. Kultūra ietekmē un transformē ainavu, taču arī kultūras ainava norāda uz ainavas fiziskajiem, ģeogrāfiskajiem parametriem. Cilvēki savu apkārtējo vidi pielāgo attiecīgi reljefam, dabas zonām, gadalaiku maiņām un laikapstākļiem. Piejūras pilsēta ziemeļos neieguldīs līdzekļus pludmaļu izveidošanā, tuksnešos neizbūvē slēpošanas trases.
7. Neskaidrības aksioma. Lai arī vairums objektu uz kaut ko norāda, ne vienmēr skatītājs spēj šo norādi uztvert. Uztvērējam pašam ir jāzina, ko viņš ainavā mēģina saskatīt.

Visas ainavas, gan tādas kuras nav ietekmējis cilvēks, gan tādas, kuras ir pilnībā cilvēka radītas, ir loģiskas un norāda uz noteiktu kārtību. Pētot ainavu iespējams iepazīt tai piesaistīto sabiedrību un tās kultūru.

1.1. Ainavu glezniecība

Ainavu glezniecība ir patstāvīgs glezniecības žanrs, kas izveidojās vēlīnajos viduslaikos un renesanses laikā ap 16. gadsimtu. Gleznās reālistiski vai stilizēti attēloti dabasskati, kuri mēdz ietvert arī stafāžu (cilvēku vai dzīvnieku figūras), kā arī arhitektūras elementus. Ainavās gandrīz vienmēr attēlotas arī debesis. Visizteiktākās ainavu glezniecības tradīcijas veidojušās Rietumu un Ķīnas mākslas telpās. Ar jēdzienu “ideālā ainava” apzīmē skaidru, harmonisku, visbiežāk mežainu ainavu. Tajā stingrā kompozīcijā, ievērojot perspektīvas likumus, apvienotas īpaši izmeklētas reālajā dzīvē atrodamas vietas. Šādai ainavai raksturīgs kulišu formā veidots priekšplāns un plašs dziļuma plāns. Šāda tipa ainavu 17. gs. izkopa itāļu un Ziemeļeiropas gleznotāji Romā. Ja tajā iekļautas vēsturiskas vai mitoloģiskas personas un klasiskas celtnes, to sauc par “heroisko ainavu” (gr. *heros*, varonis). Pārskata vai panorāmas ainava veidojās 16. gs. Nīderlandē. Tajās attēloti plaši dabasskati, kas paveras no augstu novietota skatupunkta. Turklāt visi tās elementi ir miniatūri, un tiem ir vienīgi strukturējoša nozīme. 18. un 19. gs. izveidojās īpašs žanrs – t.s. “tīrā ainava” bez stafāžas.⁹

Ķīniešu glezniecībā ainavas attēlojums manāms jau 4. gs, taču par patstāvīgu žanru tā kļuva tikai 7. gs. un kopš tā laika bijis dominējošais žanrs. 10. gs beigās ķīniešu glezniecība piedzīvoja uzplaukumu, attīstījās perspektīvas un gaismēnu atveidojums. Gleznās attēlots dabas daudzveidīgums, kalnu majestātiskums un varenība. 13. gs. noslēdzās ainavu glezniecības tradicionālā ķīniešu stila attīstība.¹⁰

Rietumu mākslā pastāvīgas ainavas gleznošanas tradīcijas izveidojās daudz vēlāk. Tumsības ieskautajos viduslaikos, ko galvenokārt raksturo asiņaini konflikti un kulturāla atrofija, arī mākslā bija vērojams pagrimums, līdz spēcīgas ticības iedvesmotas idejas sāka izrādīt pretspēku laikmeta tendencēm. Ilgu laiku par ienaidnieku uzskatītā daba ar savu skaistumu uzrunāja Svēto Asīzes Francisku (*San Francesco d'Assisi*, 1182-1126), mūku, kurš, dēļ savas neizmērojamās, Eiropā pirms tam nepieredzētās mīlestības pret visām Dieva radībām, iemantoja dzīvnieku aizsardzības un vides aizstāvja statusu. Kā norādījis Frederiks Ozanams (*Frédéric Ozanam*, 1813-1853), tieši Asīzes bazilikā, kurā Svētais Francisks tika apbedīts, itāļu

9 Štukenbroka, K., Tepere, B. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā 1300-1850*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2007. 978. lpp.

10 Cielava, Skaidrīte. *Vispārīgā mākslas vēsture 2*. Rīga: Apgāds Zvaigzne ABC, 2008. 171. lpp.

gleznotājs Džoto (*Giotto di Bondone*, 1266-1337) atklāja jaunus, līdz tam neizzinātus gleznošanas apvāršņus. Lai arī ainava bazilikas freskās saglabāja savu sekundāro lomu, Džoto, tiecoties pēc patiesākas formas, pievērsa lielāku vērību arī telpai ap tēliem. Attēlotos cilvēku tēlus ieskāva arhitektūra, klintis un uz tām augoši koki, taču šie elementi nebija savstarpēji proporcionāli, kā arī perspektīva bija neveikla.¹¹

14. un 15. gs. Agrās Renesanses laikā, Eiropas kultūrā veidojās tas pamats, uz kura balstās turpmāko gadsimtu māksla. Šajā laikā sabiedrība sāka pamazām atbrīvoties no viduslaiku baznīcas sludinātājiem debesu labumiem, un arvien vairāk sāka vērsties dabā un interesēties par zemes dzīvi, un šīs tendences lēnām parādījās arī mākslā.¹²

Džoto sekotāji galvenokārt attēloja cilvēka ķermeņi, taču no šīm studijām ieguva arī ainava. Mākslinieki bija sākuši pievērst lielāku uzmanību proporcijai un perspektīvai, cenšoties precīzāk un pārliecinošāk attēlot apkārtējo vidi uz audekla. Leonardo (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519) būdams zinātkārs, nespēja nepievērst uzmanību dabai, un viņa darbos manāmi augi, mākoņi, takas, ziedu studijas. Aiz Monas Lizas muguras vērojamas klinšu smailes, mākoņi un akmeņaini celiņi.¹³ Rafaēls (*Raffaello Sanzio da Urbino*, 1483-1520) atšķirībā no, piemēram, Perudžīno (*Pietro Perugino*, 1452-1523), darbos attēlotos tēlus ievietoja rūpīgi izstrādātā, konkrētā vietā. Viņš piešķir tikpat lielu vērību perspektīvai kā attēlotā nozīmei. Itālijas ziemeļos antīko ietekmi un rūpīgas dabas studijas sintezēja Andrea Manteņa (*Andrea Mantegna* 1434-1506). Viņa vēsās Madonnas ieskauj treknas lapas, ziedi un augļi. Tikai dažas desmitgades vēlāk Koredžo (*Corregio*, 1489-1534) dabas detaļas bija daudz brīvākas, un atainojums daudz patiesāks. Atšķirībā no Manteņas cietās gaismas, Koredžo gaismu delikāti mīkstināja kā arī pielietoja *chiaroscuro* gaismēnas kā pārliecinošu izteiksmes līdzekli.¹⁴

Līdz 16. gadsimta sākumam ainava gleznās kalpoja kā fons cilvēku darbības attēlojumam kā vēsturiskos tā reliģiskos darbos, piemēram, Leonardo *Marijas pasludināšanas diena* (1472-1475), Džiovanni Belīni (*Giovanni Bellini*) *Sv. Franciska Ekstāze* (1480), Karavadžo (*Caravaggio*, 1570-1610) *Atpūta ceļā uz Ēģipti* (1597). Albrehta Altdorfera (*Albrecht Altdorfer*, 1480-1538) glezna *Ainava ar*

11 Michel, Émile. *Landscapes*. Parkstone International, p. 11.

12 Belmane, Ausma. No Leonardo līdz Pikaso. Rīga: Izdevniecība "Zvaigzne", 1987. 7. lpp.

13 Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. Enhanced. Thirteenth Edition. Boston: Wadsworth, 2011. p. 583.

14 Michel. *Landscapes*. pp. 11.-15.

gājēju tiltu (1517-1520) tiek uzskatīta par pirmo tīro ainavu Eiropas glezniecībā.¹⁵ Arī citos viņa darbos ainava ieņem ievērojamu lomu, īpaši izceļami viņa darbi *Zuzannas pelde un tiesneša nomētāšana ar akmeņiem* (1526), kā arī *Aleksandra kauja* (1529), kurā uz iespaidīgas panorāmas fona vērojama Aleksandra Lielā un Persijas ķēniņa Dareja cīņa. Trauksmainās debesis pastiprina notiekošā dramatismu.

Ainavu glezniecība savu popularitāti sasniedz salīdzinoši vēlu, dēļ savas vietas mākslas žanru hierarhijā: pirmajā vietā bija vēsturiskā glezna, jo tika uzskatīts, ka to radīšanai bija nepieciešama vislielākā izdoma; tai sekoja portrets, žanra glezna, ainava un visbeidzot klusā daba. Šādu hierarhiju 1669. gadā nostiprināja Franču akadēmijas sekretārs Andrē Felibiēns (*André Félibien*, 1619-1695).¹⁶ Mākslinieki, skolotāji un mākslas patroni ņēma šo hierarhiju vērā, vēsturisku notikumu attēlojums un portrets ņēma virsroku. Arī vēlāk, līdz pat neoklasicismam, grieķu mākslas ietekmē mākslinieki pievērsa galveno uzmanību cilvēka ķermenim.

16. gadsimtā Altdorfers, Joahims Patinirs (*Joachim Patinir*, 1485-1524), kā arī Albrehts Dīrers (*Albrecht Dürer*, 1471-1528) un Pīters Brēgels Vecākais (*Pieter Bruegel de Oude*, 1525-1569) gleznoja ainavas ar daudz lielāku brīvību. Šajā periodā ainava ieņēma jau lielāku nozīmi, kā tas vērojams Brēgela *Divpadsmit mēnešu* gleznu sērijā vai darbā *Nīderlandiešu sakāmvārdi* (1559), kurā mākslinieka attēlota darbības vieta darbā ir tikpat būtiska kā cilvēku tēli.¹⁷ Nepārprotamu skatu ainavu 1595. gadā darbā *Skats uz Toledo* attēlojis grieķu izcelsmes spāņu gleznotājs El Greko (*Doménikos Theotokópoulos*, 1541-1614). Lai arī ainava šajā gadsimtā ieņēma daudz lielāku lomu, tendence attēlot skatu, kā centrālo objektu darbā, izplatījās 17. gadsimtā līdz ar flāmu un nīderlandiešu skolu attīstību. Alberta Keipa (*Aelbert Cuyp* 1620-1691), Jakoba van Reisdāla (*Jacob van Ruisdael*, 1628-1682) un Rubensa (*Peter Paul Rubens*, 1577-1640) darbos vērojama ainavas lomas palielināšanās. Cilvēka figūras arvien biežāk darbos iegleznoja kā funkcionālu elementu mēroga norādīšanai. Rubenss gleznoja tuvējo apkārtni ap savu māju ar rūpīgu vērību. Holandieši lepojās ar savu zemi, un patriotiski attēloja tās skaistumu savos darbos.¹⁸

Sociālo un politisko pārmaiņu pilnajā 18. gadsimtā Eiropas māksla turpināja attīstīties. Mainījās attieksme pret apkārtējo vidi, Anglijā parādījās jaunas topoloģijas

15 Štukenboka, Tepere. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā 1300-1850*. 18. lpp.

16 Davies, J. E. Penelope and Denny, B. Walter, and Hofrichter, Frima Fox, etc. *Janson's History of Art: The Western Tradition* (8th Edition). London: Laurence King Publishing, Ltd. 2011, p. 763.

17 Kleiner. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. p. 642.

18 Michel. *Landscapes*. pp. 35.

tradīcijas un daiļdārzniecība, tieksme pielāgot dabu aristokrātiskajai pasaulei. Ainavas vēl nebija pašpietiekami mākslas darbi, drīzāk atspoguļoja dievišķo dabas harmoniju un tā laika vispārējo plaukumu. Slavenajā franču rokoko mākslinieka Žana Onorē Fragonāra (*Jean-Honoré Fragonard*, 1732-1806) gleznā Šūpoles (1767) redzamā pāra baudkāro spēli starp vojerismu un ekshibicionismu aptvert krāšņs biezu koku aizsegs, noslēpjot pāri no apkārtējo acīm. Fragonārs darbos izmantoja biezus mākoņus un meža motīvus, atainojot franču sabiedrības tikumus.¹⁹ Britu salās ar ainavu glezniecību nodarbojās Ričards Vilsons (*Richard Wilson*, 1714-1782) un akvarelists Tomass Gērtins (*Thomas Girtin*, 1775-1802). Vilsons ainavu glezniecību apguva Itālijā, un pēc atgriešanās Anglijā gleznoja ainavas, kuras laikabiedri uzskatīja par pārlietu vienkāršām, priekšroku dodot mitoloģiskākiem sižetiem.

Džovanni Kanaletto (*Giovanni Canaletto*, 1697-1768) bija izcilākais Venēcijas skatu gleznotājs, precīzi attēlojot vedutas²⁰ un ūdens ceļus. Savos darbos viņš pievērta lielu uzmanību lineārajai perspektīvai. Topogrāfiskajos pilsētas skatos mākslinieks ievēris smalki izjustu arhitektūras skaistumu. Niansētas noskaņas darbos rada gaismas un ēnu mijass rotaļas, kā arī debesu nokrāsas.²¹ Šādus urbānos skatus, arhitektūru un drupas attēloja arī itāļi Džovanni Paolo Pannīni (*Giovanni Paolo Panini*, 1691-1765), Frančesko Gvardi (*Francesco Guardi*, 1712-1793) un (*Bernardo Bellotto*, 1720-1780).

Angļu tradīciju izkopa Norvičas skolas ainavisti Džona Kroma (*John Crome*, 1768-1821) un Džona Sela Kotmana (*John Sell Cotman*, 1782-1842) vadībā turpinot holandiešu ainavas tradīcijas. Viņiem sekoja Džons Konstabls (*John Constable*, 1776-1837) un Džozefs Melords Viljams Tērners (*Joseph Mallord William Turner*, 1775-1851), ienesot angļu mākslas telpā romantisma vēsmas. Konstabla darbos cilvēks un daba sadzīvo ideālā harmonijā, viņš vēlējās attēlot dabas tīro enerģiju un patieso skaistumu, to mākslīgi neizskaistinot.²² Tērnera darbi gan tematiski, kad tehniski bija daudz dramatiskāki un romantiskāki, tajās atspoguļoti vēsturiski notikumi un dabas parādības. Vēlākajos gados viņa rokraksts kļuva daudz brīvāks,

19 Štukenboka, Tepere. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā 1300-1850*. 344. lpp.

20 Vedutu glezniecība (it. *Veduta*, skats) – ainavu glezniecības atzars, ko raksturo precīzs un īstenībai atbilstošs dabas vai pilsētas skata attēlojums, kas to atšķir no “vienkāršas ainavas.” Radusies Itālijā 17.gs, 18.gs vedutu glezniecība sasniedza savas virsotnes. Īpaša forma ir *Vedute Ideale* (it. ideālā ainava), kas attēlo fantāzijas radītu ideālu ainavu, vai pilsētas skatu ar iedomātām celtnēm.

21 Štukenboka, Tepere. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā 1300-1850*. 162. lpp.

22 Hodge, A.N. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. London: Arcturus Publishing Limited. 2007, p. 96.

Tērnors galveno uzmanību pievērta atmosfērai, atklājot savu vizuālo pieredzi un iztēli, pietuvojoties poētiskam abstrakcionismam. Rokrakstam attīstoties, viņš pievērta arvien vairāk uzmanības tieši gaismai, Konstabls viņa vēlīnos darbos raksturoja kā gleznotus ar tonētu tvaiku, kas savukārt iedvesmoja impresionistus.²³

Bieži reliģiska rakstura tēmas vērojamas Tērnora laikabiedra, vācu gleznotāja Kaspara Dāvida Frīdriha (*Kaspar David Friedrich, 1774-1840*) daiļradē. Dabā viņš saskatīja reliģisku un simbolisku nozīmību, ko atspoguļoja mākslā. Viņš necentās atspoguļot apkārtējo pasauli reālistiskā manierē, viņam interesēja dvēseles un emociju refleksijas dabas objektos, cilvēkam stājoties pretī dabas varenībai. Frīdrihs teicis: “Aizver savu ķermenisko aci, lai attēlu tu vispirms redzētu ar savu gara aci. Tad nes gaismā to, ko esi redzējis tumsā, lai tas var uzrunāt citus no iekšpuses uz āru.”²⁴ Melodramatiskas, pat apokaliptiskas ainas attēlojis Džons Mārtins (*John Martin, 1789-1854*). 1816. gadā radītā gleznā *Džošuā pavēl saulei apstāties* padarīja Mārtinu tik plaši pazīstamu, ka laikabiedri dēvēja viņu par slavenāko mākslinieku pasaulē.²⁵

19. gadsimts nesa ainavu glezniecībai ievēriību un atzinību. 1800. gadā franču gleznotājs Pjērs-Anrī de Valensienss (*Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*) izdeva grāmatu *Praktiskās perspektīvas elementi (Éléments de perspective pratique, no franču val.)*, kurā viņš uzsvēra nepieciešamību novērtēt reālistisku ainavas atspoguļojumu, pievēršot vēsturiskā ainavas žanra gleznās atainoto notikumu fonam tikpat lielu nozīmi kā notikuma varoņiem. Grāmatas panākumi lika Franču akadēmijai mainīt savus uzskatus, un 1817. gadā ieviest apbalvojumu par labāko vēsturiskās ainavas darbu, spēcīgi motivējot ainavas žanra attīstību kopumā.²⁶ Pēc Franču revolūcijas un Napoleona karagājieniem ainava kļuva par vienu no populārākajiem mākslas veidiem, drīz kļūstot par daudzu mākslas patronu un kolekcionāru iecienītāko žanru. Izveidojās divas galvenās ainavu gleznošanas tradīcijas – angļu un franču, kas savukārt ietekmēja ainavu gleznotājus visā Eiropā un Ziemeļamerikā.

Pretojoties Franču akadēmijas glezniecības tradīcijām, Gistavs Kurbē (*Gustave Courbet, 1819-1877*) aizsāka reālisma manieri, pilnībā atsakoties no neoklasicisma un romantisma. Kurbē interesēja parasto darba ļaužu pieredzes

23 Hodge. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. p. 94.

24 Hodge. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. p. 98.

25 Chilvers, Ian. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 315.

26 Chilvers. *The Oxford Dictionary of Art*. p. 510

vienveidīguma un patiesības attēlojums. Neatkarīgi no žanra, kurā viņš darbojās, viņa darbi šokēja kritiķus ar savu spēcīgi reālistisko tēmas atainojumu, saturu pastiprinot ar netīri pelēkiem un brūniem toņiem.²⁷

1841. gadā ASV tika izgudrota krāsas tūbiņa, kas ļāva māksliniekiem vieglāk gleznot brīvā dabā. Līdz ar šo izgudrojumu daudzviet pasaulē popularitāti ieguva glezniecība plenērā. Francijā to piekopa Teodors Ruso (*Theodore Rousseau*, 1812-1867), Kamils Koro (*Jean Baptiste Camille Corot*, 1796-1875), kā arī citi Barbizonas skolas dalībnieki. Koro prata ieraudzīt skaisto katrā dabas detaļā, pierādot, ka dabā skaists ir viss, tikai jāprot to saskatīt. Savā rokrakstā viņš jauca klasisko un romantisko tradīciju, apvienojot idealizētu ainavu ar izteismīgiem, bagātīgiem toņiem. Koro draugs Ruso devās garās pastaigās, kurās smēlās iedvesmu dabā, vēlāk darbnīcā atdarinot redzēto un cenšoties to padarīt svinīgu un pacilājošu. Ar kompozīcijas palīdzību viņš centās skatītāju ievest dziļāk ainavā, cenšoties vērotājā izraisīt sajūtu, ka jūtama arī dabas smarža un skaņa.²⁸ Barbizonieši vairs neveidoja ainavas pēc iztēles, viss gleznās redzamais nāca no dabas.

Plenēra glezniecības prakse, rosināja citus māksliniekus uzmanīgāk ielūkoties gaismas un atmosfēras radītajās īpatnībās. Turklāt tieši šajā laikā optikas zinātnē tika veikti atklājumi par gaismas spektru, krāsu optiskos sajaukšanos, krāsu iedarbību uz cilvēka psihi, un krāsu relativitāti. 1860. gados grupa mākslinieku tikās Parīzē, viņus vienoja pretošanās Franču akadēmijas žanru hierarhijai, nevēlēšanas ievērot klasisko, rūpīgi taisno līniju un naturālo atainojumu. Atrašanās dabā un spontanitātes, dabas svaiguma, gaistošā, pārejošā mirkļa iemūžināšana kļuva par impresionisma pamatu. Viņi atteicās attēlot pasauli, kuras centrā ir cilvēks, viņus interesēja nepastāvīgais, ātri gaistošais mirklis. Viņus interesēja arī fotogrāfija – tehnoloģiju attīstība ļāva momentāni notvert un saglabāt mirkli, šī iekārta pilnībā atbilda viņu ideoloģijai. Viņu darba tematiku bieži ietekmēja cits tehnoloģijas sasniegums – tramvajs, kas ļāva parīziešiem nedēļas nogalēs doties uz pilsētas nomalēm, lai pabūtu pie dabas. Šādas pastaigas un piknikus gleznotāji attēloja bieži. No bieži tīras krāsas triepieniem tapušās ainavas vērojamas impresionistu Monē (*Claude Monet* 1840-1926), Renuāra (*Pierre-Ogiste Renoir*, 1841-1919), Pisaro (*Camille Pissaro*, 1830-1903), Alfrēda Sisli (*Alfred Sisley*, 1839-1899) un citu mākslinieku daiļradēs. Pēdējos 30 dzīves gadus Monē pavadīja gleznojot ūdensrozes savā dārzā, kopumā, radot aptuveni 250

27 Kleiner. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. p.778.

28 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 84. lpp.

darbus. Gaismas atspīdumi ūdenī, ņirbošā saules gaismas studijas uz bieži lielizmēra audekliem veidoja pamatu abstraktajam ekspresionismam, kas drīz sekoja. Sisli lauku, pļavu, upju un plūdu gleznojumi atklāj Francijas lauku atmosfēras nianšes.²⁹

Tāpat ainava bija bieži skatāma postimpresionisma darbos. Viņi, atšķirībā no impresionistiem, interesējās par priekšmetu vieliskumu, telpiskumu, to apjomu, lietu krāsas un formas saistību. Šādi uzskati ir, piemēram, Pola Sezāna (*Paul Cezanne*, 1839-1906), Pola Gogēna (*Paul Gauguin*, 1848-1903) un van Goga (*Vincent Van Gogh*, 1853-1890) darbos. Sezāna ainavās skatītājs netiek ievests iekšā pašā dabas vidē, kā to centās darīt 19. gs. ainavisti, skatītājs viņa gleznās ne tik daudz izjūt savu paša piederību pie dabas, cik apzinās savu iespēju gleznā pārdzīvot pasaules plašuma izjūtu un ainavas uzbūves pārdomāto organizētību.³⁰ Gogēns uzskatīja, ka jaunas attīstības iespējas jāmeklē mākslas attīrīšanā no civilizācijas uzslāņojumiem, no cilvēku mākslīgi radītajām likumībām un žņaugiem. Mākslai jāiet atpakaļ pie pirmatnējās dabiskās skaidrības, pie vienotības ar dabu, pie saules un krāsu spēka patiesības.³¹

Britu kolonijām jaunajā kontinentā māksla nebija uzmanības centrā, 17. un 18. gadsimtos vienīgais pieprasījums bija pēc portretiem. 19. gadsimta sākumā ainava sāka ieņemt savu lomu glezniecībā, līdz 40. gados kļuva par dominējošo žanru, dabā cenšoties atrast nesen dibinātās valsts identitāti. Rakstnieki slavēja neizsmeļamos resursus, pretnostatot pārāpdzīvotajai Eiropai, sauca Ameriku par Ēdenes dārzu. 19. gadsimtā ASV dominēja Hudzonas upes skola, pirmā ievērojamā mākslinieku grupa otrpus okeānam.³² Grupas ievērojamākie mākslinieki bija Frederiks Edvīns Čērčs (*Frederic Edwin Church*, 1826-1900) un Tomass Kols (*Thomas Cole*, 1801-1848). Savos darbos viņi attēloja jaunatklātā, neskartā kontinenta dabu. Vienuviet tika iemūžinātas daudzās dabas rakstura šķautnes – lauztie koki, negaiss, mierīgas ielejas, majestātiski kalni, kā arī cilvēka nemanāmā klātbūtne harmonijā ar krāšņo, bagātīgo apkārtni. Tērnera iedvesmots, Kols darbos iemūžināja arī sociālas un politiskas tēmas, problēmas un agrārās iekārtas attīstību, kā pretstatu dabas apbrīnošanai un saglabāšanai. Kola skolnieks Čērčs attēloja dabas diženumu gleznojot Niagāras ūdenskritumu, Andu kalnus, eksotiskos džungļus Ekvadorā un Kolumbijā, kā arī

29 Stokstad, Marylin. *Art History*. 4Th Edition. London: Laurence King Publishing Ltd, 2013, pp. 984.-987.

30 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 91. lpp.

31 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 93. lpp.

32 Kleiner. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. pp. 796.-798.

skarbo arktisko ainavu Ņūfaundlendā un Labradorā. *Saulriets savvaļā* ir viens no darbiem, kas atspoguļo saulrietu kā Amerikas simbolu, kā mākslinieki bija iemīļojuši to izmantot. Gadsimta otrajā pusē ievērojamākie ASV ainavisti bija luminists Džordžs Kalebs Bingsams (*George Caleb Bingham*, 1811-1879) un Džordžs Iness (*George Inness*, 1825-1894).³³

Krievijā ainavu glezniecību piekopa peredvižņiku kustība, kas aizsākās drīz pēc dzimtbūšanas atcelšanas. Tajā darbojās tādi gleznotāji kā Īzaks Levitāns (*Исаак Ильич Левитан*, 1860-1900), Vasīlijs Poļenovs (*Василий Дмитриевич Поленов*, 1844-1927), kā arī Ivans Šiškins (*Иван Иванович Шишкин*, 1832-1898), kurš galvenokārt gleznoja mežus. Apņēmības pilni nest mākslu pie cilvēkiem, peredvižņiki ceļojošās izstādēs izrādīja savus darbus, kuros attēloja Krievijas, viņuprāt, skaistākās zemes pasaulē, dabas diženumu un skaistumu.³⁴ Viņi uzskatīja, ka mākslai jānes humanitāras idejas un jāiedrošina sociālas reformas, tādēļ darbos attēloja zemnieku grūto dzīvi, bieži raisot skatītājā žēlumu. Tāpat viņi iedrošināja pašus zemniekus vēlēties uzlabot savus dzīves apstākļus.³⁵

Tehnoloģiju attīstība, fotogrāfijas un kino izplatība, pēkšņi ļāva iemūžināt realitāti precīzāk nekā vēl nekad, kas lika māksliniekiem pārvērtēt mākslas lomu un nozīmi. Realitātes atspoguļošana vairs nebija svarīga, mākslinieki sāka meklēt iedvesmu citur, paplašinot mākslas valodu. Sadrumstalotība un mākslinieku autonomija vairs nespēja radīt dominējošus mākslas žanrus, jauno gadsimtu raksturo īslaicīgas kustības un parādības. Psiholoģijas izplatības ietekmē mākslinieki arvien biežāk darbos atspoguļoja savus pārdzīvojumus un pieredzi, turpinot Van Goga iesākto.

20. gadsimtā ainava vērojama vairumā glezniecības kustību. Fovisti, pirmie ievērojamie gadsimta avangardisti, izmantoja nedabīgas krāsas, lai atbrīvotu krāsu no tās aprakstošās funkcijas. Moriss de Vlaminks (*Maurice de Vlaminck*, 1876-1958), bijušais vijolnieks, pievērsās glezniecībai un, bez akadēmiskas izglītības, izmantojot tīru krāsu, radīja spilgtas, enerģiskiem toņiem bagātas ainavas.³⁶ Iedvesmojoties no Sezāna ģeometriskajām ainavām, Žoržs Braks (*Georges Braque*, 1882-1963) un Pablo Pikaso (*Pablo Picasso*, 1881-1973) atspoguļoja ainavu caur kubisma prizmu. Vācu ekspresionisti attēloja savus politiskos uzskatus spilgtās, urbānās ainavās.

33 Stokstad. *Art History*. pp. 832.-836.

34 Stokstad. *Art History*. p. 979.

35 Chilvers. *The Oxford Dictionary of Art*. p. 528.

36 Chilvers. *The Oxford Dictionary of Art*. p. 176.

Metafiziskajā glezniecībā pilsētvidi attēloja Džordžo de Kiriko (*Giorgio de Chirico*, 1888-1978), uzsverot telpas un gaismas nozīmi, ar mērķi atteikties no virspusīgā, lai atklātu esenciālo.³⁷ 30. gadu sākums bija sirreālisma glezniecības vislielākā uzplaukuma laiks, ko veicināja spāņu Salvadora Dalī (Salvador Dalí, 1904-1989) darbība. Viņš savas gleznas raksturoja kā “ar roku gleznotas sapņu fotogrāfijas³⁸”, un savos halucināciju un fantastikas pildītajos darbos pētīja zemapziņu, bieži to attēlojot kā fantastiku ainavu.

20.-30. gados ASV veidojās reālisma kustība, dēvēta par Amerikas reģionālismu, kas detalizēti attēloja ASV dienvidus un centrālo daļu. Urbāno vidi un industriālo apbūvi atainoja precizionisti, izmantojot līganas līnijas un tīras formas. Galveno uzmanību viņi pievērsa objekta ģeometriskajai formai, ko viņi izcēla gleznās neiekļaujot cilvēkus, politisku vai sociālu komentāru, kā arī izmantojot tīru gaismu. Šī kustība iedvesmoja maģisko reālismu un popārtu. Dzelzceļus un mazpilsētas gleznoja Edvards Hoppers (*Edward Hopper*, 1882-1967), ar spēcīgiem kontrastiem izceļot cilvēka vientulību modernajā pilsētā. Viņš neattēloja konkrētas vietas, gleznu darbības vieta ir vispārināts tā laika dzīves telpas atspoguļojums.³⁹ Padomju Savienībā mīlētais amerikānis Rokvels Kents (*Rockwell Kent*, 1882-1971) gleznās iemūžināja Aļasku, Grenlandi un Patagoniju. Gadsimta otrajā pusē darbību uzsāka populārais fotoreālists Ričards Estess (*Richard Estes*, 1932).

Pēckara gados krievu izcelsmes franču mākslinieks Nikolā de Stāls (*Nicolas de Staël*, 1914-1955) radīja ainavas, savienojot figuratīvo ar abstrakto. Pretojoties pastāvošajai mākslas radīšanas un izplatīšanas sistēmai, 1960. gados mākslinieki sāka paši transformēt ainavu, radot lendārta (*land-art*, angļu val.) kustību, dabā veidojot mākslas objektus, bieži liela mēroga. Šo darbu mērķis ir uzsvērt cilvēka saistību ar apkārtni un ietekmi uz to. Lendārta darbus mākslinieki bieži veidoja ar smagās tehnikas palīdzību rokot bedres, veidojos uzbērumus un līnijas dabā, visbiežāk neapdzīvotās, tuksnešainās vietās.⁴⁰

37 Hodge. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. p. 166.

38 Hodge. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. p. 168.

39 Kleiner. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. p. 955.

40 Cottington, David. *Modern Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005. p. 25.

II VIZUĀLA KONSTRUKCIJA – KINO

Lai arī nav vienprātības par kino rašanās autorību, Eiropā ir pieņemts uzskatīt, ka kustīgo bilžu mākslas izgudrotāji ir brāļi Ogists (*Auguste Lumière*, 1862-1954) un Luī (*Louis Lumière*, 1864-1948) Limjēri. 1895. gada 28. decembrī Kapucīnu bulvāri Parīzē tieši viņi sarīkoja vēsturē pirmo maksas kino seansu. Vakara programmu veidoja 10 filmiņas, kuru noformējumu, žanru, ilgumu un izskatu pilnībā noteica aparāts, ar ko izrādītais materiāls tika uzņemts. Filmiņas bija tieši 48 sekundes garas, jo tik gara bija lenta, un lenta bija tieši tik gara, cik pieļāva sinematogrāfs (*cinématographe* – no franču val.), iekārta kas apvienoja kameras un projektora funkcijas, lai filmu varētu demonstrēt.⁴¹ Filmiņās bija redzami Limjēru strādnieki, ejot cauri viņu fabrikas vārtiem, vecāki barojot bērnu, peldētāji lecot no laipas viļņojošā ūdenī. Šādi seansi turpinājās, un to popularitātes dēļ drīz tādus rīkoja visā pasaulē. Pirmos pāris gadus kino galvenokārt bija statiski kadri, kuros operatori fiksēja apkārt notiekošo, cilvēkus, dažādus skatus, taču visvairāk skatītājus fascinēja kustība, ko iepriekšējās mākslās nebija spējušas tik neapšaubāmi attēlot.⁴²

20. gadsimta sākums kino ienāk ar montāžu, kas pirmajās desmitgadēs strauji attīstās no idejas par divu kadru savienošanu līdz sarežģītām kadru kombinācijām, lai apzināti manipulētu ar skatītāja uztveri un izraisītu vēlamās emocijas. Kinematogrāfā ienāca naratīva un strauji pārņēma jauno mediju. Ar katru gadu vidējais filmu garums palielinājās, no minūtes līdz desmit minūtēm, ap 1910. sasniedzot stundas garumu. Amerikānis Deivids Vorks Grifits (*D. W. Griffith*, 1875-1948), itāļu epiku iedvesmots, 1915. gadā ar trīs stundu garo filmu *Nācijas dzimšana* (*Birth of a Nation*) pārvērta kino no lētas izklaides par pilnvērtīgu kultūras produktu. Kino kļuva par visa vakara izklaidi, līdzvērtīgu vakaram teātrī vai operā.⁴³

1918. gadā, tikai pāris desmitgades pēc kino izgudrošanas, ASV sabiedrībā valdīja diskusija par kinematogrāfa estētisko un ētisko vērtību. Viktors Oskars Frīburs (*Victor Oscar Freeburg*, 1882-1953) darbā *Filmu veidošanas māksla* (*The Art of Photoplay Making*) mēģināja skaidrot, kā izveidot veiksmīgu, vērtīgu un skaistu filmu, kas sniegtu sabiedrībai labumu. Frīburs salīdzina kino ar citām

41 Kobel, Peter. *Silent Movies: The Birth of Film and the Triumph of Movie Culture*. New York: Little, Brown and Company. 2008, pp. 1.-2.

42 Rietuma, Dita, Naumanis, Normunds. *500 visu laiku filmu filmas*. Rīga: Dienas grāmata, 2015. 13. lpp.

43 Kobel. *Silent Movies*. p. 179.

mākslām,⁴⁴ akcentējot kino unikālās kā arī no ar citām mākslām kopīgās, aizgūtās īpašības. No teātra kino ir aizguvis darbības attēlojumu, ko uz skatuves spēlē aktieris, taču spēja mainīt skatupunktu ļauj šo stāstu apskatīt no vairākiem leņķiem. Šo īpašību Frīburga prāt kino ir aizguvis arī no tēlniecības. Lai iegūtu maksimālu plašu un pilnīgu priekšstatu, skatītājam skulptūra jānovērtē no dažādiem leņķiem dažādos attālumos. Kompozīcijas plūstošo dabu mūzikā tiek pielīdzināta kino montāžas ritmam, jo abām mākslām raksturīga gaistošu motīvu atkārtotāšanās. Tāpat kā, lasot romānu, stāsta uztvērējs vienmēr seko darbībai un varonim neatkarīgi no tā ģeogrāfiskās atrašanās vietas. Turklāt kino visizteiktāk piemīt spēja darbību attēlot reālajā pasaulē, kā arī iesaistīt to kā daļu no stāsta. Vienīgi teātris spēj šo īpašību daļēji atdarināt, taču šāda prakse nav bieži sastopama. Kinematogrāfa galvenais trumpis, uzsver Frīburgs, ir spēja atdzīvināt citās mākslās aprakstītos un attēlotos pārdabiskos elementus kustībā. Un pret kino esot jāattiecas kā pret mākslu, jo tai piemīt elementi, kas nav atrodamī citos mākslas veidos taču sasniedz tādu pašu rezultātu: kino var būt izklaide, skaistums, patiesība, iedvesma vai pat viss kopā, paralēli skatītājiem atklājot tā radītāja gaumi un raksturu.⁴⁵ Frīburgs nebija vienīgais, kurš apcerēja kino lomu citu mākslu starpā, radot teorētisko pamatu kinematogrāfa iekļaušanai citu mākslu vidū.

Modernā māksla un kino radās vienlaikus. Pēc divdesmit gadu pārtraukuma 1895. gadā pie skatītājiem nonāca Sezāna darbi. Tie iedvesmoja māksliniekus, kas radīja revolūciju mākslā laikā no 1907. līdz 1912. gadam, kad paralēli jaunu attīstības fāzi piedzīvoja arī kino. Mākslinieki un citi modernisti bija pirmie, kas izrādīja interesi par amerikāņu piedzīvojumu filmām, Čaplīnu un animāciju, saskatot tēmas, kas aizrāva viņus pašus: moderno pilsētas dzīvi, pārsteigumu un pārmaiņas. Kamēr franču filozofs Anrī Bergsons (*Henri Bergson*, 1859-1941) kritizēja kino par nepatiesu laika plūduma attēlojumu, viņa spilgtie izteikumi sasauca ar modernistiem. Tehnoloģiju attīstība, automašīnu un lidmašīnu parādīšanās, kā arī strauji augošais pilsētu ritms padarīja dzīvi ātrāku, ietekmējot arī māksliniekus. No 1912. līdz 1914. gadam Leopolds Survāžs (*Léopold Survage*, 1879-1968) strādāja pie abstraktu zīmējumu cikla *Krāsas ritms* (*Le Rhythme colore*), ko viņš bija plānojis pārvērst animācijas filmā, un tādējādi “nomest pēdējās glezniecības važas – nekustīgumu,

44 Freeburg, Victor Oscar. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company. 1918, pp. 1.-4.

45 Freeburg. *The Art of Photoplay Making*. p. 5.

liekot gleznai kustēties.” Kara sākšanās dēļ šis projekts netika pabeigts.⁴⁶

1920. gados kino izteikti atspoguļoja avangarda mākslas kustības: vācu ekspresionismu, franču impresionismu, sirreālismu, krievu konstruktīvismu, ilgu laiku ietekmējot nacionālo kinoskolu īpašo, atšķirīgo kinovalodu. Frīdriha Mūrnavas (*F.W. Murnau*, 1888-1931) *Nosferatu, šausmu simfonija* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) un Roberta Vīnes (*Robert Wiene*, 1873-1938) *Doktora Kaligari kabinets* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) ir vieni no spilgtākajiem ekspresionisma kustības paraugiem kopumā. Ekspresionisma sakāpināto spriedzi un unikālu vizuālo stilu radīja kontrastējošs un uzkrītošs gaismēnu pielietojums, paviljonos radītā vide un izteikti asimetriskā kadra kompozīcija.⁴⁷ To pašu var sacīt par Bunjuela (*Luis Buñuel*, 1900-1983) sirreālisma stūrakmeni, īsfilmu *Andalūzijas suns* (*Un Chien Andalou*, 1929). 17 minūtes garā īsfilma ir fascinējošu un šokējošu kadru pilns meistardarbs, kas radīts kā sapnis, atsakoties no racionālas jēgas. Īsfilma atbilda visiem sirreālistu principiem un sasniedza mērķi – izraisīja skandālu.⁴⁸ Dāņa Karla Teodora Dreijera (*Carl Theodor Dreyer*, 1889-1968) Francijā uzņemtā filma *Žannas d'Arkas ciešanas* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) ir mēmā kino paraugstunda psiholoģijā, stāstu un darbību risinot aktieru mīmikā un acu skatienā. Dreijers uzskatīja, ka seja ir cilvēka dvēseles spogulis, tādēļ aktierus filmēja bez grima. Līdz ar šādu filmu tapšanu, režisors ieguva lielāku lomu filmas radīšanas procesā, arvien biežāk tās tika veidotas pēc režisora, nevis studijas īpašnieka vīzijas.⁴⁹ 1922. gada tapušais *Ziemeļu Nanūks* (*Nanook of the North*) tiek uzskatīts par pirmo dokumentālo filmu, tomēr filmas galvenie varoņi eskimosi, savu ikdienu filmas vajadzībām drīzāk izspēlēja, nekā tika vēroti reālā sadzīvē.⁵⁰ Krievu režisors Dziga Vertovs (*Дзига Вертов*, 1895-1954) sasniedz mēmā kino virsotnes montāžā, filmā izmantojot neskaitāmus montāžas trikus un efektus filmā *Cilvēks ar kinokameru* (*Человек с киноаппаратом*, 1929), kas kā paraugstunda parāda visu, ko mēmā kino ērā šis medijs ir apguvis. Paralēli mākslas kustībām kino arvien izteiktām sadalījās žanri. Blakus drāmai un komēdijai sāk veidoties šausmu filmu, westernu, zinātniskās fantastikas un citu žanru kanoni. Studijas pārvilināja teātra

46 Nowell-Smith, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 537.

47 Kobel. *Silent Movies*. p. 218.

48 Rietuma, Naumanis. *500 visu laiku filmu filmas*. 17. lpp

49 Rietuma, Naumanis. *500 visu laiku filmu filmas*. 13. lpp.

50 Nowell-Smith. *The Oxford History of World Cinema*. p. 90.

aktierus uz kino, drīz radot pamatu zvaigžņu sistēmai, uzsākot Holivudas uzvaras gājieni visā pasaulē.

Kopš kino medija aizsākumiem kino pētnieku vidū nerimušas diskusijas par kino esenci un kino unikālajām īpašībām citu mākslu vidū. Daļa proponē Žana Epšteina (*Jean Epstein*, 1897-1953) ideju par “tīro kino” (pure cinema, no angļu val.), citi tieši pretēji uzsver kino saistību ar citām mākslām saucot to par “tēlniecību kustībā”, “gaismas mūziku”, “arhitektūru kustībā”, “glezniecību kustībā”, uzsverot saikni un atšķirīgo starp mākslām: kino mūzika, taču nošu vietā tas spēlē ar gaismu u.tml. Taču visi ir vienisprātis, ka kino ir māksla. Sākotnēji šim uzskatam visi nepiekrita, un šāds salīdzinājums ar citām mākslās palīdzēja kino leģitimēt mākslas statusā, turklāt aicinot to vērtēt pēc kino piemērotiem kritērijiem. Jau 1916. gadā futūristu manifesti aicina kino atzīst kā patstāvīgu mākslu, nevis “skatuves kopiju.” Epšteins un teorētiskis Luī Deliks (*Louis Delluc*, 1890-1924) par “tīrā kino” pamatu uzskatīja *photogénie*, procesu starp režisoru, mehānisko procesu kamerā un to, ko kamera fiksē, salīdzinot to ar krāsu glezniecībā vai apjomu tēlniecībā. *Photogénie* bija kino maģija, spēja kinematogrāfiski reproducēt personas, radības, lietas vai dvēseles morālo raksturu. Par galvenajiem kino trumpjiem tika uzskatīts tuvplāns, spēja neatspoguļot īsto pasauli, bet gan to dalīt fragmentos. Par lielāko pārkāpumu pret kino franču teorētiķe Žermēna Dilaka (*Germaine Dulac*, 1882-1942) uzskatīja naratīvu, saucot to par pārāk trauslu pamatu vizuālai mākslas formai.⁵¹ Taču tieši naratīvs kino un spēļfilma bija uzsākusi savu uzvaras gājieni jau kopš gadsimta sākuma.

1930. gados kino parādījās skaņa, kam drīz sekoja arī jauns žanrs – mūzikls. Šajā laikā Holivuda ievieš pašcenzūru: lai izvairītos no boikotiem un valdības iesaistīšanās, studiju īpašnieki izveidoja pašregulējošu Amerikas kino kompāniju asociāciju (*Motion Picture Association of America*), kas nodarbojās ar Holivudas tēla uzlabošanu sabiedrības uztverē, industrijas iekšējo konfliktu risināšanu, un iespējami augstāku morālu un māksliniecisku kinematogrāfa standartu nodrošināšanu. Šī sistēma līdz pat turpmākos trīsdesmit gadus uzmana, lai viss ekrānos redzamais atbilstu stingrām tikumības normām.⁵² Desmitgades beigās top pirmās krāsainās filmas, no tām slavenākās ir *Vējiem līdzī* (*Gone with the Wind*, 1939) un *Ozas burvis*

51 Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. New York: Blackwell. 2000, pp. 33.-37.

52 Green, J., Karolides N.J. *Encyclopedia of Censorship*. New York: Facts of Life, Inc., 2005, p. 239.

(*The Wizard of Oz*, 1939). Sociālekonomiskie apstākļi un Otrā pasaules kara sekas sabiedrības apziņā ietekmē *film noir* rašanos. *Film noir* ir paranojas, šaubu un nedrošības kino, kas atspoguļo nestabilo sociālo vidi, kas atspoguļojas konkrētā indivīda darbībās cenšoties cīnīties ar bezcerību un nemitīgo zaudējuma sajūtu.⁵³ Šī nevienprātīgi definētā kino parādība iedvesmojās no ekspresionisma un gangsterfilmām, lai izteikti vizuālā stilā atspoguļotu sabiedrības samaitātību, vīrieša lomas mazināšanos un noziedzīgo pasauli. Filmu noskaņu un atpazīstamo vizuālo izskatu veido arī pielietotie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi - tumsa, asimetriska kompozīcija, lietūs, migla, dūmi, pulsējošas gaismas, kā arī no glezniecības aizgūtais *chiaroscuro* (gaišs-tumšs - itāļu val.) apgaismojums. 1940. gados Maija Derena (*Maya Deren*, 1917-1961) eksperimentē ar naratīvu, radot uz sapņu loģiku balstītas filmas, un aizsāk *underground* kino tradīciju, ietekmējot un iedvesmojot daudzus turpmākos avangardā kino režisorus.⁵⁴ Neatkarīgā kino laukā svarīgu lomu spēlēja Amosa Fogela (*Amos Vogel*, 1921-2012) 1947. gadā dibinātais kino klubs Cinema 16 Ņujorkā. Savā plaukumā tajā bija 7 tūkstoši biedru, kas regulāri piepildīja tūkstošvietīgas kinozāles vairākus seansus pēc kārtas. Fogels seansos izrādīja eksperimentālus un izaicinošus kino darbus.⁵⁵

Kritiķis un žurnālists Aleksands Astriks (*Alexandre Astruc*, 1928-2016) 1948. gada esejā *Jauna avangarda dzimšana: La Camera-Stylo (The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo)*⁵⁶ izsaka viedokli, ka kino ir izaugusi par pietiekami attīstītu mākslas formu, lai piesaistītu nopietnus māksliniekus izmantot šo mediju, lai izpaustu savas idejas un emocijas kā tas novērojams rakstniecībā un vizuālajā mākslā. "Filmas veidotājs – autors – raksta ar kameru, tāpat kā rakstnieks raksta ar pildspalvu", saucot šo parādību par *la camera-stylo* (kamera-pildspalva – no fr. val.) Pēc Astrika domām šāds autors ir nevis režisors, bet scenārija autors, kas pats režisē savu ideju, kļūstot par starpdisciplināru kino mākslinieku. Esejas nobeigumā Astriks uzsver, ka šī parādība ir neatkarīga no konkrētām filmu skolām vai kustībām, tā ir vispārēja kino attīstības tendence.

53 Dixon, Wheeler Winston. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, p. 5.

54 Bergan, Roland. *The Film Book*. New York: DK Publishing, 2011, p. 119.

55 Macdonald, Scott. *Intersections of documentary and avant-garde filmmaking*. 2014. Pieejams: [<http://blog.oup.com/2014/11/documentary-avant-garde-cinema/> skatīts 05.05.2016].

56 Astruc, Alexandre. *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo*. 1948. Pieejams: [https://soma.sbcc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf] skatīts 03.05.2016].

50. gados līdz ar popkultūras uzplaukumu, zvaigžņu sistēma dominēja arī kino. Seksa simboli pildīja žurnālus kā ASV tā Eiropā, ietekmējot arī filmu saturu. Paralēli Holivudai, Eiropā aizsākās autorkino un jauno viļņu ēra, pretojoties iesīkstējušajai literāro darbu ekranizācijas tradīcijai. Pamatstraumes kino ienāca arvien brīvāki un radošāki eksperimenti formā. Vairums studiju radīto filmu bija krāsainas, mainījies bija arī attēla formāts no 4:3 uz 16:9, ieviešot izmaiņas arī kompozīcijā. Rokas kameru un skaņas ierakstīšanas iekārtu attīstība padarīja filmu veidotājus arvien fleksiblākus, motivējot amatieru, avangarda un eksperimentālā kino izplatību. Daudzi atteicās no skaņas pilnībā. Stens Brekidžs (*Sten Brakhage*, 1933-2003) lauza tabu dokumentējot dzemdības un līķa sekciju. Eksperimentālā kino veidotāji sapludināja žanrus, skrāpējot un zīmējot uz neapstrādātām lentas. Šādas filmas kļuva arvien personiskākas, autobiogrāfiskākas, atklājot stāstus par mākslinieku dzīvi, attiecībām, emocijām un sapņiem. Filmu uzņemšana studijās un paviljonos, kā arī globalizācija un klimata izmaiņas pievērušas arī kino veidotāju uzmanību apkārtējai videi kā filmas subjektam, tādēļ kopš 70. gadiem telpa un vieta kļuvusi par nozīmīgu tēmu kino Lerija Gotheima (*Larry Gottheim*, 1936), Nataniela Dorskija (*Nathaniel Dorsky*, 1943), Džeimsa Beninga, Pītera Hatona (*Peter Hutton*, 1944) un daudzu citu filmu veidotāju daiļradēs.⁵⁷

1964. gadā Jons Meks (*Jonas Mekas*, 1922) un Endijs Vorhols (*Andy Warhol*, 1928-1987) radīja melnbaltu, astoņas stundas garu filmu *Empire*, iemūžinot gaismas izmaiņas ap tolaik augstāko ēku pasaulē – *The Empire State Building*. Iespaidīgā hronometrāža bija apzināts Vorhola lēmums padarīt šo 1 kadra filmu par nastu skatītājam. Grūti uztverams, pat mokošs kino, viņaprāt, esot labs veids kā palīdzēt skatītājiem kinoteātrī iepazīties, kad viņu skatieni satiekas novēršoties no ekrāna dusmās.⁵⁸

57 Macdonald, Scott. *Intersections of documentary and avant-garde filmmaking*. 2014. Pieejams: <http://blog.oup.com/2014/11/documentary-avant-garde-cinema/> [skatīts 05.05.2016].

58 Honnef, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987: Commerce Into Art*. Köln: Taschen. 2005, p. 74.

III DŽEIMSS BENINGS UN VIŅA KINO

3.1. Džeimsa Beninga personība

Džeimss Benings (*James Benning*) dzimis 1942. gada 28. decembrī Milvoki, Viskonsinas štatā. Bērnības gados paralēli mācības skolā viņš piestrādāja kā dārznieks, picu cepējs, krāšņu tīrītājs un palīgs aptiekā. Viņš uzauga ģimenē, kas neinteresējās par mākslām, tās viņa dzīvē ienāca nejauši. 1961. gadā pēc vidusskolas absolvēšanas Benings noskatījās Maijas Derēnas (*Maya Deren*, 1917-1961) eksperimentālo īsfilmu *Pēcpusdienas tīkli* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), un tā mainīja viņa skatījumu uz kino. Spēlējot beisbolu, viņš saņēma stipendiju, kas ļāva viņam iestāties augstskolā un bakalaura grādu matemātikā. Studiju laikā viņš nejauši dzirdēja Džonu Keidžu (*John Cage*, 1912-1992) sniedzot Džeimsa Džoisa (*James Joyce*, 1882-1941) lasījumus, kas iedvesmoja Beningu nodarboties ar mākslu, eksperimentēt. Pēc augstskolas pārdeva visu, kas viņam piederēja un pavadīja pusgadu Eiropā. Atgriežoties ASV viņš strādāja fermā kopā ar imigrantiem un piedalījās protesta gājienos cīņa par cilvēktiesībām.⁵⁹

1968. gadā viņš iegādājās pirmo savu pirmo 8mm Bolex kinokameru, kā arī sāk pasniegt matemātiku provinces vidusskolā. Rada pirmās īsfilmas (visas zudušas), iegūst maģistra grādu matemātika un turpina skolotāja darbu. 1971. gadā tiek atlaists no darba par protesta akciju rīkošanu pret Vjetnamas karu. Čikāgas starptautiskajā kinofestivālā notiek viņa pirmais publiskais īsfilmas *vai tu esi dzirdējis circeņu skaņas?* (*did you ever hear that cricket sound?*, 1971) seanss. Viņa nākamo filmu *Laiks ar pusi* (*Time and a Half*) pirmoreiz izrāda Eiropā - Kannu kinofestivālā. Izveido filmu veidošanas kursu Viskonsinas Universitātē, kuru pats arī pasniedz. Gadu vēlāk piedzimst meita Sedija Beninga (*Saddie Benning*). Benings uzsāk trīs gadus ilgu sadarbību ar Betu Gordoni (*Bette Gordon*, 1950), kuras laikā izveido vairākas īsfilmas. Iegūst maģistra grādu mākslā, iepazīstas ar avangardā kino režisoriem Holisu Fremptonu (*Hollis Frampton*, 1936-1984) un Maiklu Snovu (*Michael Snow*, 1929).⁶⁰ Šajā periodā viņš plaši eksperimentē ar naratīvu, sniedzot pienesumu "Jaunā naratīva" kustībai, kombinējot strukturālu attēla, skaņas un

59 Pichler Barbara and Slanar Claudia (Eds.). *James Benning*. Vienna: SYNEMA Publikationen, 2007. p. 242.

60 Pichler, Slanar (Eds.) *James Benning*. p. 243.

naratīva sintēzes analīzi. Šajos darbos viņš fiksē ASV vidusrietumus.⁶¹ Pārceļšanās uz Ņujorku iezīmē periodu, kad Benings savā daiļradē pievērš lielāku uzmanību atmiņai un vēsturei.

Astoņdesmito gadu sākumā veido savu pirmo instalāciju, satiek Žanu Liku Godāru (*Jean-Luc Godard*, 1930), pasniedz filmu veidošanu un kino teoriju Oklahomas Universitātē. 1987. pārceļas uz Kaliforniju, kur uzsāk darbu Kalifornijas mākslas institūtā (CalArts), kur strādā vēl šodien. Institūtā viņš pasniedz kursu "Matemātika kā māksla," kā arī paša izveidotu kursu "Skatīšanās un klausīšanās" (Looking and listening – no angļu val.), kurā viņš kopā desmit studentiem dodas dabā, lai apgūtu uzmanības pievēršanas mākslu.

Deviņdesmitajos gados sāka lasīt Henrija Dāvida Toro (*Henry David Thoreau*) darbus, kas pastiprina viņa interesi par dzīvošanu vienatnē un apkārtnes uztveršanu. Uzsāk deviņu gadu sadarbību ar Vācijas televīzijas kompāniju WDR, kas finansiāli atbalsta viņa filmas un tās translē. Šajā laikā ar t.s. Kalifornijas triloģiju, filmām *13 EZERI* (*13 LAKES*, 2004) un *DESMIT DEBESIS* (*TEN SKIES*, 2004) iegūst ainavu kino veidotāja reputāciju.⁶² Toro darbu iedvesmots, savā īpašumā uzbūvēja Toro būdas repliku, kādā viņš dzīvoja un aprakstīja darbā *Voldena* (*Walden*, 1854). Būdā viņš glabā paša veidotas citu mākslinieku darbu reprodukcijas, galvenokārt amerikāņu mākslinieku darbus. Benings veidojis Bila Treilora (*Bill Traylor*, 1854-1949), Henrija Dargera (*Henry Darger*, 1892-1973), Martina Ramireza (*Martin Ramírez*, 1895-1963), Moses Tollivera (*Mose Tolliver*, 1920-2006) darbu reprodukcijas. Sākotnēji viņš veidoja reprodukcijas, jo nevarēja atļauties oriģinālus, taču drīz viņam šī nodarbe iepatikās, jo, analizējot šos darbus, viņš apguva dažādas gleznošanas tehnikās un kompozīciju.⁶³ Drīz viņš uzbūvēja otru būdas repliku, šoreiz izvēloties matemātiķa un terorista Teodora Kačinska (*Theodore Kaczynski*, 1942) mītni. Tapšanas procesā dokumentētos pierakstus un iedvesmas materiālus viņš izdeva kā grāmatu.

2007. gadā Vīnes kino muzejs izdeva Beningam veltītu monogrāfiju, kā arī organizēja līdz šim plašāko darbu skati. Benings visu savu darbu arhīvu uzticējis muzejam, kas to uzglabā, restaurē un daļu izplata DVD formātā, padarot Beninga

61 *James Benning American Filmmaker*. Filmmuseum. Pieejams: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&content-id=1219068743272&schienenen_id=1215680368526 [skatīts 04.05.2016]

62 Turpat.

63 Sholis, Brian. *James Benning*. 2012. Pieejams: <http://artforum.com/words/id=30645> [skatīts 05.05.2016].

daiļradi daudz pieejamāku skatītājiem.

3.2. Džeimsa Beninga filmas kā ainavu glezniecības ekstensija kino

Lai arī Beninga pirmās īsfilmas nav saglabājušās, to apraksti liecina, ka tie bijuši eksperimenti, sev piemērotas formas un rokraksta meklējumi. Beninga pirmā pilnmetrāžas filma *11 x 14* (1977) precīzi ievada viņa turpmāko darbu katalogu. Katru epizodi veido viens kadrs (sk. 1. pielikumu), jauktā secībā atklājot četru cilvēku stāstus ASV vidienē – lesbiešu pāris ceļojumā, precēts vīrietis, kuram, iespējams, ir mīļākā, un vīrietis, kas pārvietojas stopējot. Statiskie kadri ir informācijas pilni, to uzbūve un nelineārā montāža ir apzināti centieni jaukt klasisko Holivudas stāsta pasniegšanas manieri, izaicinot skatītāja uztveri un liekot tam galvā atšifrēt notikumus un pavedienus, balstot visu uz strukturālu kodolu. Sadalot stāstu fragmentos, Benings to salīdzina ar reālo dzīvi, jo notikumiem dzīvē, viņaprāt, neesot noteiktu sākuma un beigu punktu.⁶⁴ Kino tam ir piemērots mākslas veids, kas, atšķirībā no citiem, ļauj manipulēt ar laiku un telpu vienlaikus.

Gleznotājs skatītāja uzmanību un gleznā attēloto stāstu izspēlē izmantojot kompozīciju, gaismēnas un krāsu, apzinoties, kādu efektu noteikti akcenti spēj panākt. Gaišs punkts uz tumša laukuma, diagonāļu krustpunkts vai perspektīvas satekpunkts gandrīz automātiski pievērš uzmanību. Benings pielieto visas šīs gadsimtos attīstītās prasmes, taču viņam ir pieejami arī citi uzmanības kontrolēšanas līdzekļi. Viņš izmanto skaņu, rūpīgi izstrādājot fona troksni, kas var atgādināt nejauši ierakstītas skaņas, taču dod norādes, kam jāpievērš uzmanība. Turklāt skaņa dod iespēju paplašināt darbības telpu ārpus kadra rāmjiem. Šo skaņas īpašību Benings pielietos gandrīz visās turpmākajās filmās.

One Way Boogie Woogie (1978) ir pirmā Beninga filma, kuras pamatā ir konkrēta, matemātiska struktūra. Filmu veido 60 sekunžu gari, rūpīgi iekadrēti kadri, kuros redzami dažādi pilsētas skati. Nosaukumā norādot Pīta Mondriāna (*Piet Mondrian*, 1872-1944) ietekmi⁶⁵, Benings atklāj, ka arī pilsētvide ir nebeidzams līniju režģis. Apzinātā Atsauce uz Mondriānu vērojama arī Beninga centienos attēlu

64 Pichler, Slanar (Eds.) *James Benning*. p. 78.

65 1943. gadā Mondriāns radīja džeza ritma iedvesmotu gleznu *Broadway Boogie-Woogie*, kurā sev raksturīgā stilā attēloja Ņujorkas pilsētas uzbūvi kā ģeometrisku režģi.

padarīt pēc iespējas plakanāku, neizceļot telpas dziļumu.⁶⁶

Turpmākos desmit gadus Beninga daiļradē var raksturot kā informācijas pārpilnu periodu. Autobiogrāfiski stāsti kā *Lielā Opera* (*Grand Opera*, 1978) atklāj vietas, kurās viņš audzis un dzīvojis, kas viņam interesējis. Lai šo informāciju kontekstualizētu, Benings sniedz informāciju par notiekošo apkārt, gan viņa apkaimē, gan valsts līmenī. Filmā *Amerikāņu sapņi* (*American Dreams*, 1984) Benings piedāvā ieskatu savā bērnībā un tīnā gados, retrospektīvi atskatoties uz šo laiku ar pieauguša cilvēka acīm. Filmas informācija atklāta trīs līmeņos, un ir apzināti pārsātina, neļaujot skatītājam to uztvert vienlaicīgi (sk. 2. pielikumu). Filmas vizuālo pamatu veido uz melna ekrāna filmētas kartītes, košļājamās gumijas iepakojumi un citi tamlīdzīgi materiāli, kas saistīti ar Henriju Āronu (*Henry Aaron*, 1934), Beninga jaunībā slavenu amerikāņu beisbolistu. Skaņu celiņā dzirdama tā laika populārā mūzika un politiķu uzrunas, veidojot otro informācijas līmeni. Zem Ārona kartītēm no labās uz kreiso pusi plūst nepārtraukts teksts rokrakstā. Šis teksts ir fragments no Artūra Brēmera dienasgrāmatas, kurā atklāts Brēmera plāns nogalināt prezidentu Nīksonu. Benings to izmantoja kā pretstatu, lai filma nebūtu pārlieku “jauka.”⁶⁷

Ainavas pašnāvība (*Landscape Suicide*, 1986) izmeklē divas dažādas slepkavības un to izpildītājus atšķirīgās pilsētās un desmitgadēs ASV. Pusaudze Bernadeta Proti 1984. gadā Kalifornijā nodūra savu skolasbiedreni sakāpinātu emociju un sabiedrības spiediena dēļ. 1957. gadā Viskonsinas štatā Edvards Geins nogalināja veikala darbinieci, it kā nejauši iešaujot tai galvā. Benings abas slepkavības uzlūko no malas, cenšoties izprast notikušā iemeslus. Atainojot slepkavu liecības policijā, ko izspēlē aktieri, statiska kamera filmē aizmurtu sejas un sarunu ar izmeklētāju (sk. 3. pielikumu). Monologiem seko ilgstošs kadrs, uzņemts no braucošā automašīnas, un vairāki īsi kadri. fiksējot vietas un vidi, kurā dzīvojuši noziegumu izdarītāji un viņu upuri. Tāpat redzami arī dažādi ar tiem saistīti artefakti, piemēram, Bernadetas vēstule, kurā viņa atzīstas notikušajā saviem vecākiem, vai izmeklēšanas dokumenti, kuri daudz sīkāk par Geina monologu atklāj viņa nežēlīgos noziegumus. Sadalot filmu divās simetriskās daļās, režisors salīdzina slepkavību ģeogrāfiskās ainavas un slepkavu psiholoģiskās ainavas, tai pašā laikā cenšoties

66 Bradshaw, Nick. *The Sight & Sound interview: James Benning*. Pieejams: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/sight-sound-interview-james-benning> [skatīts 04.05.2016].

67 Sholis, Brian. *James Benning*. 2012. Pieejams: <http://artforum.com/words/id=30645> [skatīts 05.05.2016].

notiekošo nepadarīt sensacionālu. Filmas uzbūve sadalījusi darbību divās daļās – tekstā, kurā atklāts notikušais, un notikuma vietu uzņēmumos. Novietojot tekstu un notikuma vietas līdzās, Benings aicina pašu skatītāju šausminošos notikumu izspēlēt iztēlē. Mežmalu, ēku un ceļu skati bez plašo monologu konteksta, ir tikai tukšas, maznozīmīgas ainavas. Cilvēka atmiņa un uztvere intelektuālā procesā sakombinē šīs divas daļas, atklājot noslēpumus, kas mīt šajos skatos. Šāda nozīmes piešķiršana ainavai pielīdzināma, piemēram, peredvižņiku ainavu glezniecības tradīcijai. Viņi noraidīja akadēmiskās tradīcijas filozofiju "māksla mākslas dēļ", un būdami reālisma mākslas piekritēji, gleznās atspoguļoja daudzpusīgus sociālās dzīves raksturus, piešķirot arī kritiska skatījuma vai vēstījuma šķautni. Spilgts piemērs ir Īzaka Levitāna glezna *Vladimirkas ceļš* (1892). Tukšā ainava ar zemes ceļu, mākoņainajām debesīm un mežmalu, no vienas puses atspoguļo ainavu Sibīrijā, tai pašā laikā parādot bezgalīgo grants strēli nekuries vidū, pa kuru tūkstošiem cilvēku mēroja mokošo ceļu izsūtījumā. Pliekanie toņi atspoguļo vientulību, mākoņi debesīs aizsedz sauli, neļaujot ne staram izspraukties, simbolizējiet pilnīgo bezcerību. Lai arī šāda simbolika un kritika ir bieži sastopama kino, Benings to izteicis ar vairāk gleznieciskiem nekā kinematogrāfiskiem paņēmieniem. *Ainavas pašnāvība* ir viena no retajām režisora spēlfilmām, ko viņš ieturējis sev raksturīgajā nesteidzīgajā, vērojošajā manierē, saglabājot maksimālu dokumentālisma noskaņu.

Ar tā dēvēto Kalifornijas triloģiju Benings aizsāka sev raksturīgo, precīzi strukturālo ainavu filmu posmu savā daiļradē. Katra no triloģijas daļām apskata citu aspektu no ASV 31. štata rietumu piekrastē. Katra filma veidota no 35 kadriem, katrs no tiem ir divarpus minūtes ilgs. Filma *El Valley Centro* (1999) stāsta par saimniecisko darbību un zemes izmantojumu Centrālajā ielejā, kas ir pārsvarā plakana, aptuveni 100 km plata un 720 km gara ieleja starp San Francisko un piekrastes kalniem rietumu pusē un Sierra Nevada kalnu grēdām austrumu pusē (sk. 4. pielikumu). Triptiha otrā daļa *Los* (2001) ir ieskats ASV otrās lielākās pilsētas urbānajā ainavā. Benings ietvēris pēc iespējas daudzveidīgākus aspektus no tā sauktās Enģeļu pilsētas vides, ņemot vērā tās iespaidīgos apmērus (sk. 5. pielikumu). Noslēdzošā triloģijas filma *Sogobi* (2002) vēro neskarto Kalifornijas dabu, lai arī bieži cilvēka klātbūtne šķiet neizbēgama (sk. 6. pielikumu).

Ar filmu nosaukumiem vien Benings izsaka savu viedokli, par šīm vietās un cilvēkiem, kas tikuši iesaistīti šī štata tapšanā un sadzīvē mūsdienās, un norāda uz katras triptiha daļas saturu. Daļai par saimniecisko darbību režisors devis Centrālās

ielejas nosaukumu spāņu valodā, atsaucoties uz faktu, ka vairums lauksaimniecībā un ražošanā iesaistīto strādnieku ir iebraucēji no Meksikas un Dienvidamerikas. Otrās daļas nosaukums *Los* ir daļa no pilsētas nosaukuma angļu valodā (Los Angeles), taču nekādus eņģeļus vai citas slavenības, Benings filmas tapšanā nesastop. Tā vietā viņš novēro nebeidzamu satiksmes plūsmu un sastrēgumus, cietumus, iepirkumu centru stāvlaukumus, reklāmu izkārtnes un imigrantu pildītas ietves. Savukārt vārds *Sogobi* teritorijas pamatiedzīvotāju šošoni cilts valodā nozīmē “zeme”, atsaucoties uz to, kā šīs zemes iepriekšējie iedzīvotāji sauca šo vietu pirms balto cilvēku ierašanās. Filmā blakus krāšņiem kalniem, zaļojošām pļavām un plašiem tuksnešiem netrūkst mežu ugunsgrēku, tankeru, notekūdeņu, lielceļu un militārās tehnikas. Benings šo ainavu rotaļīgi filmas nobeiguma titros dēvē par Kalifornijas mežonīgo dabu (filmed in the California wilderness – angļu val.). Triloģija nav par cilvēku dzīvi vietā, bet gan par pašas vietas dzīvi.⁶⁸ Ja kadrā redzami cilvēki, tie uzskatāmi par stafāžu, īstenā ainavu glezniecības manierē. Šāds skrupulozs ASV ainavas pētījums aizsāka viņa vērojošo “vesternu” filmu sēriju. Tāpat kā Benings vēro gadsimtiem ilgās lauksaimniecības un pēdējo simts gadu industrializācijas sekas un ieguvumus, pirmie mākslinieki, ierodoties Ziemeļamerikā, fiksēja apkārtnes dabu.

Divas nākamās filmas apvieno meditatīvu dokumentālo kino ar abstrakcionismam raksturīgu uzsvāru uz līniju, laukumu, ritmu, savienojumā ar Beninga mīlestību pret matemātiku. Viņš sev izvirzījis vienkāršu uzdevumu – izveidot filmu no 13 kadriem, kuros katrā redzami dažādi ezeri ASV, par kadra garumu šoreiz nosakot 10 minūšu ietilpīgu lentas magazīnu (sk. 7. pielikumu). Lai ļautu skatītājam salīdzināt ezerus, kompozīciju režisors saglabā kadros vienādu – apakšējā kadra pusē redzams ūdens, augšējā debesis. Lai uzsvērtu atšķirības, Benings veica rūpīgus pētījumus, meklējot ainavu, kas precīzi raksturotu katru ezeru un izceltu tā unikālās īpašības. Mākslīgi radītos ezerus manāmas cilvēku saimnieciskās darbības sekas, uzpludināta ezera krasta līnija izskatās nedabīga uz neiederīga apkārtējā ainavā. Ezeru ģeogrāfiskais novietojums ietekmē arī gaismu, kas atspīd ūdenī, vēju, kas ietekmē viļņu intensitāti. Ūdens sastāvs ietekmē tā caurspīdīgumu, kas savukārt ietekmē vispārējo ūdens toni. Benings rūpīgi izvēlas dienas laiku, lai krītošā gaisma un tās izmaiņas desmit minūšu garajā kadrā izmainītu ainavas izskatu un atmosfēru. *13 ezeri (13 lakes, 2004)* ir rūpīgs nepārtrauktas kustības pētījums.

68 Rosenbaum, Jonathan. *James Benning's CALIFORNIA TRILOGY*. Pieejams: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2002/03/california-trilogy/> [skatīts 09.05.2016].

Apkārtējo elementu ietekmi uz gaismu un krāsu mākslinieki pazinuši jau iepriekš. Kad Monē bija aizceļojis uz Norvēģiju, viņu saistīja sniega gleznošana. Ja parastais priekšstats ir sniegu uzskatīt par baltu, Monē toņos attēloja debesu un mākoņu radītos refleksus, kā arī māju un koku atspīdumus. Tāpēc sniegs viņa gleznās nekad nav balts, bet gan pelēcīgs, dzeltenīgs, zilgans. Šādas gaismu spēles gleznotājam bija daudz svarīgākas par attēlotā saturu.⁶⁹

Strukturāli identiska ir Beninga nākamā filma *Desmit debesis* (*Ten Skies*, 2004). Desmit kadros Benings iemūžina daudzveidīgo debesu jumu, atklājot tajā neizsmeļamu toņu, tekstūru un ritmu daudzveidību (sk. 8. pielikumu). Mākoņu biezums, vēja virziens un ātrums ietekmē mākoņu kustības intensitāti, formu, biežumu un caurspīdīgumu. Turklāt mākoņi reti ir vieni – tiem pievienojas lidmašīnu veidotās izmešu līnijas, nejauši ugunsgrēka dūmi, gaisa piesārņojums no kādas ražotnes. Laikā no 1821. līdz 1822. gadam gleznotājs Džons Konstebls gleznoja tikai mākoņus, meistarīgi attēlojot mākoņu kustību, ritmu un telpiskumu ar glezniecības paņēmieniem (sk. 9. pielikumu). Viņa dzīves laikā zinātnieki atklāja, ka mākoņi nav nekonkrēta masa, tiem piemīt dažādi veidi, kam vēlāk doti konkrēti nosaukumi – gubu mākoņi, spalvu mākoņi, un citi. Šie atklājumi mainījuši mākoņu lomu mākslā. Tie vairs nav nenoteiktas formas objekti, kas aizpilda debesu jumu ainavā atkarībā no mākslinieka kompozicionālā plānojuma. Attēlotais mākonis ir konkrēta mākoņa vai mākoņa veida portrets, ar tam raksturīgajām īpašībām.

Uzmetot skatienu (*Casting a Glance*, 2007) ir ainavu filma, kuras centrā ir Roberta Smitsona (*Robert Smithson*, 1938-1973) 1970. gadā veidotais lendārta mākslas darbs Spirālveida mols (*Spiral Jetty*), spirālveida formā izkārtots bazalta akmeņu, sāls kristālu un dubļu mols Lielajā Sālsezerā Jūtas štatā, ASV (sk. 10. pielikumu). Ar šo darbu Smitsons vēlējās uzsākt diskusiju par mākslas darba vietu vai vietu kā mākslas darbu, aicinot pārvērtēt, vai mākslas darbs var atrasties ārpus muzeja vai privātkolekcijas. Ūdens līmeņa izmaiņu dēļ mols 30 gadus bija zem ūdens, līdz 2004. gadā akmens spirāle atklājās skatītāja acīm, apstiprinot Smitsona ieceru par laiku, kā sabiedroto mākslas darba radīšanā un transformēšanā. Beninga uzņemtā kadru sērija ir kā turpinājums paša Smitsona uzņemtajai īsfilmai no mola celtniecības laika. Šī laiku sasaiste atspoguļo autora interesi par ģeoloģisko laiku un ainavas izmaiņām tajā. Benings, būdams viņa darba cienītājs, vēlējās šīs izmaiņas iemūžināt,

69 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 88. lpp.

jo pašam Smitsonam to neizdevās īstenot. Atkarībā no laikapstākļiem un lietus daudzuma reģionā, mols var būt atsegts, daļēji atsegts, vai pilnībā zem ūdens. Filma uzņemta vairāku gadu laikā, ļaujot Beningam fiksēt mola izskata izmaiņas, atkarībā no šiem apstākļiem. Sālais ūdens un sāls kristāli veido putas, kas pārklāj molu un atkarībā no vēja virziena garās strēlēs izplūst uz ezera virsmas. Uz akmeņiem parādās aļģes, tad, laikam ejot, izzūd. Spirālveida mols ir veltījums izmaiņām dabā laika gaitā, un Benings atspoguļo šīs izmaiņas 37 gadu laikā, lai arī filmas uzņemšana prasījusi daudzreiz mazāk, turklāt montāžā šo procesu reducējot līdz pusotras stundas garam audiovizuālam darbam. Mākslīgi veidotais mols darbojas arī kā simbols amerikāņu tieksmei līdz nepazīšanai pārveidot vidi sev apkārt, un Beninga daiļradē stāv blakus citiem *americana* simboliem: vilcienam, Edam Geinam, Losandželosai. Starp kadriem Benings ievietojis starptitrus ar dažādiem datumiem periodā no 1970. 30. aprīļa, kad mols tika pabeigts, līdz 2007. 15. maijam, kad tika pabeigta filma. Datumi ne tikai norāda uz laiku, kā ģeoloģisku izmaiņu mērauklu, bet arī atzīmē svarīgus mirkļus abu mākslinieku dzīvēs, piemēram, Smitsona nāves dienu, Beninga meitas dzimšanas dienu, piešķirot tai autobiogrāfisku šķautni, kas ir vienmēr klātesoša Beninga filmās.

RR (2007) jeb *Dzelzceļš* (RR = railroad - dzelzceļš, no angļu val.) ir kārtējā Beninga ainavu filma, uzņemta ar 16 mm kameru. Filma ir 43 statisku kadru kolekcija, gandrīz visi kadri ir strukturāli identiski: kadrs ar ainavu un sliedēm, kadrā parādās vilciens, izbrauc cauri kadram, kadrā paliek ainava ar sliedēm (sk. 11. pielikumu). Benings pēta nebeidzamo vilcienu plūsmu un vagonu sastāvu iespaidīgos apmērus kā industrializācijas un patērētāju kultūras produktu un reizē sekas, vienlaikus apstiprinot vilciena kā kontinenta krastu savienojošās saites simbolisko nozīmi ASV ikonogrāfijā. Sliežu un pašu vilcienu lineārā, nogrieznim līdzīgā uzbūve ļauj režisoram eksperimentēt ar kompozīciju un perspektīvi, tādējādi ietekmējot arī kadru ātrumu un filmas ritmu. Ja kamera novietota tuvu sliedēm virzienā tām paralēli, vilciens kadrā redzams audz ilgāk, nekā ja kamera atrodas tālāk un perpendikulāri sliedēm. Šī iezīme atšķir šo filmu no iepriekšējām, jo Benings vairs nekontrolē kadru garumu, nolemjot izmantot lentu visā garumā. Neparedzamais vilciens pārņem virsroku un kontrolē kameru – signifikāts kontrolē signifikantu.⁷⁰ Kompozicionāli sliedes bieži iekadrētas diagonāli, raisot asociācijas ar brāļu Limjēru

70 Pichler, Slanar (Eds.) *James Benning*. p. 239.

(*Auguste et Louis Lumière*) dinamiski notverto skatu filmiņā *Vilciens pienāk Lasiotas dzelzceļa stacijā*. (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895). Reizēm vilciens iekadrēts tā, ka tas aizsedz sliedes, pa kurām vēlāk brauks, vai noslēpj citu vilcienu, kas brauc pretējā virzienā, un no kadra pazudīs vēlāk, pārņemot kadra galvenā varoņa lomu. Šī filma, būdama Beninga pēdējā filma uz lentas, ir arī simbolisks cikla noslēgums – (lentas) kino sākās, un Beninga gadījumā arī beidzās, ar kūpošas lokomotīves ietrukušanos kadrā.

Lai arī sākotnēji Benings ļoti šaubījās par pāriešanu uz digitālo formātu, viņš atzīst, ka tas viņu kā mākslinieku ir ļoti atbrīvojis. Režisoram nav nepieciešams budžets lentai, attīstīšanas laboratorijai. Iegādājoties digitālo kameru un datoru tie viņam var kalpot gadiem ilgi, un vienīgās izmaksas veido degviela un pusdienas. Pēcapstrāde ļauj viduvējus kadrus padarīt vizuāli pievilcīgākus, uz lentas tas nebija tik viegli izdarāms. Lai arī viņš novērtē lentas vizuālo estētiku, viņš neizjūtot nostalgiju pret lentu, jo digitālais formāts spēj realitāti attēlot daudz dabīgāk.⁷¹

Beninga pirmā filma digitālā formātā ir arī pirmā reize, kad Benings filmē ārpus ASV. *Rūra* (*Ruhr*, 2009) līdzinās 20. gadsimta sākuma pilsētas simfonijām, kas poētiski dokumentēja plaukstošās lielpilsētas, izmantojot kino mediju poētiskā veidā. *Rūra* ir divdaļīgs Vācijas industriālā reģiona portrets, kurā Benings vēro ikdienu, rutīnu, procesu un ritmu (sk. 12. pielikumu). Pirmo stundu veido vairāki kadri, kas raksturo reģiona iedzīvotāju dzīvi. Izteiksmīgs, lineārām detaļām bagāts skats ar ceļu tunelī, pa kuru strādnieki dodas uz darbu; iekšskats fabrikā, kurā automatizētas iekārtas gatavo dzelzs stieņus; lēnām šūpojošies koki parkā - vienīgā daba, ko noguris strādnieks pilsēta var redzēt, taču arī to reizi pāris minūtes šķērso zemu lidojoša lidmašīna, norādot uz lidostas tuvumu; iekšskats mošejā, kurā lūgšanas laikā musulmaņi atkārtoti krīt ceļos un ceļas kājās; ārskats pie Ričarda Serras (*Richard Serra*, 1939) skulptūras, kamēr strādnieks ar smilšu strūklu noņem no skulptūras grafīti; skats uz ielu ar rindu mājām, blakus novietotām automašīnām, vidi, kurā dzīvo strādnieki. Otrā filmas daļa ir stundu garš kadrs, kurā redzams rūpnīcas skurstenis, no kura reizi desmit minūtēs paceļas milzīgs tvaiku mutulis. Vairākas tonnas ūdens tiek uzgāzta karstām oglēm, virs ražotnes radot konfliktu starp industriāli radīto miglu un meteoroloģiski radīto, maigo mākoņu rakstu gaisā.

71 Bateman, Conor. *An Interview with James Benning – Filmmaker/Artist*. 2014. Pieejams: <http://fourthreefilm.com/2014/06/an-interview-with-james-benning-filmmakerartist/> [skatīts 06.05.2016].

Digitālās tehnoloģijas nesušas izmaiņas ne tikai veidā, kā filma tiek uzņemta vai izrādīta, tās dod līdz šim nebijušas iespējas pēcapstrādē. 7 minūšu garš kadrs tunelī rediģēts no 2 stundu gara tunelī uzņemta materiāla. Stundu garais kadrs ar skursteni ir paātrināts 90 minūšu kadrs, lai izceltu gaismas izmaiņas un pasteidzinātu saulrietu. Uz audekla vairs nav attēlots tas, ko redzēja mākslinieks, skatītājs saņem modificētu ainavas atspoguļojumu.

Filma *Divdesmit cigaretes* (*Twenty Cigarettes*, 2011) ir pirmā reize kopš *Ainavas pašnāvības*, kad Benings pievērš tik lielu uzmanību cilvēkam, kā fiksētajam objektam filmā. Strukturāli šī filma ir līdzīga citiem viņa darbiem: katrs kadrs fiksē personu, kas aizsmēķē, un, klusumā stāvot uz vietas, izsmēķē cigareti. Kad cigarete ir izsmēķēta ekrāns kļūst melns un turpinās ar nākamo personu. Benings ļoti gleznieciski pārgājis no ainavas žanra uz portretu, pārsvarā iekadrējot personas ķermeņa augšdaļu, līdzīgi bistei (sk. 13. pielikumu). Taču jūtams, ka Benings šajā teritorijā nejūtas ērti, pārējos darbos viņš vienmēr varējis darboties vienatnē, uz citiem nepaļaujoties. Vizuāli, strukturāli un daļēji tematiski šī filma ir līdzīga Herca Franka 1978. gada īsfilmai *Vecāks par desmit minūtēm*. Tomēr visi mainīgie lielumi abās cilvēku studijās ir pilnīgi pretēji. Franka īsfilma desmit minūšu garumā fiksējusi emociju gammu maza puikas sejā, kurš kopā ar vienaudžiem vēro leļļu teātra izrādi, taču to skatītājs neredz. Dita Rietuma to nosaukusi par Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolas izcilāko paraugu; [tā ir] filma – dvēseles kustība, kur satiekas režisora un operatora talanta dzirksts.⁷² Slēptā kamera dramatiskā *chiaroscuro* apgaismojuma ieskauto puisēna sejā atklāj patiesas, neietekmētas emocijas. Nosaukumā atklātais koncepts skaidri norāda uz šim mirklim velītoto hronometrāžu. Pa to laiku Beningam laika limita nav, kāds smēķē steidzīgi, cits aizdomādamies nepievērš cigaretei tik lielu uzmanību, ļaujot tabakai patvaļīgi gruzdēt. Šie cilvēki nav aktieri, tādēļ vairums nesaprot, kā kameras priekšā izturēties, uz kuru pusi vērst skatienu, kādu ķermeņa pozu ieturēt un kādā manierē izpūst dūmus. Tas viss iespējams tādēļ, ka atšķirībā no puikas, kurš ļaujas teātra mākslas brīnumam, šis divdesmitnieks ir spiests apzināties, ka smēķēšana ir jocīga, pretdabiska nodarbe. Vairumam samiedzas acis no kodīgajiem dūmiem, daļa pat neievelk dūmus plaušās. Un tomēr, gan *desmit minūtēm*, gan *cigaretēm* ir daudz kā kopīga ar vizuālo mākslu. Abas filmas ir portreta studijas, kuras nepapildina sižeta līnija vai teksts. Abu centrā ir cilvēka seja, ķermeņa valoda

72 Rietuma, Dita. *VECĀKS PAR DESMIT MINŪTĒM* (1978). Pieejams: <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/10/113/> [skatīts 05.05.2016].

un emocijas fiksētas laikā, kas tā radīšanas procesu vairāk tuvina gleznošanai nekā fotogrāfijai, taču arī viens apturēts kadrs spētu skatītājam paskaidrot, kas tieši filmā ir redzams. Fotogrāfa priekšā cilvēki jūtas daudz brīvāk, jo pret tiem vērstā uzmanība ir ar pārtraukumiem un gatavais mākslas darbs ir tikai viens mirklis no visiem uzņemtajiem. Gleznotāja priekšā modelim jāapzinās sava stāja, grimases un tās jā saglabā nemainīgas ilgstoši. Gluži tāpat, kā filmā *Ainavas pašnāvība* Benings, attēlojot cilvēka portretu, galveno uzmanību vērs emocionālajai un psiholoģiskajai ainavai.

Izmaiņas mākslā ietekmējas no izmaiņām zinātnē vai sabiedrībā – tāpat arī kino un citās kultūras izpausmēs. Atklājumi par krāsu uztveri rosināja impresionistus mainīt savus gleznošanas paņēmienus, galveno uzmanību vērsot mainīgajos gaismas efektos, staru rotaļās uz apkārtējo dabu, cilvēkiem un priekšmetiem. Digitālo tehnoloģiju attīstība ļāvusi Beningam nerēķināties ar tehniskiem apgrūtinājumiem, tādējādi ietekmējot arī viņa atteikšanos no iepriekš izteiktā strukturālisma. Gleznotāji savos darbos galveno uzmanību veltī gaismas un atmosfēras radītajiem acumirkīgajiem iespaidiem, cenšoties uz audekla fiksēt savu personīgo redzējumu, nevis ikdienā pierastās priekšmetu krāsas un toņus.⁷³ Taču ikdienā skatītājs nepamana arī ilgtermiņa gaismas izmaiņas. Ir iespējams atšķirt gaismu no tumsas, taču satumšanas process ir laikietilpīgs, un parasti netiek uztverts kā atsevišķi pētāma parādība.

Džeims Elkinss (*James Elkins*) savā esejā *Laiks un naratīva*⁷⁴ (*Time and Narrative*) uzskaita trīs izplatītākos veidus, kā divdimensiju un trīsdimensiju vizuālajās mākslās iespējams attēlot laiku:

1. Mākslas darbā laiku var attēlot caur kustību, atainojot ejošus vai skrienošus cilvēkus, ūdenskritumus, braucošas mašīnas un krītošas zvaigznes. Šādi attēli raksturojami kā vizuālas naratīvas, atainojot kustību apturētā mirklī, taču skatītājam raisa asociāciju ar laiku, kas paiet darbības veikšanas procesā, jo kustības veikšanai vajadzīgs laiks.

2. Ikonu, ko izmanto laika apzīmēšanai, attēlošana mākslā. Šādas ikonas ir, piemēram, dažādi pulksteņi, kapakmeņi, seni artefakti. Arī kalni grēdas var simbolizēt laiku, ja skatītājam raisa asociācijas ar miljoniem gadu, kas paiet kalnu

73 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 87. lpp.

74 Elkins, James. *The Visual, chapter on "Time and Narrative"* Pieejams:

https://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative_ [skatīts 05.05.2016].

grēdu veidošanās procesā. Šādi parasti neatspoguļo kustību.

3. Vizuālas naraīvas, kurās attēlots laika plūdums. Vairāku darbību atspoguļojums viena mākslas darba ietvaros. Vairāku darbību sekvence veido stāstu, kam savukārt nepieciešams laiks, lai tas varētu teorētiski tikt izspēlēts, vai taktu iztēlots skatītāja apziņā.

Elkins uzsver, ka visi trīs veidi var darboties arī vienlaicīgi. Laika dimensiju mākslas darbam piešķir arī tā veidošanā patērētais laiks, kā arī laiks, kas nepieciešams tā aplūkošanai, uztveršanai un pārdomāšanai. Skatītājs patērē laiku arī šo darbu atceroties. Visas šīs mākslas darba īpašības kopumā veido ar mākslas darbu saistīto laiku.

Atšķirībā no *Rūras* pēdējā stundu garā kadra, *Krēsla* (*Nightfall*, 2011) ir nepaātrināts kadrs, 98 minūšu ilgs gaismas pētījums mežā Sierra Nevada kalnos. Svītru kodam līdzīgo koku rindu skatītājs vēro no vēlas pēcpusdienas līdz tumsai. Ja *ezeri* un *debesis* piedāvāja nepārtrauktu kustību, vienīgā kustība ko atspoguļo *Krēsla* ir zemes rotācija, kas izraisa fenomenu, ko pazīstamu kā saulrietu (sk. 14. pielikumu). Meklējot norādes uz Elkinsa definētajiem laika atspoguļošanas veidiem, uzskatot, ka Benings strādā kā gleznotājs, secinām, ka Benings iet pretējā virzienā, apzināti izvairoties no papildus norādēm par laika plūdumu, tādējādi attālinoties no izplatītākās tradīcijas kino – ar montāžas palīdzību manipulēt skatītāja laika uztveri – gandrīz tikai formāli saglabājot četru dimensiju mākslas statusu.

Stempla pāreja (*Stemple Pass*, 2012) tapa kā audiovizuāls turpinājums Beninga aizrautībai Kačinska filozofiju un tekstiem. Pēc tam, kad viņš bija uzbūvējis viņa būdu replikas un izveidojis grāmatu, Benings nolēma to iemūžināt arī filmā. Benings neviļus salīdzina sevi ar Kačinski, jo viņi abi nāk no Milvoki un abi studējuši matemātiku, turklāt abus vieno tieksme uz vienpatību.⁷⁵ Filma veidota no četriem 30 minūtes gariem kadriem, katrs uzņemts citā gadalaikā un filmā sakārtots secībā pavasaris, rudens, ziema, vasara (sk. 15. pielikumu). Pirmās 15 minūtes no katras pusstundas dzirdama Beninga balss, kas lasa tekstus no Kačinska pierakstiem, manifesta un intervijas cietumā. Tā ir pirmā reize pēc vairāku desmitu gada ilga pārtraukuma, kad viņa filmā atgriežas teksts. Pārējā laikā dzirdama apkārtnes fona skaņas, putnu dziesmas un vēja šalkoņa kokos. Salīdzinot ar filmu *Krēsla*, šī filma ir daudz dinamiskāka, Beninga lasījums ir aizraujošs un ārkārtīgi ilustratīvs. Pirmajā

75 Sholis, Brian. *James Benning*. 2012. Pieejams: <http://artforum.com/words/id=30645> [skatīts 05.05.2016].

daļā dzirdamas Kačinska pārdomas par dzīvi vientulībā, kad viņš mēģināja pārtikt no paša medītas gaļas. Viņš izceļ, ka būt vienam ir grūti, jo apkārt vienmēr ir cilvēki, kas neaicināti iesaistās viņa dzīvē. Otrajā daļā Kačinskis atklāj veidus, kā viņš cenšas sabiedrībai atriekt viņam uzspiesto nespēju būt vienam. Viņš ber automašīnu degvielas bākās cukuru, jo esot dzirdējis, ka tādējādi varot sabojāt automašīnu dzinējus. Tāpat viņš raksturo mēģinājumus nogalināt motobraucējus, pārvelkot pāri ceļam stieples, taču šis plāns viņam neesot izdevies. Trešā daļa atklāj Kačinska piezīmes no viņa mēģinājumiem nogalināt vai ievainot cilvēkus, sūtot viņiem spridzekļus pa pastu. Viņš atkal izsaka nožēlu, jo bieži viņa plāns neīstenojas. Noslēdzošajā daļā dzirdams fragments no Kačinska manifesta. Viņš raksturo negatīvo ietekmi, ko tehnoloģijas nodarījušas uz cilvēku spēju būt vienatnē, noslēgumā atkal atgriežoties pie medību tēmas. Pēc katra lasījuma Benings ietur 15 minūšu pārtraukumu, ļaujot skatītājam pārdomāt dzirdēto un iztēloties vidi, kādā Kačinskis pavadīja lielāku daļu dzīves. Meditatīvo pieredzi un saikni ar dabas elementiem pastiprina filmā redzamās un dzirdamās dabas norises – putnu dziesmas, mušas, attāla strautiņa čalas, dūmaka un migla, lietus, sniegs un saulriets. Un tāpat kā Kačinski, arī skatītāja pieredzi ietekmē nebeidzamā cilvēku klātbūtne – netālu vienmēr dzirdama dažādu transportlīdzekļu rūkoņa. Attiecības starp tekstu un attēlu divu stundu laikā ir dažādas – tie asociatīvi papildina viens otru vai rada pilnīgu kontrastu.

Filma *mazi ceļi* (*small roads*, 2012) ir 47 kadru kolekcija, kurā redzami statistiski kadri uzņemti dažādu štatu ceļu nomalēs ASV (sk. 16. pielikumu). Rūpīgi izvēlētajās ainavas spēlē galveno lomu, kamēr pilsoņu automašīnas, kas brauc pa šiem ceļiem, nejaušības kārtā kļūst par šo ainavu stafāžu. Kustīgās automašīnas paplašina attēla dziļumu un skatītāja izpratni par ainavu, ar motora troksni norādot savu braukšanas virzienu. Taču kino teorētiķis Deivids Bordvels (*David Bordwell*, 1974) norāda, ka šie ceļi drīzāk kalpo kā vizuāls kopsaucējs Beninga vēja kustināto mākoņu, trīcošu lapu un koku siluetu pētījumos.⁷⁶ Neatkarīgi no tā, kurš variants ir pareizāks, tas nenoliedzami norāda uz viņa vēlmi skatītājam likt vērot ainavu, kā galveno uztveramo subjektu. Tas ir arī komentārs cilvēka ietekmei uz vidi, ko radījusi vēlme pārvietoties un pārvietot. Bieži vienīgās automašīnas parādīšanās kadrā izraisa sajūtu,

76 Bordwell, David. *Got those death-of-film/movies/cinema blues?* 2012. Pieejams: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/15/got-those-death-of-filmmoviescinema-blues/> [skatīts 04.05.2016].

kādu varētu izjust stopētājs atrodoties vietā, no kurienes grūti tik prom. Arī stopētāja acs rūpīgi vēro tuvojošos auto, cenšoties saskatīt vai tā nenogriezīsies un vai tās vadītājs varētu būt izpalīdzīgs līdzcilvēks. Atšķirībā no *RR* kadri nesākas ar darbību uzreiz, izceļot atšķirību starp dzelzceļu un automašīnām paredzētu ceļu – dzelzceļu kontrolē grafiks un sistēma, uz parasta ceļa valda nejaušība. Vērojot nekustīgu ainavu ar koku rindu ceļa malā, arī pēkšņa vēja brāzma zaros un lapās liek izjust satraukumu un aicina aizrautīgi sekot lapu vainaga viļņiem, kas līdzinās Van Goga cipresēm. Atrašanās ceļa malā raisa asociācijas ar slaveno kukurūzas lauka epizodi no klasiskā Hičkoka (*Alfred Hitchcock*, 1899-1980) spiegu trillera *Uz ziemeļiem caur ziemeļrietumiem* (*North by Northwest*, 1959). Filmas galvenais varonis atpazīst svešā vienā, lielceļa malā kukurūzas lauku ieskaustu. Drīz viņu apciemo lidmašīna, kas cenšas viņu nogalināt, taču mirklis līdz tam iekapsulē ceļmalas vientulību, daļēju bezcerību un absolūtu brīvību. Atšķirībā no Hičkoka Benings nepievērš uzmanību stāstam un spriedzei, tā vietā ļaujot skatītājam pašam izjust šo emociju gammu.

Filmā *Bezrūpīgais braucējs* (*Easy Rider*, 2012) Benings jauca dokumentālismu ar fikciju, atgriežoties vietās, kur 1969. gadā Deniss Hoppers (*Dennis Hopper*, 1936-2010) uzņēma kulta filmu ar tādu pašu nosaukumu. Šī filma uzskatāma par Jaunās Holivudas stūrakmeni, vienu no ASV neatkarīgā kino kvintesences darbiem. Stāsts, kas nebalstās uz klasiskās naratīvas noteikumiem, seko līdzīgi divi varoņu ceļojumam un centieniem rast brīvību, atklājot pasaules notikumu bezjēdzību. Struktūra un forma pastiprina satura vēstījumu. Filmas reklāmas rullītis piesaka galveno domu: “Viņš devās meklēt Ameriku, bet nespēja to atrast nekur.⁷⁷” Benings, meklējot izmaiņas ainavā, veselās ainas aizstāj ar vienu kadru, pievēršot uzmanību vietai, nevis darbībai. Šāda pieeja izceļ vizuālas tēmas, kas dominēja iepriekšējā filmā, taču tām netika pievērsta tik liela uzmanība, lietām, kas iespējams fonā iekļuva nejauši, taču ir kļuvušas par neatņemamu tās sastāvdaļu. Nepārtrauktā kustība turpina amerikāņu literatūras un vesternu kino tradīciju vērtēt došanos uz priekšu augstāk par palikšanu uz vietas. Benings apstājas un ilgstoši analizē ainavu un vietu, kuras važās motociklisti nevēlējās uzskatīt un iestrēgt. Viņš kārtējo reizi pierāda savu uzskatu, ka vietu nav iespējams iepazīt acumirkļī, tā ir jāpēta ilgāku laiku, meklējot norādes par tās iemītniekiem un veidiem, kā vieta tiek izmantota. Kamerai, tāpat kā gleznanrāmim, piemīt disciplīna, kas skatītājam liek analizēt konkrētu ainavu.

77 Butler, Aniston. 'You Think You've Been There': A Conversation with James Benning about *Easy Rider*. 2012. Pieejams: <http://www.lolajournal.com/5/benning.html> [skatīts: 07.05.2016].

2013. viņš atgriezās pie iemīļotās vilcienu tēmas ar monumentālo *BNSF*⁷⁸, vairāk nekā trīs stundu viena kadra filmu. Kadrā redzams tuksnešains līdzenums, kam cauri stiepjas sliežu ceļš, gar sliedēm elektrības stabu rinda, pāris krūmāji priekšplānā un kalnains apvidus kadra dziļumā (sk. 17. pielikumu). Tuksnešainā ainava būtu citādi pilnībā neskarta, taču sliežu ceļš ar savu nepārvaramo vēlmi savienot divus punktus atstājis zemē savus vektoriālos nospiedumus. Aptuveni reizi desmit minūtēs cauri kadram izbrauc kompānijas BNSF kravas vilciens. Kino digitalizācija ļāvusi ievērojami pagarināt ainavu studiju ilgumu, kamera ir atguvusi vadošo lomu. Benings izvēlējies filmu uzņemt vidēji vējainā dienā, fiksējot daudzveidīgo gaismu, kas nepārtraukti maina ainavas izskatu – priekšplāns ir saules apspīdēts, kamēr kalni kadra dziļumā ir ēnā, taču jau pēc minūtes gaisma ir nostājusies otrādi. Laikam ejot krītošā ēna no nelielajiem krūmiem ar vien pagarinās, līdz, saulei rietot, visa zemes virsma saplūst vienkrāsaina zilgani bēšā tonī. Ēnu izmaiņas uz kalnainā apvidus šķautnēm maina skatītāja uztveri par reljefu un attālumu. Vistālākie kalni ēnā zaudē jebkādu faktūru, kļūstot par vienkrāsainu, izplūdušam, vēl mitram akvareļkrāsu laukumam līdzīgu formu, kas gaismai mainoties, turpina transformēties, līdz saulei uzspīdot, atgūst savas topogrāfiskās īpašības. Klodam Monē līdzīgā veidā pētīja gaismas ietekmi uz objekta izskatu un cilvēka uztveri 1890. gados Ruānas katedrāles gleznu sērijā (sk. 18. pielikumu). Monē pētīja gaismas ietekmi uz katedrāles fasādi, no viena un tā paša leņķa gleznojot to dažādos laikos vairāku gadu garumā, radot vairāk nekā 30 darbu. Gotikas stilā celtās baznīcas neskaitāmie fasādes elementi un gaišais sienas tonis radīja teicamu pamatu apgaismojuma pētīšanai. Monē īrēja istabu pretī katedrālei un, skatoties pa logu kā caur kameras skatu meklētāju, to gleznoja. Dienas tveicē tā zaudēja kontūru, kļuva gaiša un pat caurspīdīga. Vakarā to pārņēma zilgana gaisma un asākas ēnas. 1895. gadā 20 pēc Monē domām labākos darbus viņš izlika izstādē, taču tos kā vienotu kolekciju neviens neiegādājās, un darbi izklīda pa visu pasauli.⁷⁹ Monē ar lepnumu nēsāja impresionista titulu, un savā izvēlētajā ainavas žanrā centās sasniegt pilnību. Vilcienus atainojuši arī vairums slavenāko impresionistu un postimpresionistu, iemūžinot sava laika ietekmīgāko un iespaidīgāko transportlīdzekli. Mirkļa tvērējiem vilciens ir ļoti piemērots subjekts, vilciena

78 BNSF (Burlington Northern and Santa Fe Railway) ir amerikāņu dzelzceļa tīkla un kompānijas nosaukums.

79 Stokstad. *Art History*. p. 985.

krāšņais sastāvs bija viens no ātrākajiem pārvietošanām līdzekļiem savā laikā – pēkšņi parādās ar bieziem dūmiem un troksni, un pēc mirkļa jau pazūd tālumā. Savos uzskatos un darba metodikā Benings un Monē ir kolēģi. Lai arī *BNSF* nosaukums norāda uz vilcienu, kā galveno filmas varoni, nostatot to blakus citiem vilcienu kino piemēriem, ir skaidrs, ka vilciens izmantots kā ASV ikonogrāfijas elements un ir iegāsts konkrētā skata iekadrēšanai, papildinot Beninga *americana* stilistikā ieturēto filmogrāfiju. Patiesu titullomu kino vēsturē vilciens spēlēja Bastera Kītona (*Buster Keaton*) mēmajā pilsoņu kara komēdijā *Ģenerālis* (*The General*, 1926), kļūstot par centrālo iespaidīgas lokomotīvu pakaļdzīšanās iemeslu. Filmā *BNSF* tāpat kā Ruānas katedrāles sērijā galvenās lomas spēlē gaismas un laiks.

Lai arī Beninga jaunākā filma *dabas vēsture* (*natural history*, 2014) tematiski pārtrauc ainavu filmu virkni, tajā redzama viņam raksturīgā vērotāja acs. 54 statiskos kadros režisors dokumentē sasaldēta Noasa šķirstam līdzīgās ainas Vīnes dabas muzeja krātuvēs (sk. 19. pielikumu). Ierasti vairākas minūtes garie kadri dod laiku skatītājam aptvert, cik jocīga ir cilvēku vēlme veidot dzīvnieku izbāzeņus, rindot pie sienām beigtas vaboles un tauriņus, lai vēlāk tos par maksu izrādītu skolēnu grupām. Salīdzinot ar iepriekšējo daiļradi, šoreiz viņš apbrīno dabas radīto nekustīgā veidā. Laiks kļūst par vienīgo faktoru, kas norāda, ka skatītāja vērotais objekts ir kino. Kadru garums ļauj skatītājam uzdot zinātkāres pilnus jautājumus par dzīvniekiem, ja kadros iedziļinās ar zinātkāra pētnieka interesi. Skatītāja nerakstītais līgums ar režisoru var izraisīt nepacietību un uztraukumu par nenovēršamu garlaicību, kamēr šāda sajūta nepārņem vērojot, piemēram, Dīrera attēlotos dzīvniekus. Turklāt Benings vērsot kameru pret tūkstošiem gadu zudušām būtnēm, ko neviens no mums nav dabā redzējis, rīkojas, kā Dīrers attēlojot pirmo degunradzi, kurš 1515. gada maijā tika ievests Portugālē. Dzīvnieks bija Indijas sultāna dāvana Portugāles karalim. Pēc kādas skices, ko kāds draugs bija ieguvis Lisabonā, Dīrers izstrādāja zīmējumu un kokgriezumu, kaut gan pats šo dzīvnieku nekad nebija redzējis.⁸⁰ *Dabas vēstures* sastingušo dzīvnieku vērojumiem pretnostatīt Dīrera iespējams slavenāko darbu *Jauns pelēkais zaķis* (1502) ir pat nedaudz ironiski. Lielākais Dīrera sasniegums dzīvnieku attēlojot, bija viņa prasme dzīvnieku attēlot gluži kā dzīvu, piešķirot dzīvniekam individuālu izteiksmi. Darbs ieguva lielu ievērību un 20. gs. tika masveidā reproducēts.⁸¹

80 Eihlere, Anja. Albrehts Dīrers. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 34. lpp.

81 Eihlere. *Albrehts Dīrers*. 132. lpp.

Spēlfilma izraisa skatītājā spēcīgu empātiju, jo liek iejusties varoņa ādā, just līdzīgi un visas emocijas izjust kā savējās. Stāsta līnija un šīs emocijas ir galvenie stūrakmeņi, kas veido spēlfilmas pamatu. Beninga ainavu darbos gandrīz vienmēr šādu stāstu, līdz ar to arī varoņu nav, tādēļ skatītāja emocijām jābalstās uz asociatīvām sajūtām, ko var izraisīt vai stimulēt iepriekšējā nodaļā minētās estētiskās, emocionālās un intelektuālās kvalitātes. Ja skatītājs pievērš uzmanību redzamajam, un pieliek pūles uzturēt šādu apzinātu vērošanas procesu, skatītājs var sasniegt līdzīgas vai pat spēcīgākas emocijas. Alkt pēc spēcīgākām sajūtām un pieredzes ir cilvēka dabā, neatkarīgi no apstākļiem. Ja realitāte mūs iesloga, māksla padara brīvus, uzsver Frīburgs.⁸²

“Nav brīnums, ka jauno franču gleznotāju neparastā dabas uztvere nepieradušajiem skatītājiem likās nepieņemama, un [...] drīzāk sacēla sašutumu, nekā patiku. [...] Tomēr, pārlicināts par izvēlēta ceļa pareizumu, mākslinieks turpināja gaismas un atmosfēras studijas,⁸³” - Ausmas Belmanes atziņu par impresionistiem tikpat labi var attiecināt uz šāda veida kino. “Jaunpienācējiem Beninga kino varētu būt šokējošs, pat atbaidošs. Spartietim līdzīgais stingrais raksturs, kas piemīt viņa kino, liek vairumam spēlfilmu izskatīties pēc uzmanības deficīta sindroma upuriem.⁸⁴”

82 Freeburg. *The Art of Photoplay Making*. p. 15.

83 Belmane. *No Leonardo līdz Pikaso*. 88.-89. lpp.

84 Bradshaw, Nick. *The Sight & Sound interview: James Benning*. Pieejams : <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/sight-sound-interview-james-benning> [skatīts 04.05.2016].

NOBEIGUMS

Pēc ievadā izvirzīto mērķu izpildīšanas, darba autoram ir izdevies sasniegt darba mērķi. Pēc literatūras un avotu apkopošanas tika pētīta ainava kā vizuāla konstrukcija, lai izprastu, kas ir ainava un iemeslus, kāpēc ainava tiek atspoguļota mākslā. Tika apskatīta ainavu glezniecības izcelsme, vēsture un attīstības posmi, kā arī veidi kā dažādi mākslas žanri ir ietekmējuši ainavas attēlojumu gleznās. Tika apskatīta kinematogrāfa izcelsme un ar vizuālo mākslu saistīto kino parādību attīstība, lai atklātu priekšnosacījumus, kas ietekmējuši Džeimsa Beninga filmu tapšanu un stilistiku. Analizējot režisora filmas, autors tās salīdzināja ar ainavu gleznotāju darbiem, meklējot tajās ainavu glezniecības tradīciju turpinājuma iezīmes un glezniecības mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu pielietojumu. Beninga filmās vērojama izteikta līdzība ar ainavu glezniecības tradīcijām. Viņa interese par gaismēnu izmaiņām dažādos laikapstākļos un gadalaikos, kā arī centieni notvert mirki precīzi turpina impresionistu darba stilu un mērķus. Atšķirībā no pamatstraumes kino studijām, Benings strādā vienatnē, ar kameru dodoties dabā un fiksējot ainavas, tādējādi līdzinoties gleznotājam plenērā. Savās ainavu filmās Benings nepievērš uzmanību stāstam un naratīvai, tādējādi nesekojot teatrālā kino tradīcijai, kas izmanto aktierus un scenāriju, lai izspēlētu notikumu virkni, kas saistīta ar galveno varoni vai varoņu grupu. Benings koncentrējas uz ainavas kompozīciju, attēla elementu toņiem un ritmu, sociālo vai politisko komentāru atklājot ar vizuāliem līdzekļiem un kontekstu.

Bakalaura darba rakstīšanas laikā darba autors saskārās ar vairākām problēmām, pirmkārt, daļa Beninga filmu nav pieejama, kas ierobežoja pētniecības apjomu un rezultātu objektivitāti. Otrkārt, izmantotie avoti ir angļu valodā, tadēļ darba rakstīšanas procesā bijan nepieciešams daudz tulkot, turklāt arī filmu nosaukumus, kas nav līdz šim tulkoti, vai par to tulkojumiem informācija nav pieejama.

KOPSAVILKUMS

Veicot pētījumu, darba autors ir nonācis pie šādiem secinājumiem:

1. Vārdam “ainava” ir vairākas nozīmes, tas apzīmē gan attēlu, kurā redzama dabas ainava vai lauku apvidus, gan visu redzamo apkārtni.
2. Ainavas izmēru nosaka tās mērogs, jo tā ir telpiski heterogēna platība un tiek apskatīta konkrētā kontekstā, tās izskatu un formu ietekmē atrašanās vieta un ģeogrāfiskie rašanās apstākļi.
3. Ainavas nozīmi un vērtību ietekmē tās struktūra un funkcija, izdala kulturālu, garīgu, estētisku un ekonomiski vērtīgu ainavu, taču šīs vērtības var pārklāties.
4. Ainava ir daļa no telpas, kurā eksistē un kuru subjektīvi uztver cilvēks, tāpēc arī ainava ir subjektīva vizuāla konstrukcija.
5. Ainava vienmēr ir loģiska un norāda uz cilvēka klātbūtnes esamību vai neesamību, tādējādi atspoguļojot ainavai tuvākās piesaistītās sabiedrības kultūru.
6. Ainavu glezniecība ir patstāvīgs glezniecības žanrs, kas aizsakās Ķīnā ap 4. gadsimtu, Rietumeiropā par patstāvīgu žanru ainavu glezniecība kļuva ap 16. gadsimtu, līdz tam ainavu izmantoja kā fonu cilvēku atveidojumiem.
7. Popularitāti ainavu glezniecība sasniedza 18. gadsimtā pēc tam, kad Pjēra-Anrī de Valensiensa ietekmē Franču akadēmija mainīja savus uzskatus un novērtēja ainavu kā pilnvērtīgu glezniecības veidu.
8. Glezniecība attīstību ietekmējusi tehnoloģiju attīstība un zinātniski atklājumi - līdz ar krāsu tūbiņas izgudrošanu 1841. gadā popularitāti ieguva glezniecība plenērā; atklājumi optikas zinātnē ietekmējuši impresionistus; psiholoģijas popularitāte rosinājusi gleznotājus darbos attēlot cilvēka emocijas un pārdzīvojumus.
9. Drīz pēc kino izgudrošanas tas sāka strauji attīstīties, to strauji pārņēma tendence attēlot stāstu sekojot naratīvai struktūrai, un, līdz ar montāžas attīstību, kino kļuva par patstāvīgu, vispārpieņemtu mākslas formu un vakara izklaidi, līdzvērtīgu teātrim un operai.
10. 1920. gados kino izteikti atspoguļoja avangarda mākslas kustības: vācu ekspresionismu, franču impresionismu, sirreālismu, krievu konstruktīvismu, kas savukārt ietekmēja vēlākās kino tendences, piemēram, *film noir*.

11. Tehnoloģiju attīstība, piemēram, skaņu ierakstīšanas tehnoloģiju, krāsu lentas un pārnēsājamas kinokameras izgudrošana ietekmējusi kino attīstības tendences.
12. Džeimss Benings ir viens no vadošajiem ainavu kino veidotājiem, viņa darbiem raksturīgs lēns temps, matemātiska, formāla struktūra un statiski kadri ar uzsvāru uz perspektīvu.
13. Benings filmas rada vienatnē, ar kameru dodoties dabā un fiksējot ainavas, nepievēršot uzmanību stāstam un naratīvai, koncentrējoties uz ainavas kompozīciju, attēla elementu toņiem un ritmu, sociālo vai politisko komentāru atklājot ar vizuāliem līdzekļiem un kontekstu.
14. Spēlfilmā izraisa skatītājā spēcīgu empātiju, jo liek iejusties varoņa ādā, stāsta līnija un šīs emocijas ir galvenie stūrakmeņi, kas veido spēlfilmas pamatu; Beninga ainavu darbos gandrīz vienmēr šādu stāstu, līdz ar to arī varoņu nav, tādēļ skatītāja emocijām jābalstās uz asociatīvām sajūtām, ko var izraisīt vai stimulēt iepriekšējā nodaļā minētās estētiskās, emocionālās un intelektuālās kvalitātes.
15. Beninga filmās vērojama interese par gaismēnu izmaiņām dažādos laikapstākļos un gadalaikos, kā arī centieni notvert mirki izceļ izteiktu līdzību ar ainavu glezniecības tradīcijām.

SUMMARY

The title of the research is “The extension of landscape painting in cinema in films by James Benning.” The aim of the research is to define whether the American film director James Benning is using techniques and structures characteristic to landscape painting rather than theater, when making films. The author chose this subject of research because of personal interest and lack of research on the topic.

The research is composed of three chapters:

1. The research and analysis of literature on landscape as a visual phenomenon, as well as the way it can be studied; the research and analysis of literature on the emergence, developments, stylistics and traditions of landscape painting.
2. The research and analysis of literature on cinema as a visual phenomenon.
3. Analysis and research of the films by James Benning as an extension of landscape painting in cinema.

After analyzing the films author concluded, that James Benning is often working solo, capturing landscapes a reflection of culture with a main focus on the changes of light over time. Thus the author concludes that James Bennings work can be seen as an extension of landscape painting in cinema.

It is important to study this subject, because it develops an understanding of how landscape reflects culture and how it is portrayed in painting and cinema. Analyzing films by James Benning provides a deeper understanding of his work as an alternative to mainstream narrative cinema. Comparison of painting and cinema reveals similarities in the creation process as well as the way they are perceived.

SAMMENDRAG

Denne bacheloroppgaven heter “Utvidelsen av landskapsmaleri i kinoen i filmer av James Benning.” Hovedmålet med oppgaven var å definere om den amerikanske filmregissøren James Benning bruker teknikker og strukturer karakteristisk for landskapsmaleri i stedet for teater, når han lager filmer. Forfatteren valgte denne gjenstand for forskning på grunn av personlig interesse og mangel på forskning om temaet.

Forskningen består av tre kapitler:

1. Forskning og analyse av litteratur om landskapet som en visuell fenomen; Forskning og analyse av litteratur om fremveksten, utviklingen, stilene og tradisjoner av landskapsmaleri.
2. Forskning og analyse av litteratur om kino som en visuell fenomen.
3. Analyse og forskning av filmer av James Benning som en utvidelse av landskapsmaleri i kinoen.

Etter å ha analysert filmer forfatter konkluderte at James Benning ofte arbeider alene, når han filmer landskaper som et speilbilde av kultur med sentral fokus i endringer i lys over tid. Dermed forfatteren konkluderer, at James Bennings arbeid kan sees som en forlengelse av landskapsmaleri i kino.

Det er viktig å studere dette temaet, fordi det utvikler en forståelse av hvordan landskapet gjenspeiler kultur og hvordan det er portrettert i maleri og kino. Analyse av filmer av James Benning gir en dypere forståelse av hans arbeid som et alternativ til *mainstream* spillerfilmer. Sammenligning av maleri og kino viser likheter i skapelsesprosessen, samt hvordan de blir oppfattet.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Literatūra

1. Belmane, Ausma. *No Leonardo līdz Pikaso*. Rīga: Izdevniecība “Zvaigzne”, 1987. 107 lpp.
2. Bergan, Roland. *The Film Book*. New York: DK Publishing, 2011, 352 pp.
3. Chilvers, Ian. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1994. pp. 650 pp.
4. Cielava, Skaidrīte. *Vispārīgā mākslas vēsture II*. Rīga: Apgāds Zvaigzne ABC, 2008. 171. lpp. 223 lpp.
5. Cottington, David. *Modern Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005. 152 pp.
6. Davies, J. E. Penelope and Denny, B. Walter, and Hofrichter, Frima Fox, etc. *Janson's History of Art: The Western Tradition* (8th Edition). London: Laurence King Publishing, Ltd. 2011, 1184 pp.
7. Dixon, Wheeler Winston. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, 198 pp.
8. Eihlere, Anja. *Albrechts Dīrers*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 140 lpp.
9. Freeburg, Victor Oscar. *The Art of Photoplay Making*. New York: The Macmillan Company. 1918, 334 pp.
10. Green, J., Karolides N.J. *Encyclopedia of Censorship*. New York: Facts of Life, Inc., 2005, 698. pp.
11. Hodge, A.N. *The History of Art – Painting from Giotto to the Present Day*. London: Arcturus Publishing Limited. 2007, 208 pp.
12. Honnef, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987: Commerce Into Art*. Köln: Taschen. 2005, 96 pp.
13. Kleiner, Fred S. *Gardner's Art through the Ages: A Global History*. Enhanced. Thirteenth Edition. Boston: Wadsworth, 2011. 1088 pp.
14. Kobel, Peter. *Silent Movies: The Birth of Film and the Triumph of Movie Culture*. New York: Little, Brown and Company. 2008, 320 pp.
15. Meining, David W. (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979. pp. 272 pp.

16. Michel, Émile. *Landscapes*. Parkstone International, 256 pp.
17. Nowell-Smith, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 824 pp.
18. Pichler Barbara and Slanar Claudia (Eds.). *James Benning*. Vienna: SYNEMA Publikationen, 2007. 264 pp.
19. Rietuma, Dita, Naumanis, Normunds. *500 visu laiku filmu filmas*. Rīga: Dienas grāmata, 2015, 614 lpp.
20. Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. New York: Blackwell. 2000, 381 pp.
21. Stokstad, Marylin. *Art History*. 4Th Edition. London: Laurence King Publishing Ltd, 2013, 1182. pp.
22. Štukenbroka, K., Tepere, B. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā 1300-1850*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2007. 978 lpp.

Interneta avoti

1. "Landscape." *Merriam-Webster.com*. 2016. Pieejams: <http://www.merriam-webster.com> [skatīts 02.05.2016]
2. "Landscape." *Oxforddictionaries.com*. 2016. Pieejams: <http://www.oxforddictionaries.com> [skatīts 02.05.2016].
3. Bateman, Conor. *An Interview with James Benning – Filmmaker/Artist*. 2014. Pieejams: <http://fourthreefilm.com/2014/06/an-interview-with-james-benning-filmmakerartist/> [skatīts 06.05.2016].
4. Bordwell, David. *Got those death-of-film/movies/cinema blues?* 2012. Pieejams: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/10/15/got-those-death-of-filmmoviescinema-blues/> [skatīts 04.05.2016].
5. Bradshaw, Nick. *The Sight & Sound interview: James Benning*. Pieejams: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/sight-sound-interview-james-benning> [skatīts 04.05.2016].
6. Butler, Aniston. *'You Think You've Been There': A Conversation with James Benning about Easy Rider*. 2012. Pieejams: <http://www.lolajournal.com/5/benning.html> [skatīts 07.05.2016].

7. Elkins, James. *The Visual, chapter on "Time and Narrative"* Pieejams: https://www.academia.edu/165600/The_Visual_chapter_on_Time_and_Narrative_ [skatīts 05.05.2016].
8. *James Benning American Filmmaker*. Filmmuseum. Pieejams: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&content-id=1219068743272&schienen_id=1215680368526 [skatīts 04.05.2016].
9. Macdonald, Scott. *Intersections of documentary and avant-garde filmmaking*. 2014. Pieejams: <http://blog.oup.com/2014/11/documentary-avant-garde-cinema/> [skatīts 05.05.2016].
10. McGarigal, Kevin. "What is a Landscape?" Pieejams: http://www.umass.edu/landeco/teaching/landscape_ecology/schedule/chapter_3_landscape.pdf [skatīts 02.05.2016].
11. Rietuma, Dita. *VECĀKS PAR DESMIT MINŪTĒM (1978)*. Pieejams: <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/10/113/> [skatīts 05.05.2016].
12. Rosenbaum, Jonathan. *James Benning's CALIFORNIA TRILOGY*. Pieejams: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2002/03/california-trilogy/> [skatīts 09.05.2016].
13. Sholis, Brian. *James Benning*. 2012. Pieejams: <http://artforum.com/words/id=30645> [skatīts 05.05.2016].

Filmas

1. Benning, James. *11 x 14*. 1976, 80 min.
2. Benning, James. *13 LAKES*. 2004, 133 min.
3. Benning, James. *American Dreams (lost and found)*. 1984, 55 min.
4. Benning, James. *BNSF*. 2013, 193 min.
5. Benning, James. *casting a glance*. 2007, 80 min.
6. Benning, James. *Easy Rider*. 2012, 95 min.
7. Benning, James. *El Valley Centro*. 1999, 90 min.
8. Benning, James. *Grand Opera. An Historical Romance*. 1979, 84 min.
9. Benning, James. *Landscape Suicide*. 1986, 93 min.
10. Benning, James. *Los*. 2000, 90 min.
11. Benning, James. *natural history*. 2014, 66 min.
12. Benning, James. *Nightfall*. 2011, 108 min.

13. Benning, James. *One Way Boogie Woogie*. 1977, 60 min.
14. Benning, James. *RR*. 2007, 112 min.
15. Benning, James. *Ruhr*. 2009 123, min.
16. Benning, James. *small roads*. 2011, 86 min.
17. Benning, James. *Sogobi*. 2001, 90 min.
18. Benning, James. *Stemple Pass*. 2012, 122 min.
19. Benning, James. *TEN SKIES*. 2004, 102 min.
20. Benning, James. *Twenty Cigarettes*. 2011, 108 min.

PIELIKUMS

Kadri no filmas *11 x 14*



Džeimss Benings - *11 x 14* (1977)

Kadri no filmas *Amerikāņu sapņi*

File Name: James_Benings_American_Dreams-1984.avi
 File Size: 641 MB (672 703 244 bytes)
 Resolution: 656x480
 Duration: 00:53:17

MPC-HC

	<p>06:40 / 53:17</p> <p>POSTCARD</p>	<p>09:59 / 53:17</p>
<p><i>barely visible with Hiroshi a helicopter to Wall St. In. Piped in music began. A</i></p>		
<p>13:19 / 53:17</p>	<p>16:39 / 53:17</p>	<p>19:59 / 53:17</p>
<p><i>I said, o.k.? Earlin I had Capacity plane trips. World's test, only AFTER THE SHOT</i></p>		
<p>23:19 / 53:17</p>	<p>26:39 / 53:17</p>	<p>29:58 / 53:17</p>
<p><i>t front wheel gave me no trouble exchanged looks at the Mr. A I could see myself I was lost</i></p>		
<p>33:18 / 53:17</p>	<p>36:38 / 53:17</p>	<p>39:58 / 53:17</p>
<p><i>ng driven up into the grounds. A Washington a little later anyway. Nothing left for the prim</i></p>		
<p>43:18 / 53:17</p>	<p>46:38 / 53:17</p> <p>A member in good standing in the Magnavox—Hank Aaron "715" Club and is encouraged to participate in all sports in the Hank Aaron tradition of hard work, good sportsmanship and fair play.</p> <p><i>Hank Aaron</i></p>	<p>49:57 / 53:17</p>
<p><i>rate TV interruption in Reuben Wallace appeared behind I so I can get close. No luck</i></p>		

Džeimss Benings – *Amerikāņu sapņi* (*American Dreams*, 1984)

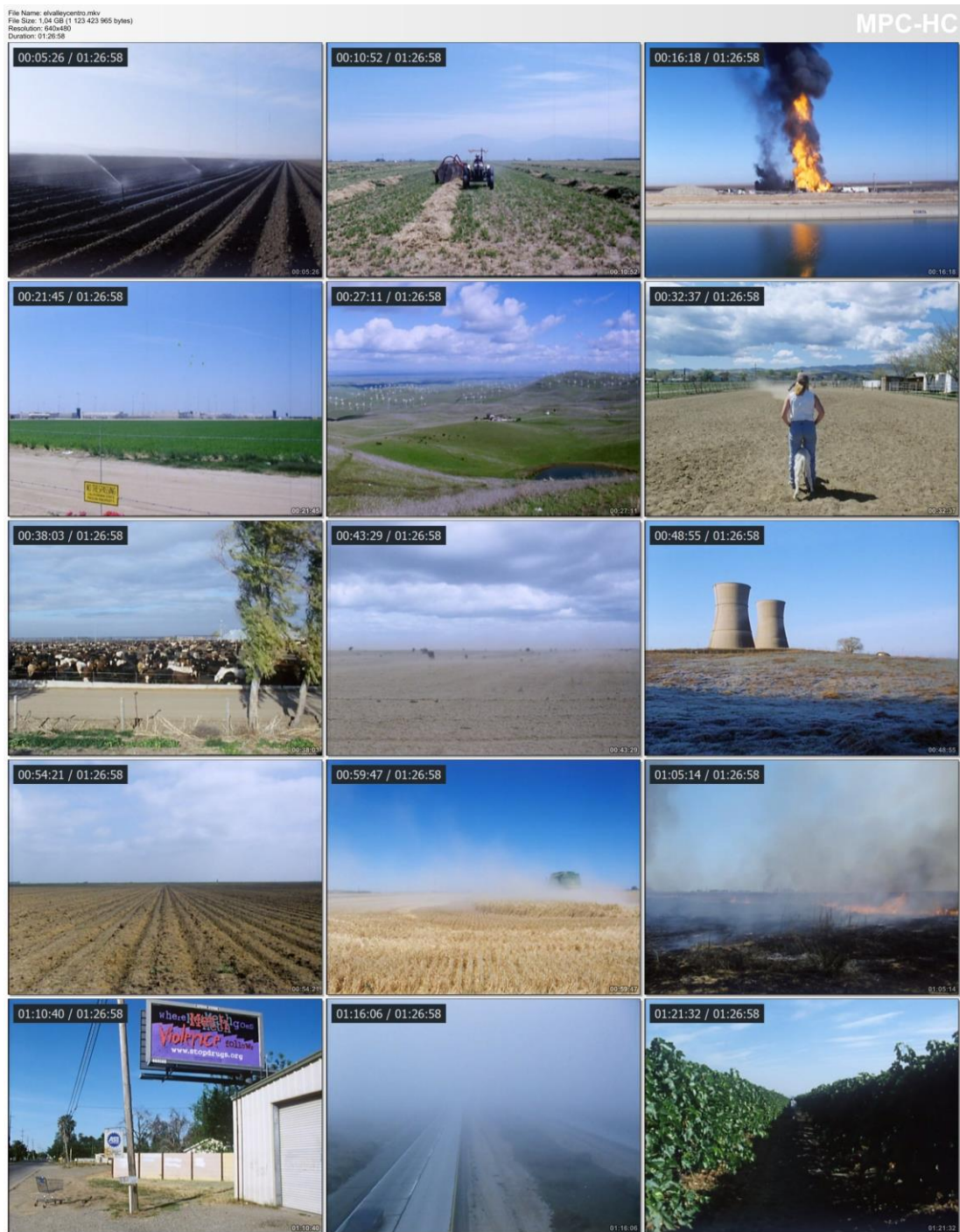
Kadri no filmas *Ainavas pašnāvība*



Džeimss Benings – *Ainavas pašnāvība* (*Landscape Suicide*, 1986)

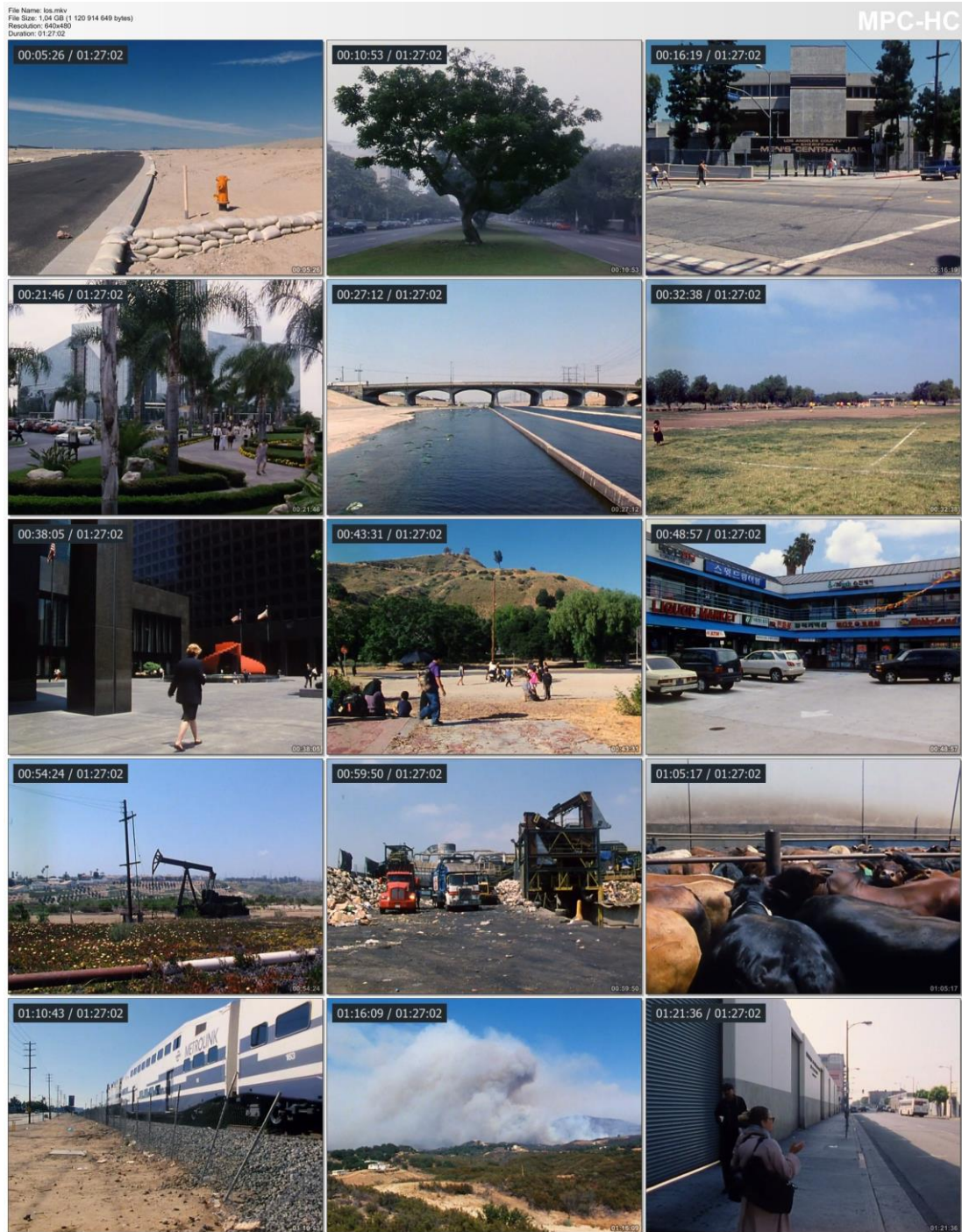
[4. pielikums]

Kadri no filmas *El Valley Centro*



Džeimss Benings – *El Valley Centro* (1999)

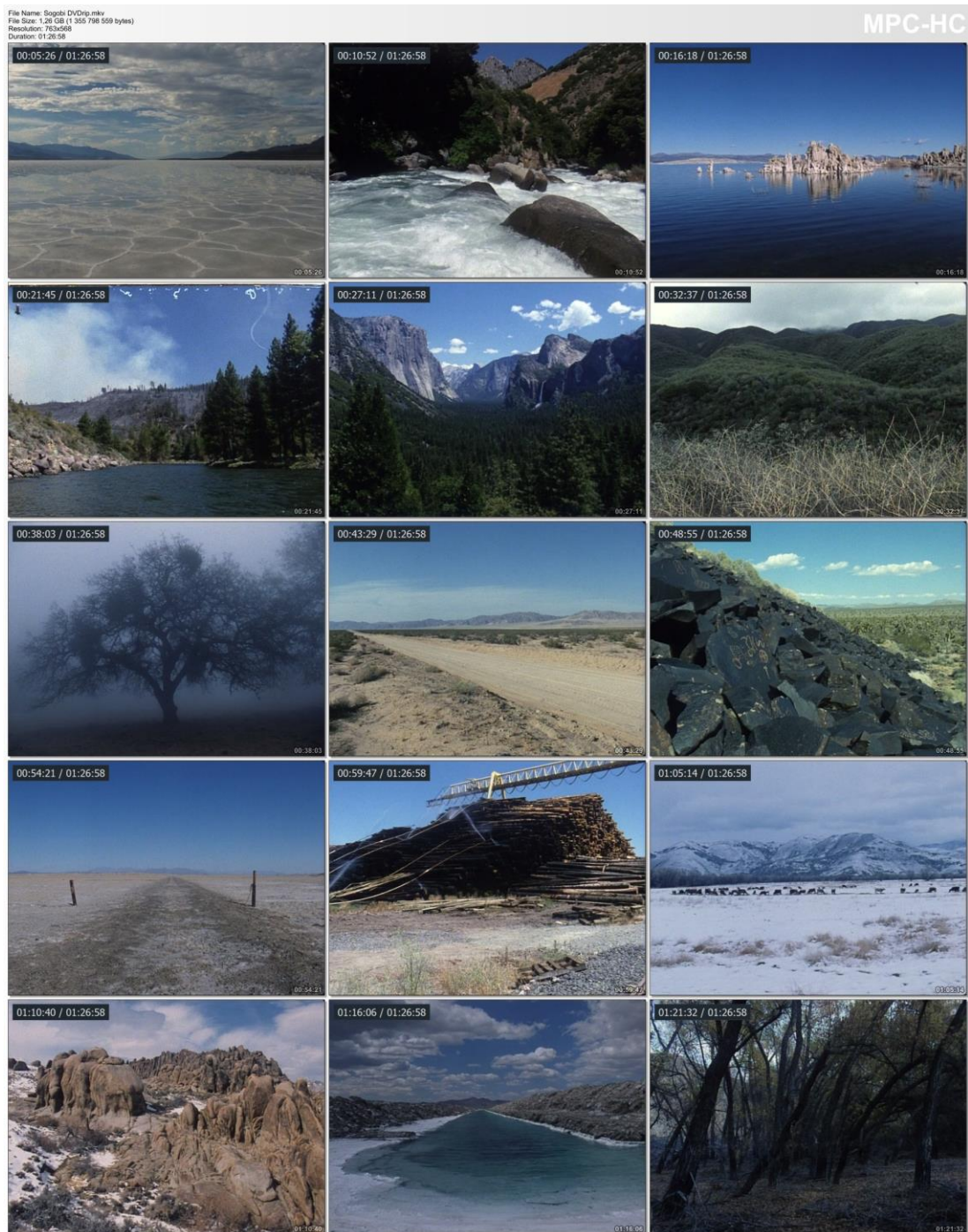
Kadri no filmas *Los*



Džeimss Benings – *Los* (2000)

[6. pielikums]

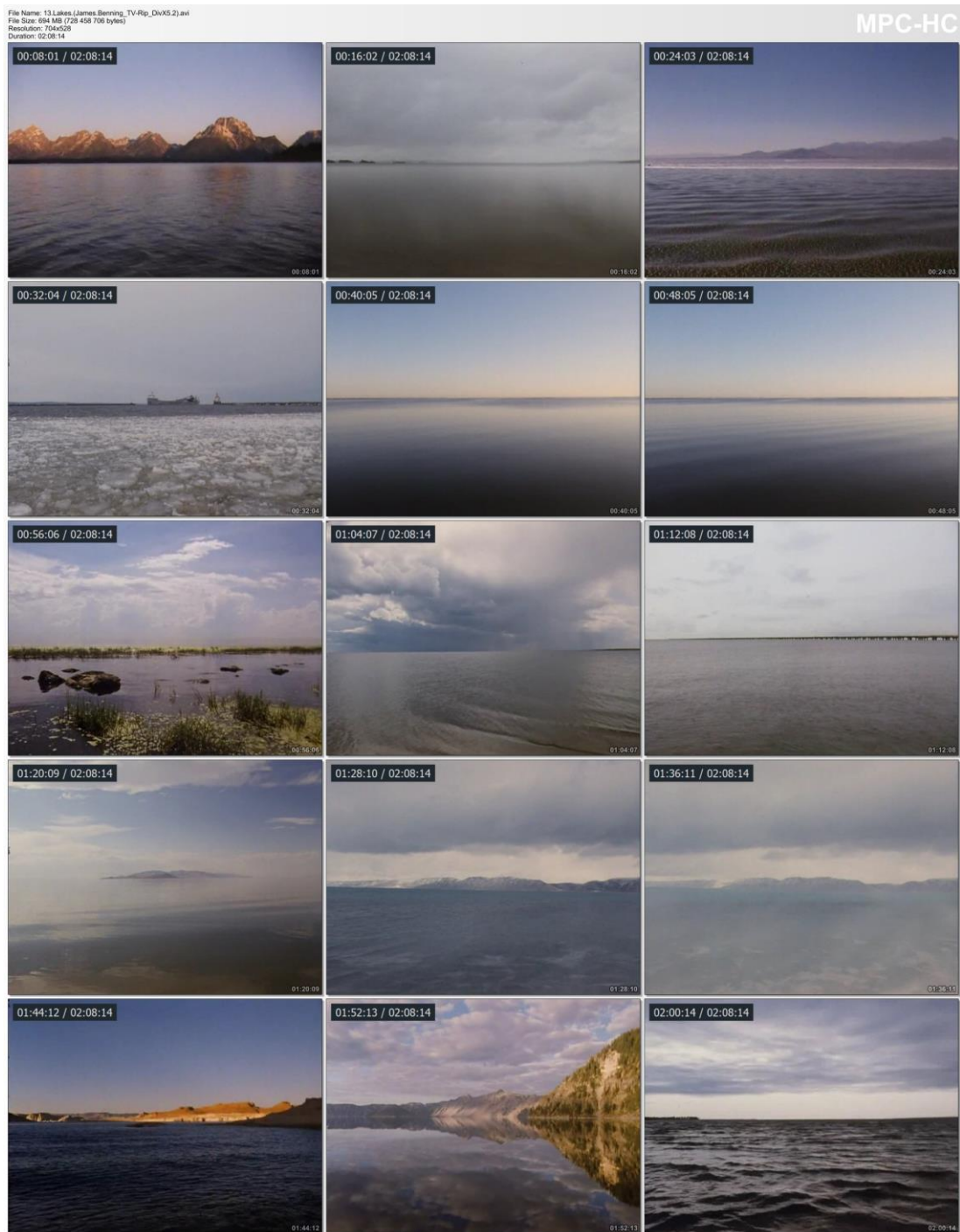
Kadri no filmas *Sogobi*



Džeimss Benings – *Sogobi* (2001)

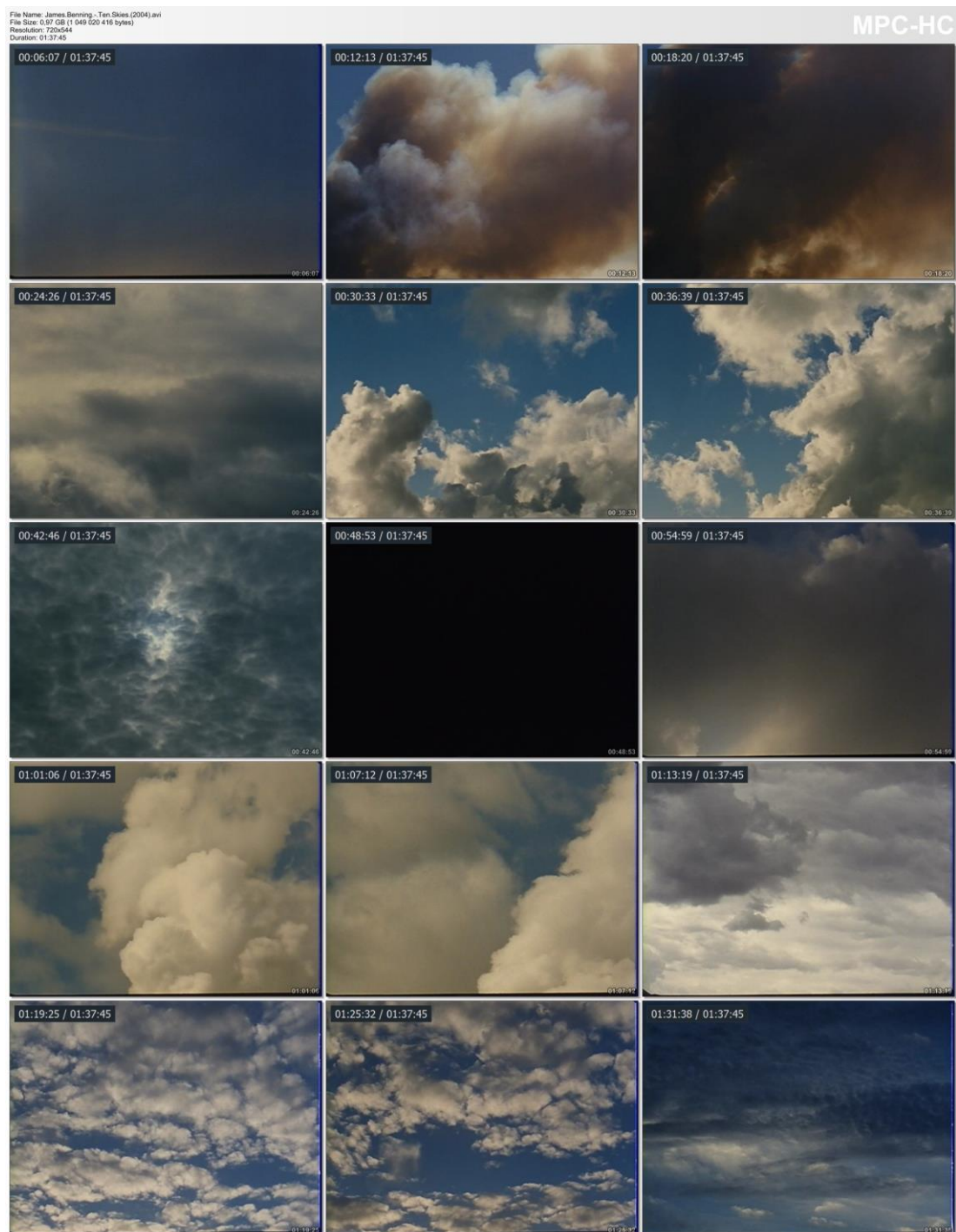
[7. pielikums]

Kadri no filmas *13 ezeri*



Džeimss Benings – *13 ezeri* (*13 lakes*, 2004)

Kadri no filmas *Desmit debesis*



Džeimss Benings – *Desmit debesis* (*Ten skies*, 2004)

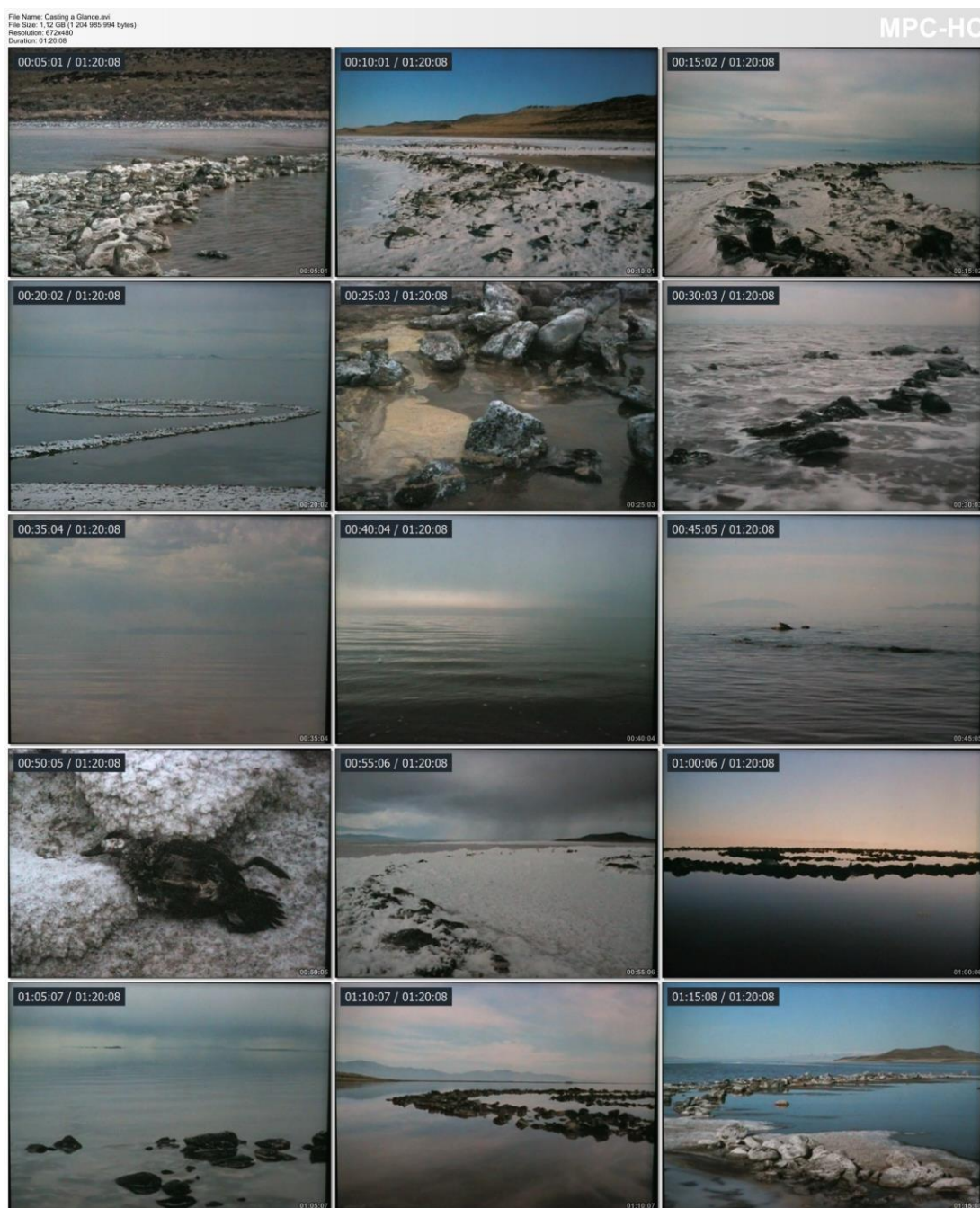
Džona Konstebla mākoņu gleznu sērija



Džons Konstebls

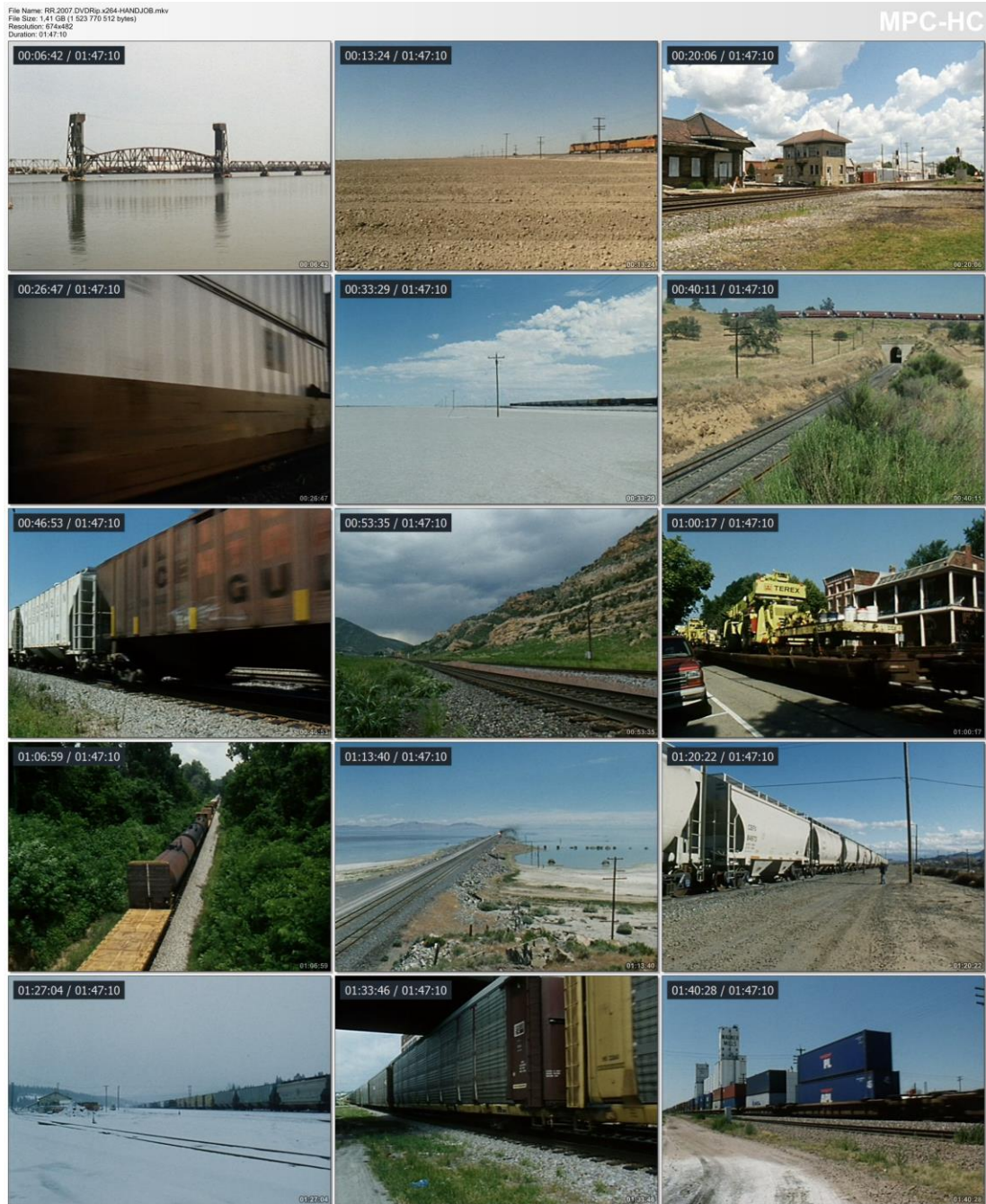
[10. pielikums]

Kadri no filmas *Uzmetot skatienu*



Džeimss Benings – *Uzmetot skatienu* (*Casting a Glance*, 2007)

Kadri no filmas *RR*



Džeimss Benings – *RR* (2007)

[12. pielikums]

Kadri no filmas *Rūra*



Džeimss Benings – *Rūra* (*Ruhr*, 2009)

Kadri no filmas *Divdesmit cigaretes*



Džeimss Benings – *Divdesmit cigaretes* (*Twenty cigarettes*, 2011)

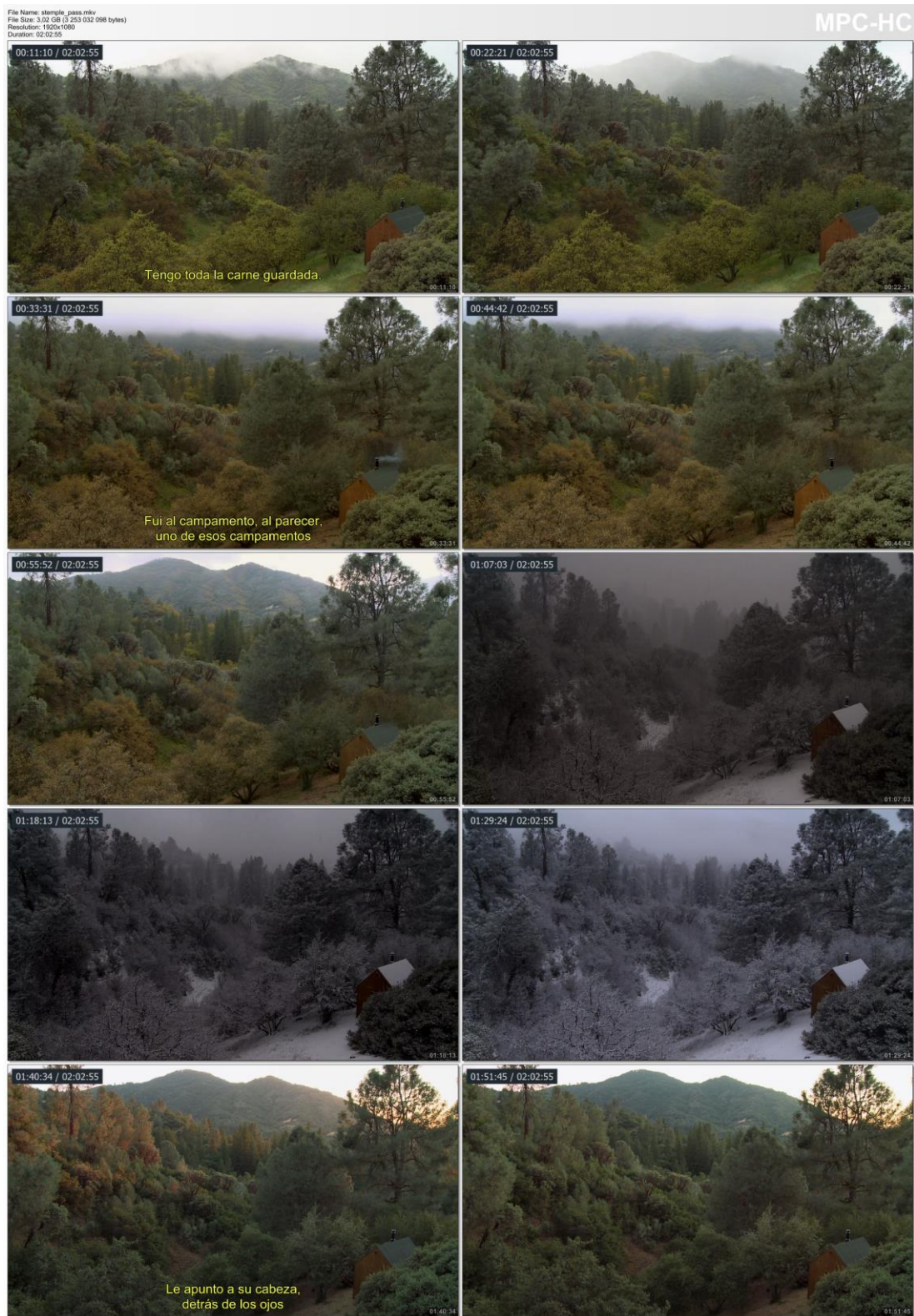
[14. pielikums]

Kadri no filmas *Krēsla*



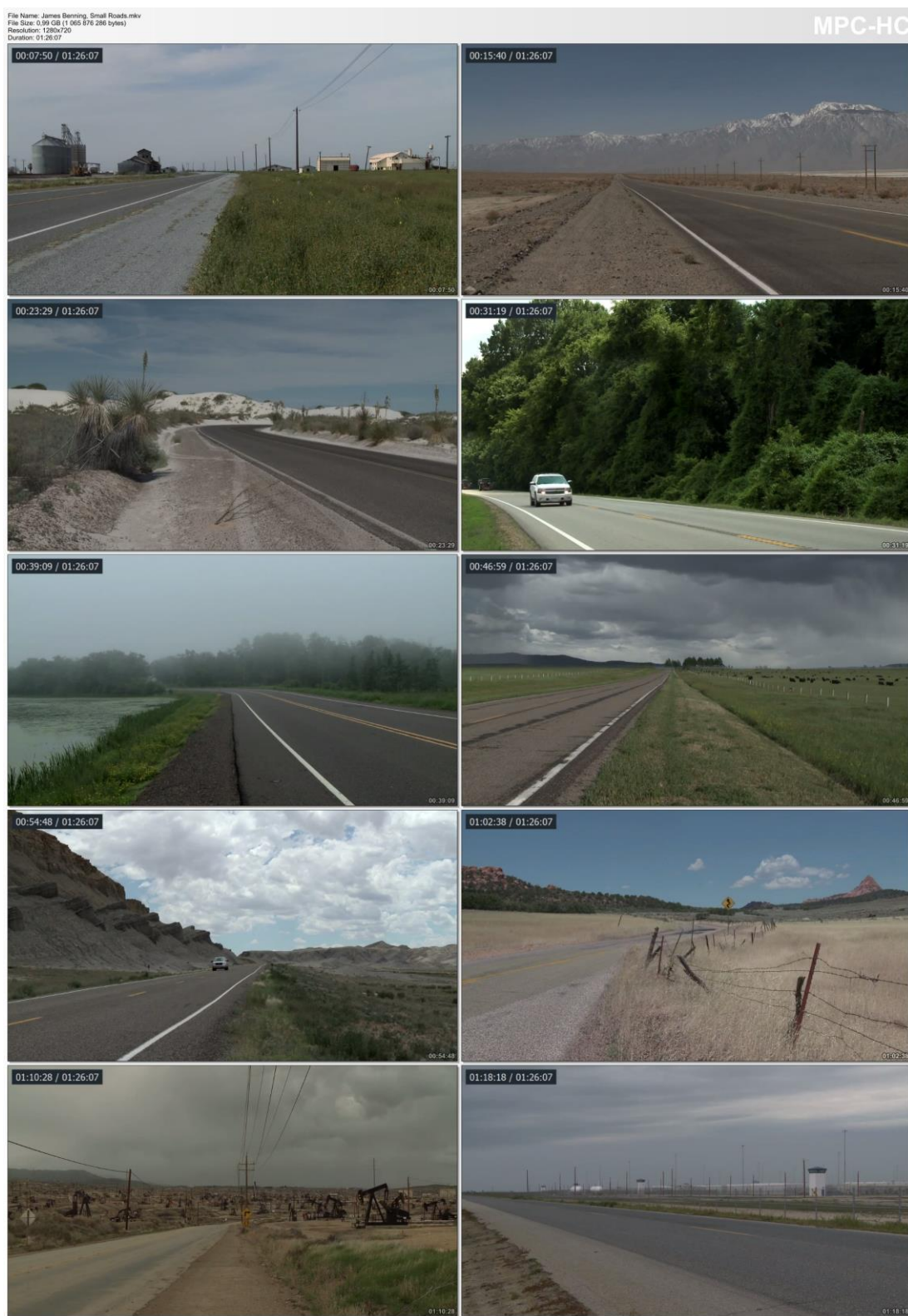
Džeimss Benings - *Krēsla* (*Nightfall*, 2011)

Kadri no filmas *Stempla pāreja*



Džeimss Benings – *Stempla pāreja* (*Stemple Pass*, 2012)

Kadri no filmas *Mazi ceļi*



Džeimss Benings – *Mazi ceļi* (*Small roads*, 2012)

Kadri no filmas *BNSF*



Džeimss Benings – *BNSF* (2013)

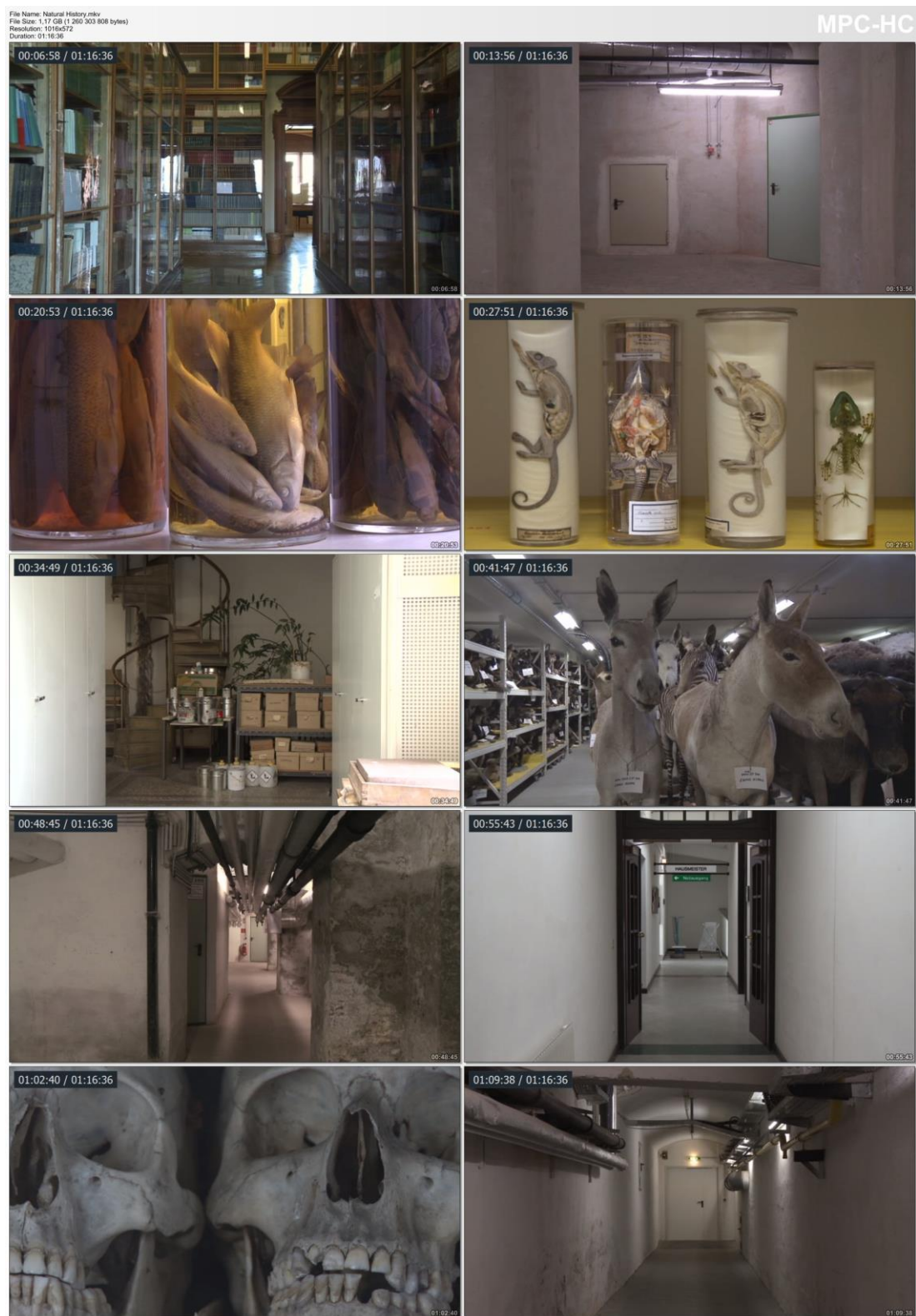
[18. pielikums]

Kloda Monē Ruānas katedrāles gleznu sērija



Klods Monē

Kadri no filmas *Dabas vēsture*



Bakalaura darbs

„Glezniecības ekstensija kino – Džeimsa Beninga ainava” izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas un vēstures katedrā.

Ar savu parakstu apliecinu, ka bakalaura darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Arnolds Barinskis

23. 05. 2016.

Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: Prof., dr. phil. Daina Teters

__ . 05. 2016.

Paraksts

Recenzents: Lekt., Mg.art. Zane Grigoroviča

Darbs iesniegts __. 05. 2016.

Studējošo servisa speciālists : _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA bakalaura gala pārbaudījumu komisijas sēdē

__ . __ . 2016. prot. Nr. ____, vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____

Vārds, uzvārds

Paraksts