





Izdevējs / Publisher

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts /
The Institute of Literature, Folklore and Art of the University Of Latvia

Izdevniecības vadītāja / Publishing director

Una Balode

Redakcijas kolēģija / Editorial Board

Epa Annusa (Epp Annus, Igaunija / Estonia), Una Bergmane, Dace Bula,
Dace Dzenovska (Lielbritānija / United Kingdom), Māra Grudule,
Zanda Gūtmane, Jērgs Hakmanis (Jörg Hackmann, Vācija / Germany),
Benedikts Kalnačs, Metjū Kots (Matthew Kott, Zviedrija / Sweden),
Toms Ķencis, Stella Pelše, Sanita Reinsone, Guntis Šmidchens (ASV /
USA), Pāvels Štolls (Pavel Štoll, Čehija / Czech Republic), Edīte Tišheizere,
Gitana Vanagaite (Gitana Vanagaitė, Lietuva / Lithuania), Kārlis Vērdiņš

Žurnāls *Letonica* ir iekļauts Scopus, *ERIH* un *EBSCO* datubāzēs /
Journal *Letonica* is included in the Scopus, *ERIH* and *EBSCO* databases

Žurnālā ievietotie zinātniskie raksti ir anonīmi recenzēti /
Articles appearing in this journal are peer-reviewed

48

Humanitāro zinātņu žurnāls
2023



Saturs

- 4** *Jānis Ozoliņš, Kārlis Vērdiņš.* Ievads
- 6** *Kristīne Budže.* Fišera darbnīcas stikla lusta Alūksnes luterāņu baznīcā
- 24** *Agita Gritāne.* Jēkaba Bīnes ornamenta interpretācijas sadursme ar Staļina laika estētiku
- 46** *Andra Silapētere.* Latvijas trimdas mākslinieku iekļaušanās ASV mākslas vidē 20. gs. 50., 60. gados: sociālie un radošās dzīves konteksti
- 72** *Elīna Veilande-Apine.* Tehnikas nozīme Latvijas 20. gadsimta otrās puses tekstilmākslā
- 92** *Rita Broka.* Ainavas identifikācija Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijās personīgās ģeogrāfijas kontekstā
- 116** *Laine Kristberga.* Līdzdalībā balstītās mākslas prakses: kolaboratīvās autorības piemēri Latvijas mākslas un kultūras vidē 20. gadsimta 70.–80. gados
- 142** *Ieva Melgalve.* Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas
- 164** *Jānis Ozoliņš, Kārlis Vērdiņš.* Urbānie mūki: portretu konteksti Ata Jākobsona personālizstādē Padures muižā

Content

- 4** *Jānis Ozoliņš, Kārlis Vērdiņš.* Introduction
- 6** *Kristīne Budže.* The Glass Chandelier from Fischer’s Workshop
in Alūksne Lutheran Church
- 24** *Agita Gritāne.* The Conflict of the Interpretation of Jēkabs Bīne’s Ornament
Lecture with Stalin-Era Aesthetics
- 46** *Andra Silapētere.* Latvian Exile Artists in the 1950s–60s US Art Scene:
Contexts of Social and Creative Life
- 72** *Elīna Veilande-Apine.* The Importance of Various Techniques in Latvian Textile
Art of the Second Half of the 20th Century
- 92** *Rita Broka.* Landscape Identification in the Textiles of the Heimrāts School,
in the Context of Personal Geography
- 116** *Laine Kristberga.* Participatory Arts: Cases of Collaborative Authorship
in Latvian Art and the Culture Environment of the 1970s–80s
- 142** *Ieva Melgalve.* Post-Humanist Thought in Artwork Research:
The Tiny Ontographies of Ineta Freidenfelde
- 164** *Jānis Ozoliņš, Kārlis Vērdiņš.* Urban Monks: Contexts of the Portraits in
Atis Jākobsons’s Personal Exhibition at Padure Manor

Ievads

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.01

Žurnāla "Letonica" mākslas pētniecībai veltītais tematiskais numurs radies Latvijas Mākslas akadēmijas un LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta sadarbībā. Tā īstenošana aizsākās pirms trim gadiem, kad Latvijas Mākslas akadēmijā ar tās rektora prof. Ph. D. Kristapa Zariņa atbalstu un iniciatīvu aizsākās zinātniskās doktorantūras studiju programmas pilnveide – tika ieviesti jauni studiju kursi, kuros piesaistīti gan Latvijas humanitāro zinātņu pētnieki, gan starptautiski atzīti profesori. Notika arī padziļināta pievēršanās pētījumu izstrādāšanas metodikai, kuru doktorantūras studentiem iespējams apgūt akadēmiskās rakstīšanas praktikumā.

Šajā žurnāla numurā lasāmas Latvijas Mākslas akadēmijas doktorantu un akadēmiskā personāla publikācijas, kas atklāj pētniecisko tēmu daudzveidību šībrīža mākslas zinātnē un ļauj ieskatīties šīs pētniecības nākotnē – gan topošajās disertācijās, gan citu pētījumu tematos, kas, cerams, pilnībā tiks izstrādāti nākamo gadu laikā. Rakstu tematiskā daudzveidība apliecina Latvijas Mākslas akadēmijas nozīmīgo piesešumu kultūras un mākslas pētniecībā, kurā tradicionālo, apjomīgās arhīvu studijās balstīto pētniecību papildina mūsdienīga metodoloģija, kas sakņojas kritiskās teorijas izmantojumā un saistībā ar aktuālām sava laika sabiedriskajām problēmām.

Rietumu valstīs kritiskās teorijas uzplaukums mākslas pētniecībā saistāms jau ar 20. gadsimta 80. gadiem, kad kontinentālās filozofijas, poststrukturālisma, feminisma, psihoanalīzes, literatūrzinātnes, jaunā vēsturiskuma, postkoloniālisma un citu strāvājumu idejas tika sistemātiski attiecinātas uz mākslas pētniecības jautājumiem (Kocur and Leung 2013: 2–3). Kopš tā laika teorijas klātbūtne ir noturīga ne tikai mākslas pētniecībā, bet bieži vien arī mākslas praksē – ievērojama daļa mūsdienu mākslas top dialogā ar teorētisku idejām un refleksijām par mākslas nozīmi mūsdienu sabiedrībā. Turklāt nesenās diskusijas par Latvijas publiskajā telpā apskatāmajiem mākslas paraugiem (piemēram, skandāli ap Kristiāna Brektes murāli Rīgā, cenžētās izstādes Marka Rotko mākslas centrā Daugavpilī un Ogres mākslas muzejā) šobrīd kalpo arī par uzskatāmām demokrātijas mācību stundām. Mākslinieka savdabīgais, nereti provokatīvais redzējums liek domāt par mūsu visu brīvības robežām un apzināties, cik svarīga ir to sargāšana. Kā nesenā paziņojumā uzsvēris tiesībsargs Juris Jansons, "mākslas uzdevums ir ne vien radīt maņu orgāniem baudāmu vielu, bet arī veicināt neatkarīgu domāšanas procesu, mācīt cilvēkiem domāt ārpus ierastā priekšstatu rāmja" (Tiesībsargs 2023).

Argumentētas diskusijas par mūsdienu mākslas radīšanu un apriņķi nav iedomājamas bez analītiskas pieejas, ko sniedz teorijas klātbūtne.

Trīs raksti šajā numurā interpretē dažādu laika posmu gleznotāju daiļradi. Agita Gritāne analizē populārā 20. gadsimta latviešu gleznotāja Jēkaba Bīnes estētikas modifikācijas staļinisma periodā, savukārt Ieva Melgalve iedziļinājusies mūsdienu mākslinieces Inetas Freidenfeldes glezniecībā, aplūkodama to posthumānisma ideju kontekstā. Jānis Ozoliņš un Kārlis Vērdiņš pievērsušies Ata Jākobsona jaunākā posma portretu interpretācijai.

Divi raksti sniedz plašāku laikmeta kopainu aukstā kara periodā, kad pastāvēja divas atšķirīgas latviešu mākslas pasaules. Andra Silapētere apgūst latviešu trimdas mākslas arhīvus, pētīdama emigrējušo mākslinieku saikni ar Amerikas Savienoto Valstu mākslas vidi. Savukārt Laine Kristberga atklāj līdzdalībā balstītas mākslas potenciālu dzelzs priekšvara otrā pusē – Padomju Latvijas 70.–80. gadu mākslas vidē.

Lietišķās mākslas vēsturi Latvijā pārstāv Kristīnes Budžes pētījums par Alūksnes luterāņu baznīcas stikla lustras vēsturi. Savukārt nozīmīgu pienesumu Latvijas tekstilmākslas izpētē sniedz Elīnas Veilandes-Apines un Ritas Brokas raksti. Pirmais no tiem akcentē tehnikas nozīmi tekstilmākslas definēšanā un priekšstatu veidošanā par šo mākslas veidu, bet otrais izmanto personīgās ģeogrāfijas konceptu, analizējot Rūdolfa Heimrāta iedibinātās skolas pārstāvju tekstilijas.

Izsakām pateicību LMA rektoram Kristāpam Zariņam, LMA prorektorei zinātniskajā darbā un doktora studiju programmas vadītājai Agitai Gritānei, LMA prorektorei studiju darbā Antrai Priedei, žurnāla "Letonica" redaktoriem Artim Ostupam un Jānim Ogam, kā arī LMA doktorantiem, kas pieņēma akadēmiskās rakstīšanas izaicinājumu.

Bibliogrāfija

Kocur, Zoya and Leung, Simon (eds.) (2013). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Malden, MA – Oxford: Wiley-Blackwell.

Tiesībsargs (2023). Tiesībsargs: nav pamata neizrādīt arī provokatīvus mākslas darbus. *Jurista Vārds*, 13.03. Pieejams: <https://m.juristavards.lv/zinas/282948-tiesibsargs-nav-pamata-neizradi-ari-provokativus-makslas-darbus/> [skatīts 20.03.2023.].

Kristīne Budže

Mg. art., arhitektūras un dekoratīvās mākslas pētniece,

Latvijas Mākslas akadēmija, Rundāles pils muzejs

Mg. art., researcher of architecture and decorative arts,

Art Academy of Latvia, Rundāle Palace Museum

E-pasts /e-mail: kristine.budze@rundale.net

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.02

Fišera darbnīcas stikla lustra Alūksnes luterāņu baznīcā

The Glass Chandelier from Fischer's Workshop in Alūksne Lutheran Church

#

Atslēgvārdi:

18. gadsimts,

klasicisms,

Katrīnas lustras,

Fītinghofu dzimta,

Baltijas muižniecība,

Krievijas impērija

Keywords:

18th century,

Classicism,

Catherinian chandeliers,

Vietinghoff family,

Baltic nobility,

Russian Empire

Kopsavilkums

Katrīnas II valdīšanas laikā 18. gadsimta beigās Krievijā izgatavotās klasicisma lustras bija īpašas Eiropas dekoratīvās mākslas kontekstā. Plašāk zināmas ir trīs darbnīcas, kas darbojās Pēterburgā no 18. gadsimta 80. gadiem līdz 19. gadsimta 20. gadiem un kurās izgatavoja lustras valdnieku un augstākās aristokrātijas vajadzībām. Viena no tām piederēja Johanam Adamam Simonam Fišeram (Johann Adam Simon Fisher, ?–1820). Latvijā vienīgā līdz šim zināmā un līdz mūsdienām saglabājusies stikla lustra, kuru var atributēt par nākušu no Fišera darbnīcas, atrodas Alūksnes luterāņu baznīcā.

Lustra saistīta ar Kristofu Burhardu fon Fītinghofu (Christoph Burchard von Vietinghoff, 1767–1829). Viņš bija Krievijas troņmantnieka Pāvila I (Pavel I, 1854–1801) kamarjunkurs un galma maršals. Ķeizariskajās pilīs redzētais Fītinghofu iedvesmoja to atkārtot Alūksnes muižā, kur viņš 1793.–1794. gadā uzcēla jaunu kungu māju.

Fišera darbnīcā izgatavotā stikla lustra ir augstvērtīgs reti līdz mūsdienām saglabājies dekoratīvās mākslas priekšmets, kas liecina par Baltijas muižniecības gaumi un finansiālajām iespējām, kā arī tās attiecībām ar Krievijas impērijas augstākajām aprindām.

Summary

Until the middle of the 18th century, lighting in Russia, even in its imperial palaces, was modest. This attitude towards lighting was transformed by Empress Elizabeth I of Russia. Her reign is characterized by French-style glass chandeliers. In Russia, they are called Elizabethan chandeliers, thus emphasizing the stylistic difference from the Classicism ceiling light fixtures, which were made in the late-18th century and are known as Catherinian chandeliers. More widely known are three workshops in St. Petersburg that operated from the 1780s until the 1820s and produced chandeliers for the rulers, royal court, and supreme aristocracy. One of these workshops belonged to Johann Adam Simon Fisher (?–1820). The only known glass chandelier in Latvia that has survived to this day and can be attributed to Fisher's workshop is in Alūksne Lutheran Church.

The chandelier is associated with Christoph Burchard von Vietinghoff (1767–1829). He was a chamberlain and a court martial of the heir to the Russian throne, Paul I of Russia (1854–1801). The splendor of imperial palaces had inspired the young Vietinghoff to create something similar in Alūksne Manor, where in 1793–1794 he erected a new building in place of the old manor house.

The glass chandelier with green glass decorative vases and six candles corresponding to Russian Classicism, made in Fisher's workshop between 1795 and 1805, is a rare, exquisite object of decorative art uncharacteristic of the area, which testifies to the tastes of the late-18th century and the financial reach of the Baltic nobility, as well as to the nobility's relations with the court of the Russian Empire and high society.

Lustru, īpaši vēsturisko stikla lustru, pētniecība ir šaura specializācija, kurai pat kādas plašākas tēmas kontekstā ir pievērsušies maz mākslas vēsturnieku ne tikai Latvijā, bet arī pasaulē kopumā. Latvijā ar sistemātisku stikla lustru pētniecību un sevišķi restaurāciju vairāk nekā piecdesmit gadu garumā nodarbojās Rundāles pils muzeja restauratore vecmeistare Maija Banķiere (1938–2021). Lielākās publikācijās stikla lustru vēsturei Latvijas teritorijā ir pievērsušies arī mākslas vēsturnieki Imants Lancmanis (1941) un Dainis Bruģis (1956). Taču Latvijas teritorijā bijušu vai joprojām saglabātu atsevišķu stikla lustru padziļināta izpēte un to ievietošana plašākā Eiropas dekoratīvās mākslas¹ kontekstā notikusi reti.

Šajā rakstā ir noteikta atribūcija stikla lustrai, kas atrodas Alūksnes luterāņu baznīcas altāra daļā, izsekots lustras nonākšanai baznīcā un tās saistībai ar sākotnējiem īpašniekiem Fītinghofu dzimtu, paskaidrota Fišera darbnīcā izgatavoto lustru nozīme Krievijas dekoratīvās mākslas vēsturē, kā arī kontekstam iezīmēta stikla lustru attīstība Krievijā 18. gadsimtā, vairāk uzmanības pievēršot klasicisma perioda stikla lustrām, pie kurām pieder arī Alūksnes luterāņu baznīcas lustra.

Raksta struktūra veidota, sākot no ieskata Eiropas un Krievijas lustru vēsturē 18. gadsimtā līdz konkrētajai Fišera darbnīcā Sanktpēterburgā izgatavotajai lustrai Alūksnes luterāņu baznīcā. Analizēta ne tikai lustras tipoloģija un piederība Fišera darbnīcai, bet arī iezīmēts sociāli ekonomiskais konteksts – lustras īpašnieku Fītinghofu dzimtas sociālais stāvoklis un tā noteiktais dzīves stils, kuru pavadīja arī atbilstoši dekoratīvās mākslas darbi. Aprakstot Fītinghofu dzīvesvietu arhitektūru, raksturota vide, kuras iekārtojumam varēja piederēt arī Fišera darbnīcā izgatavotā lustra. Tādējādi kā mākslas pētniecības un analīzes metode izmantota arī sociālā vēsture.

Rakstā izteiktie apgalvojumi iegūti, klātienē izpētot lustru Alūksnes luterāņu baznīcā un apskatot tās analogus Krievijā, tajā skaitā Pavlovskas pilī un Valsts Ermitāžas krājumā Ziemas pilī, iepazīstoties ar Alūksnes muižas un Alūksnes luterāņu baznīcas lietām Rundāles pils muzeja Zinātniskajā arhīvā un Nacionālās kultūras mantojuma pārvaldes Pieminekļu dokumentācijas centrā, apskatot lustras

1 Rakstā jēdziens “dekoratīvā māksla” lietots atbilstoši anglosakšu mākslas vēstures tradīcijai, ar to apzīmējot dekoratīvi un amatnieciski augstvērtīgus funkcionāli lietojamus priekšmetus, tajā skaitā arī lustras.

restaurācijas pasi un Alūksnes luterāņu baznīcas arhitektoniski māksliniecisko inventarizāciju, kā arī izmantojot iepriekšveiktus pētījumus par Fitinghofu dzimtu, Alūksnes muižu un Alūksnes luterāņu baznīcu, Krievijas un Eiropas lustru vēsturi. Izmantotas arī Karla Teodora Hermana (*Karl Theodor Hermann*, 1773–1837) un arhitekta Johana Vilhelma fon Krauzes (*Johann Wilhelm von Krause*, 1757–1828) atmiņas, pastora Eduarda Filipa Kērbera (*Eduard Philipp Körber*, 1770–1850) piezīmes.

Stikla lustras Eiropā un Krievijā

Laika posms, kuram raksturīgas stikla lustras, salīdzinājumā ar kopējo apgaismojuma vēsturi ir īss – apmēram trīs gadsimti. Franču valodas vārds *lustre* ('mirdzošs'), apzīmējot griestu apgaismojuma ķermeni no stikla, pirmo reizi lietots 1657. gadā, bet Francijas galma ikdienas dzīvē tika pārņemts laikā starp 18. gadsimta 30. un 40. gadiem (Klappenbach 2001). Pamazām tas ieviesās ne tikai Francijā, bet arī pārējās Eiropas valstīs. Pirmās zināmās lustras, kam vismaz daļa dekoru bija izgatavota no stikla, ir no 17. gadsimta. Vispirms tās parādījās mūsdienu Itālijas teritorijā, bet ātri vien arī citos Eiropas galmos (Klappenbach, 2001). Augstāko attīstības posmu stikla lustras piedzīvoja 18. gadsimtā, kad pilnveidojās stikla apstrādes tehnikas un dažādojās to izmantojums. Šajā laikā stikla lustras bija izplatītas visā Eiropā. Jau 18. gadsimta otrajā pusē un īpaši 19. gadsimtā lustru kompozīcijās arvien vairāk tika izmantotas bronzas detaļas. Stikls kļuva par maznozīmīgu dekoru, vai no tā atsacījās vispār. Svecēs bija arvien lētākas un vieglāk pieejamas, tāpēc to skaits lustrās tika ievērojami palielināts. Stikla piekaru atstarotā gaisma telpas funkcionālam papildu izgaismojumam vairs nebija nepieciešama. Stikla lustras piedzīvoja vismaz trīs lielo mākslas virzienu stilistikās izpausmes – baroku, rokoko un klasicismu, kā arī tā vēlino atzaru ampīru. Vēlāk izgatavoja šo vēsturisko stilu kopijas vai replikas, kā arī stiklu izmantoja atbilstoši jauno virzienu stilistikai, piemēram, jūgendstilam, *art deco*.

Līdz 18. gadsimta vidum Krievijā pat ķeizarskajās pilīs apgaismojums bija pieticīgs – pārsvarā to nodrošināja ar pārnēsājamajiem svečturiem, sienas svečturiem un pa kādam metāla kroņlukturim. Ir zināms, ka Annas Joanovnas (*Anna Ioannovna*, 1693–1740) valdīšanas laikā 1736. gadā Ziemas pils Troņa zālī izgaismoja tikai 24 svecēs, kas bija ievietotas sienas svečturos (Sychev 2003a). Eiropā stikla lustras tika izgatavotas jau 17. gadsimta vidū, taču Krievijā tās parādījās daudz vēlāk – tikai ap 18. gadsimta vidu ķeizarienes Elizabetes I (*Elizaveta I*, 1709–1762) valdīšanas laikā. Eiropā par pirmo stikla lustru attīstības posmu tiek uzskatītas lustras ar kalnu kristālu piekariem. Šīs īpaši dārgās lustras Krievijā parādījās tikai pašās 18. gadsimta beigās, kad pēc Franču revolūcijas (1789–1799) tika izpārdotas Francijas augstākās aristokrātijas kolekcijas un priekšmetus no tām iegādājās arī Krievijas turīgākie pilsoņi.

Elizabetes lustras

Attieksmi pret apgaismojumu Krievijā mainīja ķeizariene Elizabete I. Viņas valdīšanas laikam raksturīgas tā sauktās franču tipa stikla lustras, kas Rietumeiropā tika izgatavotas kopš 18. gadsimta 30. gadiem, bet Krievijā parādījās Elizabetes I valdīšanas laikā un tika izmantotas līdz 18. gadsimta 70. gadu beigām (Efremova, Petuhova 2005). Lustru konstrukcija ir telpisks bronzas rāmis. Tā forma var būt dažāda un atgādināt gan liras, gan groza siluetu. Konstrukcijas daļa ir arī lustras sveču un dekoratīvie zari. Tipiska franču tipa lustra ir bez centrālā balsta (metāla serdes). Tā vietā lustras centrā izvietotie stikla dekorī no apakšas un augšas vizuāli it kā tiecas savienoties un rada centrālā balsta ilūziju. Dažkārt franču tipa lustrām var būt arī centrālais metāla balsts, uz kura uzvērtas dekoratīvas stikla detaļas. Tiek uzskatīts, ka, iespējams, centrālais balsts ir raksturīgs vēlīnām franču tipa lustrām (Sychev 2003a). Dekoratīvos zarus rotā uzsprausti stikla flakoni, bet lustras apakšējā daļā kompozīciju noslēdz pūsta stikla bumbas vai bumbiera formas dekors. Krievijā to dažkārt papildīja ar ūdeni, lai panāktu vēl izteiksmīgāku gaismas atspulgu efektu. Galvenais franču tipa lustru dekors bija stikla piekaru kompozīcija. Stikla piekari vienmēr tika kārti tā, lai tie atrastos aiz svecēm, jo tikai tā gaisma no sveču liesmām varēja īpaši atstaroties piekaros un radīt gaismas mirdzuma iespaidu. Vienai lustrai varēja būt izmantoti līdz pat astoņu variāciju piekari. Parasti tie bija dažādu izmēru ozollapas formas. Lielākie no tiem varēja būt līdz pat 22 cm gari, un tos izvietoja lustras ārmaļā, bet centram tuvāk atradās mazākie piekari. Tā saglabājās lustras rāmja formas siluets. Ozollapu piekariem viena puse bija gluda, bet otra slīpēta. Piekari pie lustras konstrukcijas bija piestiprināti ar ziedveida stikla dekoru. To darīja ar sudrabotu drātiņu. Stiprinājums bija tik brīvs, lai piekari gaisa plūsmas ietekmē varētu kustēties, radot gan papildu gaismas atspīdumus, gan skaistu skaņu. Franču tipa lustrām parasti nebija daudz sveču, reti vairāk par astoņām. Vēlāk dažkārt svečturus iestiprināja arī daļā dekoratīvo zaru, panākot lielāku sveču skaitu lustrā un līdz ar to arī spilgtāku telpas izgaismojumu.

Krievijā franču tipa lustras dēvēja par Elizabetes lustrām, atsaucoties uz ķeizarienes Elizabetes valdīšanas laiku. Tās gan bieži izmantoja arī vēlāk Katrīnas II (*Ekaterina II*, 1729–1796) valdīšanas laikā (Sychev 2003b). Krievijā arī mūsdienās franču tipa lustras pieņemts saukt par Elizabetes lustrām, tā uzsverot stilistisko atšķirību no klasicisma griestu gaismas ķermeņiem, kas tika izgatavoti 18. gadsimta beigās un tiek dēvēti par Katrīnas lustrām. Krievijā franču tipa lustras gan tika ievestas no Francijas, gan izgatavotas uz vietas, sekojot franču paraugiem. Francijā tās komplektēja tirgotāji, no bronzas meistariem saņemot rāmjus un tos papildinot ar Bohēmijā izgatavotām dekoratīvajām stikla detaļām. Krievijā lustras komplektēja ne tikai tirgotāji, arī paši bronzas meistari varēja tās pabeigt līdz galam. Stikla dekorī gan Francijā, gan Krievijā izgatavotajām lustrām parasti bija ievesti no Bohēmijas. Taču dažkārt Krievijā izmantoja arī pašu Ķeizariskajā stikla fabrikā izgatavotus piekarus.

Tie bija masīvāki un raupjāk apstrādāti, kā arī to stikls bija sliktākas kvalitātes – ar gaisa burbulīšiem un nedzids. 18. gadsimtā izmantotais stikls kopumā atšķīrās no vēlāk izmantotā svina kristāla. Tas nebija tik spožs un dzids, kā arī parasti tam bija violeta vai dzeltenīga nokrāsa. Meistari centās iegūt pēc iespējas bezkrāsaināku un caurspīdīgāku stiklu, bet, piemēram, dzelzs piemaisījums kvarca smilšu sastāvā stiklu darīja zaļganu. Lai to novērstu, pievienoja mangāna oksīdu (MnO_2). Šāds stikls laika gaitā iegūst arvien izteiktāku brūni violetu nokrāsu. Stikla dzidrināšanai izmantoja arī arsēna oksīdu (As_2O_3). Laika gaitā solarizācijas ietekmē stikls ar arsēna oksīda piedevu, kurā saglabājusies arī dzelzs, iegūst dzeltenīgu nokrāsu.

Krievijas Ķeizariskajā stikla fabrikā izgatavoja arī stikla zaru lustras, kas atbilda Bohēmijas tipa paraugiem, t. i., gandrīz pilnībā no stikla izgatavotām lustrām. To konstrukcijas pamatā bija metāla balsts (serde), uz kuras nostiprinātas koka pamatnes. Tās bija ievietotas zeltītās vai sudrabetās stikla bļodās. Starp pamatnēm uz balsta bija uzvērtas dekoratīvas stikla detaļas, bet pamatnēs ievietoti stikla dekoratīvie un sveču zari. Kompozīcijas noslēgums līdzīgi franču tipa lustrām bija pūsta stikla bumbas vai bumbiera formas dekors. Bohēmijas stikla zaru lustru piekaru kompozīcijas pamatu veidoja franču tipa piekariem radniecīgi dekori – visbiežāk dažādas ozollapu formas variācijas. Taču tie bija daudzveidīgāki. Izmantoja arī ar zieda formas dekoru piekārtus rombus, bumbas, lilijas, zvaigznes, vīnogu ķekarus un citu formu piekarus. Tos papildināja augšup vērsti dekori, piemēram, lilijas, bumbas un piramīdas. Krievijā gan šādas lustras izgatavoja maz un reti, lielākoties pēc speciāliem pasūtījumiem (Sychev 2003b).

Katrīnas lustras

Katrīna II apgaismojumam savās pilīs pievērsa vēl lielāku uzmanību nekā Elizabete I. Pārveidot to jau uzceltajās pilīs gan ne vienmēr bija vienkārši – Elizabetes I laikā celto ēku griestos, kurus klāja bagātīgu gleznojumu plafoni, bija grūti atrast vietu jaunu lustru stiprinājumiem. 18. gadsimta pēdējās desmitgadēs izveidojās Krievijas klasicisma jeb Katrīnas lustru veidols, kas bija īpašs un savdabīgs Eiropas dekoratīvās mākslas kontekstā. Tomēr arī to veidolā var saskatīt līdzības ar Anglijā izgatavoto stikla lustru kompozīcijām un izteiksmi, un tās Krievijas galmā un augstākajās aristokrātijas aprindās tika vērtētas ļoti augstu un tika pirktas piļu telpu izgaismošanai. Slavenākās un savdabīgākās Krievijā zināmās Anglijā izgatavotās lustras ir Katrīnas II ilggadējā favorīta kņaza Grigorija Potjomkina (*Grigorij Potjomkin Tavricheskij*, 1739–1791) nopirktās lustras no skandalozās Kingstonas hercogienes Elizabetes (*Elizabeth Chudleigh*, 1721–1788). Tās bija greznas stikla zaru lustras, kas rotātas ar stikla pērliņu virtenēm, bet īpašas tās padarīja lustru pamatnē iebūvētais mūzikas mehānisms. Pavelkot aukliņu, pamatne ar zariem sāk griezties ap lustras balstu un atskan mūzika. Anglijā 18. gadsimta 90. gados izgatavotās stikla lustras

piederējušas arī grāfam Aleksandram Stroganovam (*Aleksandr Stroganov*, 1734–1811). Šādas lustras varēja gan pasūtīt pašā Anglijā, gan iegādāties Pēterburgas veikalos, kas bija specializējušies no Anglijas importētu dekoratīvās mākslas priekšmetu tirdzniecībā. Šādu lustru nonākšana Krievijā vietējiem meistariem deva iespēju ieraudzīt jaunus stikla piekaru veidus, dekora kompozīcijas izveides principus, novērtēt izmantotā stikla kvalitāti un radīt savu savdabīgu versiju par stikla lustrām.

Katrīnas lustrām Krievijā bija dažādi konstruktīvie risinājumi. Var izdalīt trīs to tipiskākos veidus: pirmais – konstrukcijas pamatā ir metāla balsts, uz kura uzvērtas stikla dekoratīvās detaļas, uz balsta nostiprināti arī vismaz divi metāla vainagi, kuros izvietoti tāda paša materiāla sveču zari; otrais – ķēdēs iekārts sekls grozs, vidū no augšas ir īsāks metāla balsts ar sveču zariem; trešais – ķēdēs iekārts dziļāks grozs vai vainags, kura malās izvietoti sveču zari, bet centrā virs groza izvietota metāla un stikla dekoru kompozīcija. Dažkārt fragmentāri izmantoja franču tipa lustrām raksturīgus stikla piekarus, bet pamatā Katrīnas lustras rotāja ar klasicismam raksturīgajiem dekoriem. Tās bija dažādu formu (mandeļu, olīvu, "marķīzes") stikla pērlītes un to virtenes. Izmantoja arīvien jaunus piekaru veidus, piemēram, izteikti vertikāli izstieptus, ko dēvēja par lāstekām. Izmantoja arī vertikāli izstieptas stikla piramīdas jeb obeliskus, ko savā starpā bieži savienoja stikla pērlīšu virtenes, bet to galotnes vēl vainagoja metālā iestiprinātas stikla pērlītes. Katrīnas lustrām raksturīgs arī dekors, ko dēvē par strūklaku un kura veidols atgādina līstošu ūdeni. Tā ir izliektu smalku metāla zaru kompozīcija, kurā katras metāla loksnītes galā ir stikla, parasti mandeļu formas, piekars. Strūklaku visbiežāk izmantoja pašā augšējā lustras kompozīcijas daļā, bet dažkārt to izvietoja arī centrā. Lustras kompozīcijas apakšējo dekora daļu veidoja tā sauktie svārki – vai nu horizontāli izvietotas stikla pērlīšu virtenes ar dziļākiem vai seklākiem lokiem, vai arī tuvu blakus piestiprinātas vertikālās vairāku stikla pērlīšu virtenes, vai arī vertikāli izstiepti lāsteku piekari. Katrīnas lustru kompozīcijas dažkārt papildināja arī no Anglijas ievesti bagātīgi slīpēti dekoratīvie stikla zari. Par augstvērtīgākajām arī tika uzskatītas no Anglijas ievestās stikla pērlītes. Tās uz Krieviju importēja lielos daudzumos. Angļu pērlītes, kas izgatavotas no svina kristāla, bija īpaši dzidras un ar izteiktu mirdzuma efektu. Izmantoja arī lētākās un ne tik kvalitatīvās no Bohēmijas ievestās pērlītes. Stikla piekarus un pērlītes izgatavoja arī uz vietas Krievijā, bet tām nebija tāda dzidruma un mirdzuma kā Anglijā izgatavotajām. Bohēmijā un Krievijā ražotajām bija pelēcīga nokrāsa.

Krievijas lustras no citur izgatavotajām atšķiras ar īpaši bieži izmantotām krāsaina stikla dekoratīvām detaļām. Tie bija pūsta stikla dekorī, kas bija uzvērti uz lustras metāla balsta vai lustras centrā novietoti kā brīvi stāvošas vāzes. Krāsas, formas un izmēra dēļ tie ir lustru kompozīcijas centrs un galvenais akcents. Parasti krāsainā stikla dekorus atstāja gludus bez dekoratīviem slīpējumiem vai gravējumiem. Tie bija

zaļā, zilā, violetā un citās krāsās, bet visaugstāk tika vērtēti dekori no sarkanā stikla, ko dēvēja par zelta rubīna stiklu. Tā sastāvā toņa nodrošināšanai patiešām izmantoja nelielu zelta piedevu. Pašās 18. gadsimta beigās, kad modē bija porcelāna lustras, stikla lustrām izgatavoja dekorus arī no pienstikla baltā krāsā un apgleznoja ar krāsainiem un zeltītiem ziedu ornamentiem, tā atdarinot porcelāna izstrādājumus. Izmantoto stikla toņu dažādās gradācijas no visgaišākajiem un bālākajiem līdz vistumsākajiem un piesātinātākajiem deva iespēju lustras tonāli precīzi pieskaņot izvēlētās telpas interjera tonalitātei. Ir zināms, ka 18. gadsimtā Krievijā izgatavoja arī krāsaina stikla slīpētas pērlītes, bet tās līdz mūsdienām gandrīz nav saglabājušās (Sychev 2003b). Krāsainā stikla dekorus izgatavoja Ķeizariskajā stikla fabrikā. Liela loma krāsaina stikla sastāva formulā izstrādē bija krievu daudzpusīgajam zinātniekam Mihailam Lomonosovam (*Mihail (Mihajlo) Lomonosov, 1711–1765*). Viņš gan pret to attiecās no krāsu teorijas viedokļa. 1749. gadā Lomonosovs Ķeizariskās zinātņu akadēmijas laboratorijās sāka darbu pie dažādu krāsu stikla radīšanas. Viņš veica vairāk nekā 4000 eksperimentu un laboratorijas žurnālos pierakstīja dažādu toņu stikla receptes. Lomonosovs pat saņēma krāsaina stikla izgatavošanas monopoltiesības un līdzekļus tā ražošanas attīstībai. Viņa fabrikā galvenokārt izgatavoja krāsainas stikla mozaīkas. Rūpnīcu pēc Lomonosova nāves drīz vien slēdza, bet viņa receptes vairākas desmitgades vēlāk uzmeklēja un izmantoja Ķeizariskajā stikla fabrikā (Malinina 2004).

Fišera darbnīca

Katrīnas lustras parasti izgatavoja bronzas meistari. Stikla pērlītes viņi iepirka, bet krāsainā stikla detaļas dažkārt īpaši pasūtīja Ķeizariskajā stikla fabrikā. Pircēji varēja gan izvēlēties kādu no jau gatavajām lustrām meistarū darbnīcās, gan pasūtīt pēc individuāliem izmēriem un vēlmēm. Bronzas meistari bieži sadarbojās ar arhitektiem, kuru projektētajām ēkām lustras bija paredzētas, un izgatavoja lustras arī pēc viņu skicēm. 18. gadsimta 90. gados Pēterburgā darbojās vairāk nekā desmit meistarū darbnīcas, kurās izgatavoja lustras. Tās bija dažāda lieluma un specializācijas darbnīcas. Daļa no tām izpildīja galma un augstākās aristokrātijas pasūtījumus, daļa strādāja vidusšķīrai. Līdz mūsdienām vairāk saglabājušās ir greznākās lustras un vairāk zināms par šī segmenta darbnīcām, bet par lētāko lustru izgatavotājiem ziņu ir maz un arī viņu izgatavotās lustras gandrīz nav saglabājušās (Sychev 2003b). Strādāja dažādu tautību meistari. Lielākoties gan viņi bija vācu zemju izcelsmes. Vietējie krievu meistari bieži bija palīgi. Ir zināms tikai viens krievu meistars, kurš kļuva par kādas darbnīcas vadītāju.

Plašāk zināmas ir trīs bronzas darbnīcas, kas darbojās Pēterburgā no 18. gadsimta 80. gadiem līdz 19. gadsimta 20. gadiem un kurās izgatavoja lustras valdnieku, galma un augstākās aristokrātijas vajadzībām. Austriešu izcelsmes (iespējams, no Bohēmijas)

bronzas meistars Johans Cehs (*Johann Zech*) tika uzskatīts par oficiālo galma lustru meistaru un īpaši daudz lustru izgatavoja tieši ķeizariskajām pilīm. Viņš bija ļoti prasmīgs bronzas apstrādē un operatīvi sekoja modes maiņām dekoratīvajā mākslā. Par Karla Gotfrīda Dreijera (*Karl Gottfried Dreyer*) darbību nav daudz ziņu. Līdz mūsdienām ir saglabājusies tikai viena Dreijera darināta divu stāvu lustra, kas sākotnēji bija paredzēta Mihailovskas pilij (*Mihajlovskij dvorec*). Trešā ievērojamā 18. un 19. gadsimta mijas bronzas darbnīca piederēja Johanam Adamam Simonam Fišeram (*Johann Adam Simon Fisher, ?–1820*). Viņš bija vācu amatnieku apvienības biedrs, kurā iestājās 18. gadsimta 80. gadu sākumā. Ir zināms, ka viņš, iespējams, 1817. gadā plānoja no Krievijas aizbraukt, bet to neizdarīja un 1820. gadā mira.

Viņa lustras tehniski un arī kompozicionāli ir nedaudz vienkāršākas nekā Johana Ceha izgatavotās, un tās retāk minētas galma dokumentos. Taču Fišers bija vienīgais Pēterburgas lustru meistars, kurš vismaz daļu savu darbu parakstīja, minot ne tikai savu vārdu, bet arī lustras izgatavošanas laiku, piemēram, "FECIT I A S FISHER ST PETERSBURG D 3 JANUAR A 1791". Mūsdienās ir atributētas vairāk nekā desmit Fišera izgatavotas lustras un mazliet vairāk žirandoļu. Daļa no līdz mūsdienām saglabātajām Fišera lustrām atrodas grāfa Nikolaja Šeremetjeva (*Nikolaj Sheremetev, 1751–1809*) Piemaskavas muižā Ostankino (*Ostankino*). Te atrodas četras vienādas lustras, no kurām tikai vienai ir Fišera paraksts. Iedziļinoties var pamanīt arī nelielas atšķirības – pārējām trim lustrām ir zemākas kvalitātes materiāls un tehniskais izpildījums. Acīmredzot grāfs Šeremetjevs vienu lustru pasūtījis Fišeram un pēc tās līcis izgatavot kopijas vietējiem Maskavas meistariem. Tā bija ierasta prakse, jo lūgt vietējiem meistariem izgatavot kopijas bija gan lētāk, gan arī ātrāk, nekā visas lustras pasūtīt tik aizņemtam un pieprasītam meistaram kā Fišers (Efremova, Petuhova 2005). Fišera lustras var atpazīt ne tikai pēc meistara rokraksta lustru kompozīcijā un izmantotajā tehnikā, bet arī pēc tādām pazīmēm kā masīvs metāla gredzens, kas ieskauj uz lustras metāla serdes uzvērtās stikla detaļas. Šo gredzenu parasti rotā lietas saulespuķes ar horizontāli izstieptu zieda viduci. Atsevišķi metāla saulespuķu un rožu ziedi uz kātiņa var būt izvietoti arī citās lustras kompozīcijas daļās. Fišers īpaši bieži izmantoja sarkano zelta rubīna stiklu.

Fišera darbnīcas lustra Alūksnē

Latvijā vienīgā līdz šim zināmā un līdz mūsdienām saglabājusies stikla lustra, kuru var atributēt kā izgatavotu Fišera darbnīcā, atrodas Alūksnes luterāņu baznīcā (2. attēls). Tai gan nav Fišera paraksta, bet lustras kompozīcija, izmantotās tehnikas un tādi dekori kā bronzas saulespuķes uz bronzas gredzena, kas ietver uz metāla serdes uzvērtās stikla detaļas, pārlicina,

ka lustra izgatavota Fišera darbnīcā. Šādas stilistikas lustras meistars izgatavoja laikā starp 1795. un 1805. gadu².

Alūksnes lustra atbilst trešajam Katrīnas lustru konstrukciju tipam, kā pamatā ir ķēdēs iekārts grozs vai vainags, kura centrā tāpat kā lustras augšējā daļā ievietotas zaļa gluda stikla dekoratīvās detaļas, tā sauktās vāzes. Abas lielākās stikla vāzes ieskauj Fišeram raksturīgie diezgan masīvie misiņa gredzeni, kurus rotā lietas misiņa saulespuķes ar horizontāli izstieptiem ziedu vidūčiem. Zaļā stikla vāzes noslēdz spica caurspīdīga stikla čiekura formas detaļa. Tāda ir izmantota arī lustras kompozīcijas noslēgumā tās apakšējā daļā. Uz dekoratīviem ornamentiem rotātās vainaga stīpas izvietoti seši svečturi, bet starp tiem (ik pēc diviem svečturiem) izteikti vertikāli izstieptas piramīdas – obeliski, kuru galotnēs metālā nostiprināta pogas formas stikla pērlīte. Piramīdas savieno mandeļu formas stikla pērlīšu virtenes, kuras ievada ievērtas lāstekas formas pērlītes. Lustras augšējo daļu noslēdz tā sauktā strūklaka – smalku metāla zaru kompozīcija, kurā katrā zara galā iestiprināts mandeļu formas piekars. Lustras tā sauktos svārkus veido mandeļu formas stikla pērlīšu virtenes, kas lokveidā piestiprinātas pie groza stīpas ar stikla zieda dekoru. Lustras augstums ir 110 cm, bet tās diametrs – 60 cm. Lustra restaurēta 2016. gadā³. Lai arī lustra nav liela un uzkrītoši grezna, tā pieder vērtīgākajiem Krievijā 18. gadsimta beigās radītajiem dekoratīvās mākslas darbiem, kas izgatavots vienā no augstākā līmeņa darbnīcām.

Fišera darbnīcā izgatavotās lustras nonākšana Alūksnē saistīta ar Fītinghofu (*Vietinghoff*) dzimtu, kas Alūksnes muižu (*Marienburg*, arī *Marjenburg*) nopirka no Mihaila Voroncova (*Michail Woronzov*, 1714–1767) 18. gadsimta vidū, kuram savukārt to uzdāvināja Krievijas ķeizariene Elizabete I. Fītinghofu dzimtas slavenākais un ievērojamākais pārstāvis bija Alūksnes muižas pircējs Oto Hermanis fon Fītinghofs (*Otto Hermann von Vietinghoff*, 1722–1792). Viņš savas turības un ietekmes dēļ ir ticis dēvēts par Livonijas puskarali (Campe 1960: 80). Oto Hermaņim fon Fītinghofam bez Alūksnes muižas piederēja apmēram trīsdesmit gan mantotas, gan lielākoties dzīves laikā nopirkas muižas, kā arī daudzi un dažādi uzņēmumi. Viņš bija arī ietekmīgs ierēdnis. Oto Hermaņa fon Fītinghofa darbība un dzīves gājums apliecina Baltijas muižniecības iespējas un to izmantošanu, veidojot veiksmīgu karjeru Krievijas impērijā un tās galmam pietuvinātās aprindās. Karjeru fon Fītinghofs sāka armijā, 1757. gadā

2 Lustras atribūcija un aptuvenais izgatavošanas laiks saskaņots ar Valsts Ermitāžas Krievu kultūras vēstures nodaļas vecāko zinātnisko līdzstrādnieku un dekoratīvo bronzas priekšmetu un apgaismes ķermeņu krājuma glabātāju Igoru Sičovu (*Igor Sychev*). To, ka lustra Alūksnes luterāņu baznīcā izgatavota Fišera darbnīcā, pieļauj arī lustras restaurācijā iesaistītais mākslas vēsturnieks Dainis Bruģis.

3 Lustru restaurējusi SIA "Intarsija". Restauratori: Igors Gviļovs, Juris Meistars, Jānis Ceplis.

kļuva par Vidzemes ģenerālgubernatora padomnieku un Krievijas ķeizarisko slepenpadomnieku, savukārt 1782. gadā – par Krievijas senatoru. Oto fon Fītinghofs kādu laiku bija otrais ietekmīgākais ierēdnis Baltijas guberņās pēc to ģenerālgubernatora. Sākotnēji Fītinghofs ar ģimeni dzīvoja no tēva mantotā Pierīgas muižā Solitūdē, kas, visticamāk, nodega 19. gadsimta sākumā, kad, gatavojoties Napoleona (*Napoléon Bonaparte*, 1769–1821) armijas uzbrukumam, tika nodedzinātas Rīgas priekšpilsētas. 18. gadsimta 60. gadu sākumā viņš uzcēla lepnu namu Rīgā Kaļķu un Ķēniņu ielas stūrī – tolaik Rīgas lielāko aristokrātisko palastu (Lancmanis 2000: 40), ko vēlāk ap 1790. gadu pēc Fītinghofa pasūtījuma pārbūvēja Kristofs Hāberlands (*Christoph Haberland*, 1750–1803). Turpat blakus Ķēniņa ielā 4 pēc Fītinghofa pasūtījuma un par viņa līdzekļiem 1782. gadā Hāberlands uzbūvēja Rīgas teātra ēku. Fītinghofs bija dažādu mākslu aizbildnis. Viņš uz Rīgu aicināja gan tā laika Eiropā labākos mūziķus, gan arī pirmos gadus pats bija Rīgas teātra direktors. Teātra namā, sauktā arī par Muses namu, Fītinghofs nodibināja Vācu kultūras biedrību *Musse*, kas bija izklaidējoša rakstura klubs, veidots pēc Pēterburgas Angļu kluba parauga. Vēlāk pēc Rīgas biedrības parauga līdzīgas organizācijas darbojās arī citās pilsētās.

Senatora Fītinghofa enerģisko dabu, organizatora spējas un citas Krievijas impērijai noderīgas rakstura īpašības pamanīja un novērtēja arī Krievijas ķeizariene Katrīna II: 18. gadsimta 80. gadu beigās viņa aicināja Fītinghofu uz Sanktpēterburgu un vēlēja viņam ieņemt Viskrievijas medicīnas kolēģijas ģenerāldirektora amatu, kurā Fītinghofs atbildēja par visu Krievijas aptieku, slimnīcu un ārstu prakšu sistēmu, tajā skaitā arī par iekasējamiem nodokļiem no tām. Fītinghofs arī iecerēja ideju par medicīniskās ķirurģijas skolu vai akadēmiju Sanktpēterburgā, kas jau pēc viņa nāves tika izveidota kā Militārmedicīnas akadēmija.

Lai veiktu jaunus amata pienākumus, Fītinghofu ģimene pārcēlās uz Sanktpēterburgu un tur pasūtīja vietējam arhitektam Anrī Žervē (*Henri Gervais*, 1741–ap 1800) jaunu amatam atbilstošu dzīvesstila savrupnamu. Par to ziņas gan saglabājušās tikai arī ar Fītinghofu dzimtu saistītā arhitekta Johana Vilhelma fon Krauzes atmiņās. Viņam vēl līdz galam neiekārtoto ēku izrādīja arhitekts Anrī Žervē. Krauze apskata svinību zāli, kabinetu un ēdamistabu, bet par ēkas iekārtojumā valdošā luksusa augstāko izpausmi uzskata saimnieka guļamistabu, kuras izskatu apraksta detalizētāk: “Tā bija rotundas veidā, parādes gulta stāvēja nišā. Durvīm un logiem simetriski atbilda nišas, kas bija klātas ar spoguļiem, kuri kaunīgi atstaroja visu, kas notika gultā vai ap to. Viss bija pakārtots baudkārei. Gultā guļošie varēja justies apskaidroti, kā dievības. Žervē bija visu aprakstījis un izstāstījis par līdzīgiem sibiritisko debesu nostūriem jaunības atgriešanai. O, o, o! Vilhelma apsārņotajai dabai tas bija par daudz, daudz par daudz, un tā tas bija visā parādes stāvā līdz pat tualetes telpai.” (Krause 2014) Fītinghofu namā viesojās Krievijas impērijā ietekmīgi cilvēki. Viņu vidū arī tie, kuru vārdi iegājuši

dekoratīvās mākslas vēsturē kā izcilu priekšmetu īpašnieki, piemēram, grāfs Aleksandrs Stroganovs, kura pilī atradās vairākas Anglijā izgatavotas stikla lustras, un Aleksandrs Bezborodko (*Aleksandr Bezborodko*, 1747–1799), viens no retajiem, kuram Krievijā piederēja kalnu kristālu lustra, ko viņš bija iegādājies no privātas franču kolekcijas, kas pēc Franču revolūcijas tika izpārdota (Sychev 2003a). Var pieņemt, ka arī Fītinghofs nama iekārtojumā centās līdzināties savu viesu namu interjeriem un iegādāties līdzvērtīgus dekoratīvās mākslas priekšmetus. Te noteikti iederētos arī Fišera darbnīcā izgatavotas lustras. Taču, pieņemot, ka lustra, kas pašlaik atrodas Alūksnes luterāņu baznīcā, ir raksturīga Fišera darbnīcā izgatavotajām laikā starp 1795. un 1805. gadu, konkrētā lusta Fītinghofs laikā tur vēl nevarēja atrasties. Viņš mira savā Sanktpēterburgas namā 1792. gadā, tātad vismaz pāris gadus pirms lustras izgatavošanas.

Lusta Alūksnes luterāņu baznīcā ir saistīta ar Fītinghofs dēlu Kristofu Burhardu fon Fītinghofu (*Christoph Burhard von Vietinghoff*, 1767–1829), kurš tēva greznajā namā Sanktpēterburgā 1791. gadā svinēja kāzas ar Katrīnas II galma dāmu Katrīnu Šarloti fon Līvenu (*Katharina Charlotte von Lieven*, 1776–1843). Kristofs Burhards fon Fītinghofs bija Krievijas troņmantnieka Pāvila I (*Pavel I*, 1854–1801) kambarjunkurs un galma maršals, tāpēc daudz uzturējās ķeizariskajā pilī Pavlovskā (*Pavlovskij dvorec*), kā arī apmeklēja Gatčinas pili (*Gatchinskij dvorec*). Tajās redzētais jauno Fītinghofu iedvesmoja radīt ko līdzīgu Alūksnes muižā, ko viņš mantoja un kurā pēc tēva nāves ar ģimeni apmetās uz dzīvi. Kristofs dzīves stila vērīenā līdzinājās savam tēvam. Viņš bija daudzu muižu īpašnieks, bija apceļojis Vāciju, Itāliju un Franciju, pārzināja un mīlēja dažādas mākslas. Fītinghofam bija plaša mākslas darbu, minerālu, monētu, ieroču, zvēru un putnu izbāzeņu, dažādu tolaik jaunu tehnisku iekārtu kolekcija un plaša bibliotēka, un viņam patika ar savām kolekcijām iepazīstināt citus un par tām stāstīt (Hermann 1911: 55). Kristofs kā dabaszinātnieks bija arī Pēterburgas Ķeizariskās zinātņu akadēmijas loceklis (Pumpuriņš 2020: 276). Taču Kristofam nebija tēva uzņēmēja un organizatora spējas: "Godkāre, vēlēšanās savai dzīvei piešķirt valdošas personas stilu viņu diemžēl noveda pie nevajadzīgas izšķērdības, un mākslas izpratne un gaume kļuva viņam par postu. Viņš sāka celt dažādas greznas celtnes, kas reizēm netika pabeigtas, jo viņš zaudēja par tām interesi un sāka atkal kaut ko jaunu. Būtiskais, tas, kas patiesi būtu atnesis kādu labumu, tika atstāts novārtā. Ārzemju amatniekiem un māksliniekiem viņš apsolīja lielu atalgojumu, taču, kad viņi atbrauca, nevarēja īsti nodarbināt, bet solīto lielo algu nemaksāja laikā vai no tās atvilka daļu, tāpēc amatnieki un mākslinieki aizbrauca." (Hermann 1911: 56) Tomēr, lai kāds būtu Kristofa Burharda fon Fītinghofs raksturs, tieši viņš uzskatāms par tēva iesāktās Alūksnes muižas parka izveides turpinātāju un pilnveidotāju, kurš, iedvesmojoties no Pavlovskas un Gatčinas pils parkos redzētā, radīja Alūksnes muižas parku kā "mainīgu efektu aizraujošu

bagātību, kas no dažādiem skatu punktiem paver arvien jaunus un jaunus pārsteidzošus skatus, tik gleznainus, ka Alūksnes parks jāuzskata par izcilāko visā Vidzemē” (Körber 1802). Parka ainavu bagātināja dažādas skulptūras, paviljoni un dekoratīvi tiltiņi. Daļa no šīm arhitektūras mazajām formām ir saglabājusies līdz mūsdienām.

Kristofs Burhards fon Fītinghofs drīz pēc tēva nāves 1793.–1794. gadā Alūksnes muižas vecās kunga mājas vietā uzcēla jaunu (1. attēls). Tā tiek uzskatīta par vienu no spilgtākajiem agrīnā ampīra piemēriem Vidzemes guberņā (Campe 1960: 98) un savulaik atzīta par bagātāko un greznāko Vidzemē (Hermann 1911: 55). Iespējams, ka jaunās ēkas projekta autors ir kāds Sanktpēterburgas arhitekts (Lancmanis 2019: 203). Jaunā Alūksnes muižas kungu māja bija celta no koka un ar tās kvadrāta formas centrālo daļu un īsiem zemākiem sānu spārniem formas ziņā atgādināja Andrea Palladio (*Andrea Palladio*, 1508–1580) villu iedvesmotu arhitektūru. Ēkas parādes fasāde bija vērsta pret parku. Šajā pusē centrālajā daļā abu stāvu augstumā bija erkerveida izvirzījums ar puskupola formas noslēgumu un ar nelielu balkonu otrajā stāvā. Balkona margas ovāla medaljona ietvarā rotāja zeltīti iniciāļi “C. B. V.”. Sānu spārnos pret parku bija vērsti lieli logi gandrīz no grīdas līdz griestiem. Namā bija 17 istabas – 11 plašas telpas pirmajā stāvā un sešas viesistabas otrajā stāvā. Šāda lieluma māja Kristofa Burharda fon Fītinghofa ģimenei ar deviņiem bērniem nebija pārlietu plaša un grezna (Campe 1960: 99). Pirmajā stāvā telpas bija izvietotas divās anfilādēs – viena bija gar pagalma pusi, otra – uz parka pusi vērsta. Telpas atdalīja stiklotas durvis. Ēkas centrā bija svinību zāle ar pusloka izvirzījumu uz parka pusi. Zilpelēkā krāsā tonētās zāles sienas sadalīja mākslīgā marmora pilastrī. Zāles griestus rotāja gleznots plafons, kurā attēlots debesjums ar mākoņiem, starp kuriem lidinājās bezdelīgas un sarkankrūtīši. Zāli izgaismoja divas stikla lustras un daudzi sienas svečturi. No zāles kreisajā pusē atradās ar kolonnām sadalīta zaļā krāsā ieturēta mūzikas istaba, kurā bija arī balta marmora kamīns. Tālāk sekoja ziemas dārzs, kā galā bija vienu pakāpienu augstāka alkova veida niša, gar kuras sienām stiepās ar raibi puķainu audumu apvilktas dīvēns. Zāles labajā pusē atradās divas ar zaļu samtu iztapsētas guļamistabas. To galā bija ģērbistaba ar augstiem sienas spoguļiem. Pagalma pusē aiz ziemas dārza atradās garenī izstiepta ēdamzāle. Pagalma pusē bija arī trīs telpas, kas tika izmantotas par bērnistabām. Otrajā stāvā izvietotās viesistabas bija iekārtotas vienkāršāk. Kungu māja bija iekārtota glīti, bet ne pārlietu grezni (Campe 1960: 100). Visu telpu grīdas klāja mākslinieciski izkārtots parkets. Svinību zālei, pirmā stāva guļamistabām un mūzikas istabai durvis bija no sarkankoka ar zeltītas bronzas rokturiem. Pārējām telpām durvis bija vienkāršākas. Kungu mājā atradās mākslinieciski vērtīgas vāzes un skulptūras, tajā skaitā arī franču tēlnieka Žana Antuāna Udonas (*Jean-Antoine Houdon*, 1741–1828) Parīzē izgatavots Oto Hermaņa fon Fītinghofa krūšutēls, kas mūsdienās atrodas Bodes muzejā Berlīnē. Telpu sienas rotāja gan senu itāļu gleznotāju darbu kopijas, gan oriģinālglezas (Campe 1960: 100). Pie šīs Alūksnes

muižas kungu mājas iekārtas droši vien piederēja arī Fišera darbnīcā izgatavotā lustra ar zaļa stikla vāžu dekoru, ko Kristofs Burhards fon Fītinghofs varētu būt iegādājies pēc nama uzcelšanas. Iespējams, ka tā ir bijusi viena no minēto stikla lustru pāra kungu mājas svinību zālē, bet varbūt ar savām zaļā stikla vāzēm pieskaņota kādai no zaļā tonalitātē iekārtotajām telpām.

Kristofs Burhards fon Fītinghofs nomira Alūksnes muižā 1828. gadā. Muižu mantoja dēls Aleksandrs fon Fītinghofs (*Alexander von Vietinghoff*, 1799–1875). 19. gadsimta 60. gadu sākumā viņš uz Alūksni no Prūsijas uzaicināja arhitektu Paulu Benjaminu Polnau (*Paul Benjamin Pollnau*) (Campe 1960: 107), iespējams, jaunās Alūksnes muižas kungu mājas celtniecībai Tjūdorū neogotikas stilā. Tiek pieļauts, ka jaunās kungu mājas arhitekti varētu būt arī Alūksnes vietējais būvmeistars Roberts Millers vai arī Rīgas arhitekts Johans Daniels Felsko (*Johann Daniel Felsko*, 1813–1902) (Zilgalvis 2005; Bruģis 1996). Jaunā Alūksnes muižas kungu māja būvēta laikā no 1859. līdz 1863. gadam. Var pieņemt, ka uz jauno pili pārvietoja arī daļu no vecās koka kungu mājas iekārtas un vērtīgākos mākslas priekšmetus (Lancmanis 2000: 43). Kristofa Burharda fon Fītinghofa laikā celtā koka kungu māja nodega 1903. gadā.

Iespējams, ka saistībā ar Alūksnes muižas jaunās kungu mājas celtniecību Fišera darbnīcā izgatavotā lustra nonāca Alūksnes luterāņu baznīcā. To cēla pēc Oto Hermaņa fon Fītinghofa iecerēs un par viņa līdzekļiem no 1781. līdz 1788. gadam (3. attēls). Provincei neraksturīgi vērīenīgas baznīcas būves uzsākšana varēja liecināt par Fītinghofa iecerēm Alūksnē izveidot sev pastāvīgu rezidenci. Tie varētu būt plāni, kuru neīstenošanās iemesls bija viņa pārcelšanās uz Sanktpēterburgu (Lancmanis 2000: 41). Par baznīcas arhitektu Fītinghofs, visticamāk, aicināja Kristofu Hāberlandu, ar kuru viņš tajā laikā sadarbojās Rīgā. Tiek pieļauts, ka baznīcas arhitekts varētu būt arī Anri Žervē – Oto Hermaņa fon Fītinghofa nama arhitekts Sanktpēterburgā, kura projektu vēlāk pabeidza vai pārveidoja Hāberlands (Eglāja, Lapiņš, Dirveiks 2007). Taču diez vai Fītinghofs pazina Žervē pirms pārcelšanās uz Sanktpēterburgu, turklāt baznīca arī stilistiski ir tuvāka Hāberlanda arhitekta rokkrastam (Eglāja, Lapiņš, Dirveiks 2007 ar atsauci uz Lancmaņa viedokli). Jaunajai baznīcai Fītinghofs dāvināja arī divus no Krievijas atvestus zvanus. Ziņu par stikla lustras dāvināšanu vai tās atrašanos baznīcā uzreiz pēc tās uzcelšanas nav. Baznīcas iekārtas uzskaitījumā minēti tikai vairāki altāra svečturi.

Plašāki remontdarbi un baznīcas iekštelpu pārbūves darbi notikuši laikā, kad tika celta arī jaunā neogotiskā Alūksnes muižas kungu māja, t. i., 19. gadsimta 60. gadu sākumā – pārkrāsotas fasādes un baznīcas interjers. 19. gadsimta otrajā pusē uzbūvēts jauns balkons, nomainītas ērģeles un ārdurvis, palīgtelpās izbūvētas vairākas starpsienas (Eglāja, Lapiņš, Dirveiks 2007). Pieņemts, ka pēc jaunās neogotiskās kungu mājas uzcelšanas uz baznīcu pārvietoja arī vairākus tās interjera iekārtas priekšmetus, kam nebija vietas jaunajā namā, tajā skaitā arī Fišera darbnīcā izgatavoto lustru (Eglāja,

Lapiņš, Dirveiks 2007). Tas būtu saprotams pieņēmums, ja vien jau 1858. gadā veiktās Alūksnes draudzes vizitācijas protokolā starp baznīcas inventāra lietām nebūtu nosaukta arī stikla lustra ar sešām svecēm (LNVA 234. f., 1. apr., 26. lieta). Šāds apraksts atbilst Fišera darbnīcā izgatavotajai stikla lustrai, kas tagad atrodas baznīcā. Tātad lustra Alūksnes baznīcā nonākusi agrāk, jau pirms 1859. gada, kas tiek uzskatīts par jaunās neogotiskās kungu mājas būvniecības sākuma laiku, vai arī, iespējams, lustras agrāka nonākšana baznīcā no vecās Alūksnes muižas kungu mājas norāda arī uz jaunās kungu mājas celtniecības uzsākšanu agrāk nekā pieņemtajā 1859. gadā.

Mūsdienās baznīcā atrodas vēl divi vienādi metāla kroņlukturi ar sarežģītiem ažūriem historisma stilistikai atbilstošiem rotājumiem, kas baznīcā tika piekārti par godu celtnes simtgades svinībām 1888. gadā. Vienu kroņlukturi dāvinājis tā laika Alūksnes muižas īpašnieks Fītinghofu dzimtas pārstāvis, otru draudze iegādājusies par pašas saziņotajiem līdzekļiem. 1923. gadā baznīcā ierīkoja elektrisko apgaismojumu, kad elektrificēja arī Fišera darbnīcā izgatavoto lustru. Vēl 20. gadsimta 20. gadu fotogrāfijās redzams, ka lustras atradās atbilstoši to tipiski vēsturiskajam izvietojumam zemu no griestiem. Taču 20. gadsimta 30. gados ticis nolemts stikla lustru pacelt 2,5 m augstāk, tuvāk griestiem, bet pārējos kroņlukturus – 2 m augstāk (Eglāja, Lapiņš, Dirveiks 2007). Šāds vēsturiskajam lustru izvietojumam neatbilstošs augstums ir saglabāts arī mūsdienās.

Nobeigums

Eiropā stikla lustras tika izgatavotas jau 17. gadsimta vidū, bet Krievijā tās parādījās daudz vēlāk – tikai ap 18. gadsimta vidu ķeizarienes Elizabetes I valdīšanas gados. Viņas laikam raksturīgas tā sauktās franču tipa stikla lustras, kas Rietumeiropā tika izgatavotas kopš 18. gadsimta 30. gadiem, bet Krievijā parādījās Elizabetes I valdīšanas laikā un tika izmantotas līdz 18. gadsimta 70. gadu beigām. Krievijā franču tipa lustras gan tika ievestas no Francijas, gan izgatavotas uz vietas, sekojot franču paraugiem. Ķeizariskajā stikla fabrikā izgatavoja arī stikla zaru lustras, kas atbilda Bohēmijas tipa paraugiem, t. i., gandrīz pilnībā no stikla izgatavotām lustrām. 18. gadsimta pēdējās desmitgadēs izveidojās Krievijas klasicisma lustru veidols, kas bija īpašs un savdabīgs Eiropas dekoratīvās mākslas kontekstā. Krievijas lustras no citur izgatavotajām atšķiras ar īpaši bieži izmantotām krāsaina stikla dekoratīvajām detaļām. Katrīnas lustras parasti izgatavoja bronzas meistari. Stikla detaļas viņi iepirka vai speciāli pasūtīja Ķeizariskajā stikla fabrikā. Plašāk zināmas ir trīs bronzas darbnīcas, kas darbojās Pēterburgā no 18. gadsimta 80. gadiem līdz 19. gadsimta 20. gadiem un kurās izgatavoja lustras valdnieku, galma un augstākās aristokrātijas vajadzībām. Viena no tām piederēja Johanam Adamam

Simonam Fišeram. Viņa darbnīcā laikā starp 1795. un 1805. gadu ir izgatavota krievu klasicisma stilistikai jeb tā sauktajām Katrīnas lustrām atbilstoša stikla lustra ar zaļa stikla dekoratīvām vāzēm un sešām svecēm, kas sākotnēji atradusies Fītinghofu dzimtai piederošajā Alūksnes muižas kungu mājā, bet kopš 19. gadsimta vidus ir Alūksnes luterāņu baznīcā. Tas ir reti līdz mūsdienām saglabājies un provincei netipiski augstvērtīgs dekoratīvās mākslas priekšmets, kas liecina par Baltijas muižniecības 18. gadsimta nogales gaumi un finansiālajām iespējām, kā arī tās attiecībām ar Krievijas impērijas galmu un augstākajām aprindām. Lustra ir saglabājusies līdz 21. gadsimtam, pateicoties tās nonāksanai no Alūksnes muižas kungu mājas vietējā baznīcā, kur tā restaurēta, neuzkrītoša, augstu pie griestiem piekārtā, baznīcas altāra daļā atrodas arī mūsdienās.

Bibliogrāfija

Alūksnes draudzes 1858. gada vizitācijas protokols, LNVA, 234. f., 1. apr. 26. lieta – kopija Nacionālās kultūras mantojuma pārvaldes Pieminekļu dokumentācijas centra Alūksnes ev. lut. baznīcas lietā.

Alūksnes ev. lut. baznīcas lieta Nacionālās kultūras mantojuma pārvaldes Pieminekļu dokumentācijas centrā.

Brūģis, Dainis (1996). *Historisma pilis Latvijā*. Rīga: Sorosa fonds – Latvija.

Campe, Paul (1960). Otto Hermann v. Vietinghoff, gen. Scheel, Marienburg, der sogenannt "Halbkönig v. Livland" (1722–1792). *Baltische Hefte*, 2. Hefte, S. 82–110.

Efremova, Irina, Petuhova, Irina (2005). *Osvetitelnye pribory. Kollekcija Muzeja-usadby Ostankino*. [?]: Izdatelskij dom Rudencovyh.

Eglāja, Baiba, Lapiņš, Artūrs, Dirveiks, Ilmārs (2007). *Alūksnes ev. lut. baznīcas arhitektoniski mākslinieciskā inventarizācija*. Rīga: Arhitektoniskās izpētes grupa.

Gviļovs, Igors, Meistars, Juris, Ceplis, Jānis (2016). *Mākslas priekšmeta restaurācijas pase. Lustra*. Bauska: SIA "Intarsija".

Hermann, Karl, Theodor (1911). *Erinnerungen des Oberlehrers K. Th. Hermann (1796–1837)*. Bienemann, Fr. (gesammelt) *Altlivländische Erinnerungen*. Reval: Verlag von Franz Kluge.

Klappenbach, Käthe (2001). *Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall und Glas sowie Glasarmkronleuchter bis 1810*. Berlin: Akademie Verlag.

Körber, E. P., Pastor Ph (1802). *Vaterländische Merkwürdigkeiten*. Manuskripts Igaunijas Nacionālajā literatūras muzejā, inv. nr. EKLA, f 192, m 56:1(M.B).

Krause von, Johann Wilhelm (2014). *Erinnerungen. Band VIII. Hofmeister in Livland (Dezember 1784–Februar 1792)*. Göttingen: Baltische Historische Kommission.

Lancmanis, Imants (2019). Arhitektūra. 1780–1840. Kļaviņš, Eduards (sast.). *Latvijas mākslas vēsture. 1780–1890. III/1*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 159.–333. lpp.

Lancmanis, Imants (2000). Alūksne – pilsēta pie Fitinghofu vasarnīcas. *Māksla Plus*, augusts/ septembris, 40.–44. lpp.

Malinina. T. (sost.) (2004). *Imperatorskij Steklannyj zavod. 1777–1917*. Sankt-Peterburg: Slavija.

Pumpuriņš, Tālis (2020). Vidzemes bruņniecības ieguldījums izglītībā un zinātnē. Rozentāle, Vija, Pētersone, Pārsla (sast.). *Vidzemes bruņniecība un Latvija*. Cēsis: Pašvaldības aģentūra Cēsu Kultūras un tūrisma centrs, 267.–276. lpp.

Sychev, Igor (2003a). *Russian Bronze*. Moscow: Trefoil.

Sychev, Igor (2003b). *Russkie svetilniki jepohi klassicizma. 1760–1830*. [?]: P.V.B.R.

Zilgalvis, Jānis (2005). *Neogotika Latvijas arhitektūrā*. Rīga: Zinātne.

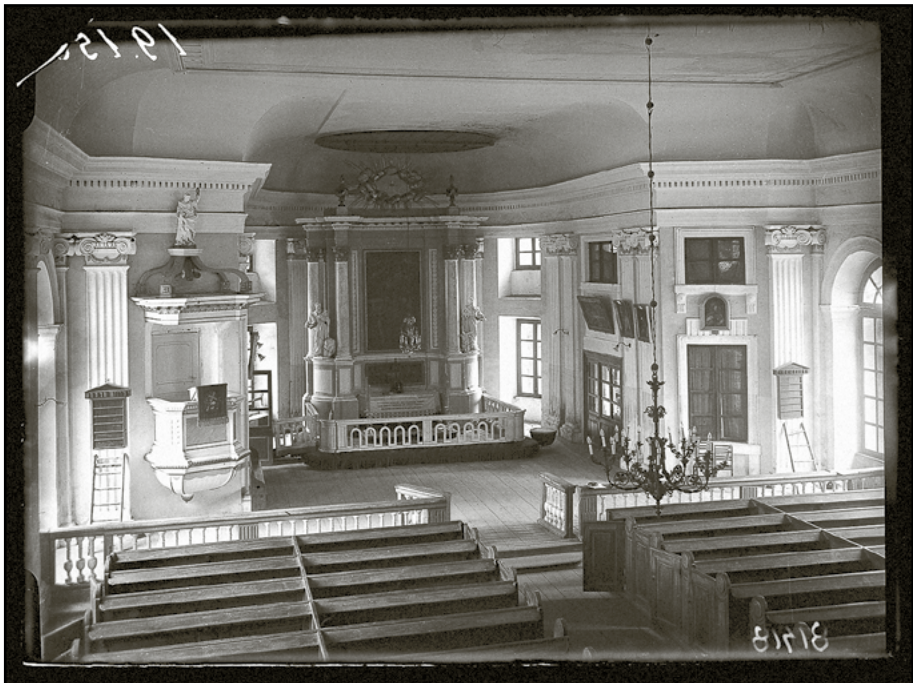
1. attēls. Alūksnes muižas kungu māja, kurā sākotnēji atradusies lustra, nezināma Sanktpēterburgas arhitekta projekts, 1793–1794. E. Zariņa reprodukcija no foto pirms 1904. Rundāles pils muzejs, RPM 338.
Figure 1. Alūksne Manor House, original location of the chandelier, unknown design by a St Petersburg architect, 1793–1794. Reproduction by E. Zariņš from a photo before 1904. Rundāle Palace Museum, RPM 338.

2. attēls. Fišera darbnīcā izgatavotā lustra no Alūksnes luterāņu baznīcas pēc restaurācijas. Foto: Dainis Bruģis, 2016.
Figure 2. Chandelier from Alūksne Lutheran Church after restoration, made in Fischer's workshop.
Photo: Dainis Bruģis, 2016.

3. attēls. Alūksnes luterāņu baznīcas iekšskats ar lustrām pirms to pacelšanas tuvāk griestiem.
Foto: Arvīds Dzirkalis, 1929. gada 24. septembris. Latvijas Nacionālais vēstures muzejs, CVVM neg nr. 19150.
Figure 3. Interior view of Alūksne Lutheran Church with chandeliers before they were raised closer to the ceiling.
Photo: Arvīds Dzirkalis, 24 September 1929. Latvian National History Museum, CVVM neg no. 19150.



1



Agita Gritāne

Ph.D., mākslas zinātniece, Latvijas Mākslas akadēmija

Ph.D., art researcher, Art Academy of Latvia

E-pasts /e-mail: agita.gritane@lma.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.03

Jēkaba Bīnes ornamenta interpretācijas sadursme ar Staļina laika estētiku

The Conflict of the Interpretation of Jēkabs Bīne's Ornament Lecture with Stalin-Era Aesthetics

#

Atslēgvārdi:

Jēkabs Bīne,
Latvijas mākslas
vēsture,
staļinisms,
etnogrāfija,
ornaments

Keywords:

Jēkabs Bīne,
Latvian art history,
Stalinism,
ethnography,
ornament

Kopsavilkums

Jēkaba Bīnes (1895–1955) atstātā daiļrades mantojuma un sarežģītās dzīves pieredzes pētījums iesniedzas plašā mākslas, sociālo un politisko notikumu kontekstā. Padomju gados viņš dzīvoja noslēgti, netika publicēti viņa raksti, pavisam retas bija lekcijas. Mākslinieks veltīja sevi darbam vitrāžu mākslā un vakaros turpināja seno ornamentu pētījumus. 1952. gada 29. decembrī Bīnes uzstāšanās Mākslas darbinieku namā un nolasītā lekcija par ornamentu izsauca neizpratni un radīja sarežģījumus. Šī uzstāšanās sacēla plašu rezonansi presē un mākslas funkcionāru aprindās. Rakstā izsekots Jēkaba Bīnes centieniem rast kompromisu starp savu pārliecību, interesēm un laikmeta prasībām un uzspiestās domāšanas nosacījumiem. Minētais notikums apliecina padomju laika nesaudzējošo attieksmi pret brīvu personisko domu paušanu. Lai arī Bīnem izdevās izvairīties no nepatikšanām, viņam bija jāuzklausā savu domu un uzskatu nepareizības un nederīguma apliecinājumi.

Summary

The research about the creative legacy of the artist Jēkabs Bīne (1895–1955) and his personal life is closely connected with the artistic, social, and political events of the 20th century. During the Soviet years, Jēkabs Bīne's life was quiet, his articles were not published, and he rarely lectured in public. The artist devoted himself to working with stained glass and in the evenings continued his studies of ancient ornaments. However, on December 29th, 1952, Bīne's performance at the Artists' House and his lecture on ornaments caused confusion and difficulties. His performance created a wide resonance in the media and within the circle of art functionaries. The article traces the efforts of Jēkabs Bīne to find a compromise between his beliefs, interests, and the requirements of the Soviet era and its conditions of imposed thinking. These events confirm the ruthless attitude of the Soviet Era towards the free expression of personal thoughts. Even though Bīne managed to avoid trouble, he had to listen to testimony of the wrongness and invalidity of his thoughts and beliefs.

levads

Paralēli daudzpusīgai radošai darbībai mākslinieks un pedagogs Jēkabs Bīne (1895–1955) bija arī aktīvs mākslas dzīves vērtētājs un uzskatu paudējs. Šis pētījums aktualizē Jēkaba Bīnes personisko nostāju un līdzpārdzīvojumus padomju periodā. Balstoties uz konkrēta gadījuma izpēti, rakstā atklāts mākslinieka uzskatu konflikts Latvijas politiskās vēstures un mākslas laikmetu pārmaiņās, ar konkrētu polemikas gadījumu analizēts veids, kā izpaudās staļinisma dogmatiskā ideoloģija un kultūrpolitikas izpaušmes padomju okupācijas apstākļos. Bīne aktīvi rakstīja un publicējās 20. gadsimta 30.–40. gados, tomēr arī vēlāk parādījās gan viņa apraksti par mākslas norisēm, gan pētījumu publikācijas. Līdztekus minētajam Bīne savus uzskatus izteica arī dažādos sarīkojumos, publiskos referātos un uzrunās ([Bez.aut.] 1935: [5]). Viņš iesaistījās tobrīd aktuālajās diskusijās par mākslas būtību un tās nozīmi sabiedrībā (K. Š. 1929: 403), aktīvi līdzdarbojās mākslas vēstures, tās izpratnes skaidrošanā, uzstājās ar aktuālajiem pētījumiem un publicējās presē (Bīne 1935: 4). Savas domas viņš skaļi pauda ne tikai Latvijas valsts neatkarības periodā, bet turpināja publicēties un uzstāties arī pirmajā padomju varas gadā ([Bez aut.] 1940: [5]) un t. s. vācu laikā ([Bez.aut.] 1943: [6]). Tiesa, katrā politiskās varas periodā tēmas, par kurām mākslinieks runāja, bija atšķirīgas, un tomēr tās visas caurvija dialoga rosināšana ar latvieti par vēsturi, tradīcijām un, pēc Bīnes uzskatiem, savas tautas īpašo vietu starp citām tautām.

Jēkaba Bīnes uzskatu ģenēze

20. gs. starpkaru periodā

Latvijas neatkarības gados ievērojama Jēkaba Bīnes publikāciju daļa bija latvju rakstu un ornamenta pētījumi, kas bija plaši izvērsti un nereti iespiesti turpinājumos. Mākslinieks centās skaidrot un iepazīstināt lasītāju ar izpētīto tēmu, piedāvājot savu latviskā satura un ornamenta koncepciju. Par Bīnes plašo interešu loku liecina viņa sacerējumu nosaukumi: "Mitoloģiskie temati mūsu glezniecībā", "Mūsu māksla", "Latvijas mākslas sasniegumi pēdējos piecos gados", "Kā lasīt mākslas kritiku", "Dzimtene mūsu glezniecībā", "Latvju rakstu lietošana lietišķā mākslā", "Āriskā kultūra" u. c.¹. Pētot Bīnes izpratni par ārisko kultūru, uzmanību piesaista

1 Starpkaru periodā visbiežāk Jēkaba Bīnes publikācijas un izstāžu apraksti tika publicēti mēnešrakstos un periodikā "Sējējs" un "Labietis", kuru saturs saistāms ar tolaik aktuālā klasiskā modernisma uzplaukuma nolīgumu; vācu okupācijas laikā Bīne publicējās izdevumos "Mana Māja" un "Tēvija".

1942. gada 22. janvāra laikraksta "Tālavietis" pirmajā lappusē publicētais Bīnes raksts "Āriskā kultūra". Iesākumā Bīne skaidro jau kopš 19. gs. sākuma populāro senās āriešu tautas jeb indoeiropiešu izcelšanos un vēsturisko nozīmi. Nacionālromantisma gaisotnē valdīja uzskats, ka šī indoeiropiešu pirmtauta, pie kuras tiek pieskaitītas arī baltu tautas, bijusi ar augsti attīstītu kultūru, augkopību, zemkopību un lauksaimniecību. Tieši ārieši šīs prasmes ir nodevuši tālāk nākamajām civilizācijām, veidojot mūsdienu sabiedrības attīstības pamatus. Bīne rakstīja: "... Latviešu ļaudis var būt sevišķi laimīgi, apzinoties, ka viņu senči bijuši aktīvi līdzradītāji āriskajā kultūrā.." (Bīne 1942: 1) Apcerējumu par āriskās kultūras nozīmi Bīne noslēdz ar tolaik valdošajai varai, t. i., nacionālsociālisma ideoloģijai un kultūrpolitikai, piederīgu secinājumu, ka "vēl lielāku prieku latvju tauta var izjust šobrīd, kad āriskās tautas tīra savas zemes no svešiniekiem un viņu kultūras ietekmēm, ceļot atkal godā senāriešu pasaules izpratni, šī atdzimšana Eiropā ļaus arī mums pašiem vieglāk tikt vaļā no svešām mācībām, uzskatiem un tikumiem. Tā pavērs durvis mūsu sentēvu arāju kultūras dzīves ziņai un dzīvošanas jēgai." (Bīne 1942: 1)

Īpaši nozīmīgas bija publikācijas, kas saistītas ar latvju rakstu un ornamenta pētniecību. Tajās mākslinieks lasītāju iepazīstina ar pētīto tēmu, piedāvājot savu latviskā satura un ornamenta koncepciju. Bīnes pārliecība bija, ka ornamenta un rakstu zīmju galvenā ideja un vērtība ir to saturs. Vērtējot saturu augstāk par ārējo dekoratīvātāti, viņš vērsās gan pret ornamentu neprecīzu lietojumu, gan izmantošanu nevietā. Savā teorijā Bīne meklēja latviešu tradīciju un ornamentu saikni ar citu seno tautu paražām un zīmēm, tomēr darbos mākslinieks nebaidījās jaunākās tendences sasaistīt ar vēsturisko mantojumu².

Zināšanas folklorā un etnogrāfijā noderēja, raksturojot savu kolēģu mākslinieku veikumu un tulkojot to saturu. Tā, rakstot par Arvīda Brastiņa (1893–1984; tēlnieks, rakstnieks) veidoto kapa pieminekli Jānim Saukumam (1890–1936; gleznotājs, grafiķis), Bīne atzīmējis: "Arvīds Brastiņš notēlojis ne pašu Veļu māti, bet gan velainieti – Veļu mātes meitu [...]. Dzijās pārdomās par cilvēku likteņiem tā stāv pie senas kapu zīmes, bet sejā samanām vieglu smaidu, smaidu, kas mierina pakaļpalcējus un kas it kā apliecina, ka dzīvība un nāve dieva rokās ir līdzvērtīgas un nepieciešamas pasaules rituma uzturēšanai." (Bīne 1939: 51)

Bīne nereti izmantoja tobrīd netipisku un oriģinālu paņēmieni mākslas kritikā, mākslas darbu skaidrojot ar folkloras palīdzību. Tā piemēram, Anša Cīruļa (1883–1942; gleznotājs, grafiķis, lietišķās mākslas meistars) gleznas "Latvija" raksturojumā viņš citē divas tautasdziesmas (Bīne 1940: 87–88). Šādu paņēmieni, visticamāk, Bīne

2 Analizējot Bīnes sniegumu sabiedrisko interjeru un dzīvokļu iekārtu dizainā, "Latvijas mākslas vēstures (1915–1940)" 5. sējumā Rūta Rinka rakstījusi: "Vienkāršo formu ģeometrija iezīmē Bīnes nolūku nacionālās noskaņas tuvināt modes tendencēm. Bīnes mēbeles ir gan visnotaļ tautiskas, tomēr tālaika starptautiskās aktualitātes saskatāmas atsevišķu daļu uzsvērtajā šķautņainībā."

pārņēma no citu publikāciju veidošanas pieredzes, jo viņš itin bieži izmantoja dainas vai to citātus, skaidrojot un pamatojot savu viedokli. Piemēram, publikāciju par zirgu loku rotājumiem papildina gan zīmējumi, gan rakstu zīmju salīdzinājums ar loku formu un nozīmes meklējumi dainu piemēros (Bīne 1935: 253). Rakstot par to, kādai jābūt latviskai dzīvokļa iekārtai, ieteikumus Bīne pamatoja ar attiecīgi piemeklētām dainu rindām. Piemēram, par svečturu izskatu un rotājumu nozīmi Bīne minējis, ka "attiecībā uz pašām svecēm vēl gribētos pasvītrot, ka godiem pēc iespējas būtu ņemamas vasku sveces, kas ar savu zeltaino krāsu un smaršu uzbur atmiņā saules mirdzumu un siltumu.

Godā sēd man' māsiņa,
Godā deg uguntiņš.
Bitīt'nes vaska sveces,
Zeltā grieztu lukturiņ!" (Bīne 1935: 125–131)

Mēnešrakstā "Sējējs" turpinājumos bija lasāms apcerējums, kurā mākslinieks meklēja pierādījumus senās latviešu kultūras saiknēm ar indiešiem, grieķiem, kā arī līdzību ar lietuviešu tautas zīmēm. Viņš analizējis latvju rakstu kompozīcijas, to saturu un nozīmi, izvirzot idejas par galvenajiem simboliem senajos, no vēstures mantotajos rakstos. Rakstu zīmes Bīne skaidrojis, izmantojot tautasdziesmu tekstus, senus rakstu paraugus un vēsturnieku pētījumus: "Daiņu teksti un salīdzinošā ornamentika noskaidrojusi, ka visām mūsu rakstu zīmēm senāk bijusi simboliska nozīme, kas vedama sakarā ar dzejiskiem iemiesojumiem. Tur redzama vieta ierādīta Dieva (debess), Laimas un Māras (ūdens un zemes) zīmēm, bet jo prāvāka – Dieva dēliem – debesu gaismas parādībām un laika metiem: Saulei, Mēnesim, Pērkonim, zvaigznēm, Ūsiņam, Jānim, Jumim u. c." (Bīne 1936: 40) Runājot par ornamentu kompozīcijām, Bīne norādījis: "Visi šie dažādie mūsu rakstu elementi palikuši savos veidos stingri ģeometriski." Bet nepareizi būtu uzskatīt, ka senie raksti ir stūrains, lauži. Viņš arī pamatoti minējis, ka tie var būt gan stūrains "audumos, pinumos vai koka izstrādājumos", gan arī apaļi – "māla, metāla un ādas darbos". Mākslinieks uzsvēris: "No svara nav stūrains, bet gan rakstu elementu raksturs un viņu saturs." (Bīne 1936: 40) Pētījumam mākslinieks ir pievienojis zīmējumus, kuros attēlotas dažādas senlatviešu zīmes un to radnieciskās zīmes citu tautu kultūrās, tā pierādot mūsu tautas rakstu saistību ar citu tautu vēsturiskajām zīmēm un to kopējo attīstību. Bīne arī skaidrojis katras zīmes saturu un stilistisko nozīmi, aicinot latvju rakstu zīmes pareizi tulkot un izmantot. Asi viņš vērsas pret jaunu simbolu un rotājumu ieviešējiem: "Bet ir arī ļaudis, kas šī bagātā un dziļi saturīgā raksta vietā ieteic dažādus papagaiļus, Havajas puķes un neaizmirstulītes." (Bīne 1936: 42) Publikācijai gan bija pievienota redakcijas piebilde, ka "Jēkabs Bīne aizskāris ārkārtēji interesantu jautājumu, bet tāds šimbrīžam vispār var būt tikai problēmas uzstādījums. Šajā rakstā Jēkabs Bīne nepierāda, bet deklarē." (Bīne 1936: 36)

Līdzīgu izvērstu rakstu par latviešu ornamentu Bīne publicēja izdevuma "Labietis" trīs 1936. gada numuros. Tajā tekstu papildināja plašs ornamentu zīmējumu klāsts, kā arī salīdzinājumam – citu tautu ornamentī. Pētījumā autors sniedzis ieteikumus, kur katra no zīmēm būtu jālieto ikdienā un kā tās pareizi attēlojamas. Ar Dieva zīmi viņš aicināja rotāt priekšmetus, kas saistīti ar ideju pasauli un kas atgādina Dieva gaismosotus ceļus, Māras zīme varētu greznot priekšmetus, kam visvairāk vajadzīgi devīgās Māras labumi un svētība, Laimas skujiņa iesakāma visur, kur vēlamies piesaukt palīgā zeltaino Laimu – Dieva meitu, bet krusta lietošanā jāaprobežojas ar kulta priekšmetiem (Bīne 1936: 384). Nākamajos "Labieša" numuros bija rakstīts par dabas parādību (saules, mēness, pērkonu, zvaigžņu) un gadskārtu (Jāņu, Jumja, Ūsiņa, Mārtiņa) zīmju veidiem un to lietošanu.

Latviešu senās rotaslietas un to attīstību 20. gadsimta pirmajā trešdaļā Bīne apcerējis pētījumā "Latviskās rotas lietas", kur atzinīgi vērtējis rotu māksliniekus sudrabkaļus Jāni Bētiņu, Stefanu Bercu, Arnoldu Naiku, Džemu Bodnieku un dzintara apstrādes meistarus Rubeni un Vītoliņu. Īpaši viņš uzteicis mākslinieku rotu zīmējumus un rakstus, kuru pamatā ir Dieva zīmes, saulītes raksts un citi senie ornamentī (Bīne 1944: 72–73).

Latvijas Valsts arhīvā glabājas liela daļa Jēkaba Bīnes pierakstu burtnīcu, apliecinot mākslinieka nopietno pieeju pētījuma gaitā, kas bija diezgan konsekventa un ko viņš pats bija izveidojis un stingri ievēroja. Vispirms tika izvirzīta pētāmā problēma, pēc tam tika mēģināts rast atbildes, visbiežāk izmantojot dainas un minot to piemērus, noslēgumā sekoja secinājumi. Piemēram, burtnīcas "Jāņa sieva" sākumā ir minēts pētījuma mērķis – "Kas mums bija Jāņa sieva?". Par vienīgo drošo avotu, kam var uzticēties senatnes pētniecībā, Bīne atzina dainas, tomēr viņš arī norādījis, ka "mūsu daiņu materiāli, kas vienīgie var noderēt šī jautājuma pētīšanā, ir sacerēti un uzrakstīti dažādos laikos, pie kam vecākās dainas ir stipri pārgrozītas, pieskaņojot tās jaunākajiem laikiem". Pamatojoties uz dainu tekstiem, Bīne konstatējis, ka Jānis dainās tiek saukts par Dieva dēlu, tādēļ arī viņa sieva varētu būt pārdabiska būtne. Pētījuma turpinājumā mākslinieks izvirzījis jautājumu, vai Jāņa sieva netiek jaukta ar Jāņa māti. Interesants ir turpinājumā veiktais Jāņa salīdzinājums ar grieķu, romiešu un indiešu mitoloģiju, kā arī secinājums, ka Jāņa sieva bieži atklājas kā Saules meita, bet cita laika dainās ir minēta Māra. Salīdzinot dažādu laiku un novadu dainas, Bīne atradis ziņas gan par Jāņa meitas un Jāņa sievas izskatu, gan nodarbošanos un pienākumiem.

Viena no plašākajām ir Māras zīmes pētniecības pierakstu burtnīca, kurā mākslinieks pievērsies rakstu zīmes "Māras vilnītis" skaidrošanai. Kā liecina šie pieraksti, viņaprāt, Māras līkločis ir saistāms ar senajiem indiešu, grieķu, senprūšu, somugru ornamentiem. Šos atzinumus Bīne publicēja 1937. gada žurnāla "Vadītājs" rakstā "Ar kādiem rakstiem rotāsim?" Bet nepublicēts bija palicis pētījuma turpinājums,

kurš tapa jau padomju gados un kurā bija izvirzīts jautājums par Māras līkloča interpretāciju padomju ornamentā. Kā piemēru Bīne bija minējis Latvijas PSR karogu vienotā zīmējumā, ar komentāru norādot viļņveida līnijas klātesamību dažādu sabiedrisko iekārtu (kopienu, vergturu, feodālisma, kapitālisma un sociālisma) ornamentos un simbolos. Latvijas PSR karogā viļņveida līnijas viņš saistījis ar līkloci kā tā stilizētu pārneseņu sociālisma simbolikā.

Starpkaru perioda publikācijā “Ar kādiem rakstiem rotāsim?” (līdztekus citējot tautas vadoņa vārdus [pēc 1934. gada 15. maija veiktā valsts apvērsuma, autoritārā režīma laikā, tā tika dēvēts Ministru prezidents Kārlis Ulmanis – autores piezīme]: “Tautiskais un latviskais visās vietās uzvarēs. Visās, visās! Tas piepildīsies un būs mums par svētību visai tautai, visai valstij!”) (Bīne 1937: 98) Bīne iedalījis ornamenta rakstus četrās daļās: “1) Grieķu, romiešu, itāļu un franču ornamentals. 2) Vācu *jugend*stila ornamentals. 3) Nejausību ornamentals. 4) Latvju simbolistiskais ornamentals.” Pirmie divi autora minētie iedalījumi veidojušies vēsturiski, trešais attiecināms uz laiku, kad aktuālas kļuva klasiskā modernisma izpausmes mākslā. Bīne paskaidrojis, ka šī ornamenta radītāji nebija rēķinājušies “ne ar kādu saturu vai veida tradīciju, bet radīja savus rakstus no nejausi iegūtu krāsu plankumu simetrijas vai līniju ritma” (Bīne 1937: 98). Nosaucot rakstus par bezjēdzīgi rotājošiem, to netiešajā ienākšanā Latvijas lietišķajā mākslā viņš vainoja vācu mākslas modes. Par vērtīgāko mākslinieks atzinis ceturto iedalījuma grupu – latvju simbolisko ornamentu, kurā ir gan saturs, gan cieša katras zīmes saistība ar rotājamā priekšmeta ideju (Bīne 1937: 98).

Bīnes ornamenta interpretācijas kritika 1953. gada polemikā

Padomju gados Jēkabs Bīne centās dzīvot klusāk, netika publicēti viņa raksti, pavisam retas bija lekcijas. Pirmos piecus gadus pēc padomju varas nostiprināšanās Latvijas teritorijā Bīne pavadīja Kuldīgā. Viņš centās godprātīgi, bet nemanāmi pildīt savus tiešos pienākumus skolā, paklusām turpinot pētījumus un stāstot par latviešu vēsturi, ornamentu, senatni un tās nozīmi. 1950. gadā, kad atklātībā nāca mākslinieka darbošanās dievturu organizācijā neatkarīgās Latvijas laikā, viņam no Kuldīgas daļamatniecības skolas bija jāaiziet.

1951. gadā atgriezies Rīgā, mākslinieks centās dzīvot mierīgi un noslēgti, veltīja sevi darbam vitrāžu mākslā un vakaros turpināja seno ornamentu pētījumus. Rīgā mākslinieks vispirms centās sazināties ar draugiem un paziņām, kas viņam jau agrāk bija ieteikuši atgriezties un arī piedāvājuši darbu.

Dzīvojot mazpilsētā, rīkojumi, norises un izpratne par valstī notiekošo atbalsojās lēnāk, mierīgāk un klusāk. Tikmēr Rīgas vidi spilgti raksturoja jau pirms gada,

1950. gada augustā, publicētie Latvijas K(b)P (Komunistiskās partijas) Centrālās komitejas sekretāra propagandas un aģitācijas jautājumos Arvīda Pelšes (1899–1983) izvirzītie galvenie uzdevumi, kuriem nu bija jākalpo par vadmotīviem jebkurā darbībā un mērķu sasniegšanā Latvijas PSR. Atzīmējot jau paveikto – to, ka, nostiprinot kolhozus, ir dots “iznīcinošs trieciens budžiem”, “sperti soļi”, lai sagrautu “ekspluatatoru šķiru” kundzības ekonomiskos pamatus –, tika atgādināts, ka viss vēl nav izdarīts. Pelše uzsvēra, ka “cīņa pret novirzienu uz nacionālismu, sevišķi pret novirzienu uz vietējo nacionālismu, ir ļoti aktuāla Padomju Latvijā” un ka par šo bīstamo parādību jau Josifs Staļins (īstajā vārdā: Josifs Džugašvili (1878–1953); PSKP CK ģenerālsēdētājs) izteicies 1930. gadā 16. Padomju Savienības komunistiskās partijas (PSKP) kongresā: “Būtībā novirziens uz vietējo nacionālismu – teica biedrs Staļins – ir cenšanās nošķirties un noslēgties savas nacionālās čaulas ietvaros, cenšanās notušēt šķiru pretrunas savas nācijas iekšienē, cenšanās aizstāvēties pret lielkrievu šovinismu, aizejot prom no sociālisma celtniecības kopīgās straumes, cenšanās neredzēt to, kas tuvina un vieno PSRS nāciju darbaļaužu masas, un redzēt tikai to, kas var attālināt citu no citas.” (Pelše 1952: 5–6) Apzinoties kultūras un mākslas ietekmi uz cilvēku uzskatiem, mākslinieku daiļrades un ar to saistītie ideoloģijas jautājumi tika vērtēti dažādos varas līmeņos. 1952. gadā LK(b)P 12. kongresā Centrālās komitejas pirmais sekretārs Jānis Kalnbērziņš (1893–1986) Latvijas K(b)P Centrālās komitejas ziņojumā izteicās: “.. Jāattīsta viņu [daiļrades darbinieku] vidū principiāla boļševistiska kritika un paškritika, jāpastiprina cīņa pret buržuāziskā nacionālisma izpausmēm, pret atsevišķu daiļrades darbinieku zemošanos buržuāzisko Rietumu trūdošās kultūras priekšā. (..) Nedrīkst aizmirst, ka latviešu tautas nīknākie ienaidnieki – buržuāziskie nacionālisti nav vēl nolikuši savus ieročus un turpina savu nekrietno darbu kā Tēvijas nodevēji un amerikāņu-angļu imperiālistu aģenti. Mums visnotaļ jāsaasina politiskā modrība, nesaudzīgi jāatmasko un jāizskauž buržuāziskie nacionālisti, lai kur viņi būtu noslēpušies.” (Kalnbērziņš 1952: 14)

1952. gada 29. decembrī Jēkabs Bīne uzstājās Mākslas darbinieku namā. Tur nolasītā lekcija par ornamentu negaidīti izsauca neizpratni un radīja sarežģījumus. Iedzīļinoties šajā referātā, jāsecina, ka Bīne uzstājoties balstījies uz pētījumiem par ornamenta vecumu un izcelšanos: “Katram laikmetam tādā kārtā ir zināms iemīļots izteiksmes ornamentu elementu fonds. Ornamenta stils absolūti nekad nevar pārdēstīties no viena laikmeta otrā, jo tas ir laikmeta spogulis, kas reaģē uz visām pārmaiņām pasaules izjūtā. Vai mūsu raksti, mūsu ornamentu ir mums vien piederīgi? Vai tie ir 100 % īpatnēji latviski?” (Bīne 1952: 3) Minot konkrētus piemērus, viņš pamatojis, kāpēc dažādām tautām ir līdzīgi raksti un kādi ir atsevišķu ornamentu vienojošie pamatelementi. Interesanti ir Bīnes pētījumi, kā sveši rotājoši elementi ietilpst “rotājuma pamatfondā” un “pārsakņojas idejiskā ziņā” (Bīne 1952: 9). Pēc mākslinieka

uzskatiem, ornamenta un rakstu zīmju būtiskākā jēga un nozīme atklājas to saturā, ritmā un pareizā lietojumā. Runājot par ornamentu stilizāciju un modernizēšanu, viņš minējis, ka materiāls un tehnika jaunajā laikā ievieš savus nosacījumus ornamenta lietošanā un atveidē. Tomēr arī modernajā ornamentā pareiza izvēle un prasme lietot tradicionālos motīvus un formas ļauj seniem motīviem atdzimt jaunās kompozīcijās un ieskanēties pilnā spēkā. Formas stilizācijas sakarā referātā atzīmēts, ka mūsu mākslā valda "sociālistiskā reālisma" stils un ka, balstoties uz šo reālismu, tad mēģināts veidot rotājumus līdzīgā garā (Bīne 1952: 9). Bīne aicināja saprast, ka nevar mehāniski pārcelt atziņas no vienas mākslas citā. Cenšoties pateikt, ka ornamentā nozīmīgākais ir tā vēstījums, dziļākā nozīme un saturs, viņš vērsās pret ornamenta izmantošanu rotājošā nozīmē, norādot, ka ornamentā reālismu nedrīkst pārspīlēt, jo pretējā gadījumā mēs iestiegam seklā naturālismā, kas raksturīgs modernisma (jūgendstila) "pagrimušai" ornamentikai. Viņaprāt, atsaukšanās uz Ķīnas vai Japānas reālistisko ornamentiku šajā gadījumā neder, jo tas nav parasts reālisms, bet simboliskais reālisms. Aiz katra tēlojamā dzīvnieka, putna vai zieda stāv vesela simbolu pasaule. Lai atbilstu konkrētā laika politiski pareiziem priekšstatiem par ornamentu, Bīne minējis arī padomju laika ornamentikas sasniegumus, atzīmējot, ka "šis tas ir paveikts šajā laukā, piemēram: a) Miera baloži, b) Sirpis ar āmuru, c) Zvaigznīte 5-stūrainā, d) Zobrats ar lobāmo nazi, e) Zobrats ar vārpu, f) Bites ar šūnām, kas manāmi papildina mūsu ornamenta krājumu" (Bīne 1952: 10).

Šī uzstāšanās sacēla plašu rezonansi presē un mākslas funkcionāru aprindās. Referāta saturs uzskatāmi parāda Jēkaba Bīnes centienus atrast kompromisu starp savu pārliecību, interesēm un laikmeta prasībām, tā uzspiestās domāšanas nosacījumiem. Bīne centās savas domas slēpt, starp rindām un vārdiem tās bija izlasāmas un saprotamas, var tikai minēt to, kādas emocijas un pārdzīvojumus nācās apslāpēt un cik lielā mērā savā darbībā viņš nonāca pretrunā ar sirdsapziņu. To, ka, runājot par ornamentu, Bīne padomju varas laikā joprojām savus uzskatus nebija mainījis, apstiprina viņa vārdi 1936. gadā: "Bieži vien dzirdami spriedumi, kas mūsu rakstus pazemo līdz parastam jaunlaiku ornamentam, kāda stila piedevai .." (Bīne 1936: 37)

Jēkabs Bīne atmiņās par tālaika notikumiem rakstīja: "3. janvārī. – Zīmēju elciņu [stilizēti senprūšu, sengrieķu un somurgu ornamentu – autore piezīme]. Biju uz vēlēšanu komisijas locekļa ievēlēšanas sapulci Savienībā. Līkums [Herberts Līkums; 1902–1980; gleznotājs, Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks; LPSR mākslinieku savienības organizācijas komitejas priekšsēdētājs] mani iesauca un pastāstīja – ka kāds atkal sūdzējies par manu "ornamenta" lekciju." (Bīne 1895–1955: 32) Bīne iepazīstināja ar savas lekcijas saturu Mākslinieku savienības atbildīgo sekretāru Herbertu Līkumu, kurš apsoltīja sasaukt īpašu sēdi kopā ar sūdzētājiem, lai apspriestu radušos

situāciju. Lai novērstu domas un satraukumu, Bīne šajā visnotaļ saspringtajā laikā katru dienu turpināja pētīt un zīmēt elciņu un Indijas dieviešu tēlus. 1953. gada 13. janvārī laikrakstā "Cīņa" tika iespiesta Latvijas PSR Valsts latviešu un krievu mākslas muzeja (tagad LNMM) direktora vietnieka un Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmijas (tagad LMA) Vēstures un teorijas katedras vecākā pasniedzēja Miķeļa Ivanova (1927–1991) kritika "Nezinātniski kaitīga publiska lekcija", bet 25. janvārī toreizējais LMA Keramikas un lietišķi dekoratīvās nodaļas vadītājs Georgs Kruglovs laikrakstā "Literatūra un Māksla" publicēja rakstu "Nepieļaut izkropļojumus ideoloģijas jautājumos". Abos rakstos bija negatīvas, pret Bīnes pētījumiem vērstas, iznīcinošas atsauksmes. Ivanovs publikācijā minēja, ka Jēkabs Bīne, referātā atbildot uz jautājumiem, kas ir saistīti ar ornamentu un tā attīstību, izsacījis padomju zinātnei svešus, nepieņemamus uzskatus. Pēc Ivanova domām, būtiskākā Bīnes pieļautā kļūda bija tā, ka viņš savā pētījumā nezinātniski definējis ornamenta būtību – nebija atzinis, ka ornaments atspoguļo dzīves īstenību un ir ideoloģisks veidojums, vēsturiska kategorija, kurā atspoguļojas tautas pasaules uzskats zināmā vēstures posmā, un ka tā attīstība ir jāsaista ar sociāli ekonomisko attīstību. Kritikas noslēgumā Ivanovs, pieminot Bīnes nodarbošanos neatkarīgās Latvijas laikā, rakstīja: "Neapmierināja referenta kritikas daļa. J. Bīne dažos asos teikumos nosodīja formālistu mēģinājumus 1920. gados ievazāt padomju ornamentikā prettautiskus elementus. Bet ne pušplēstu vārdiņu viņš nekritizēja Latvijas buržuāziskos arhireakcionāros ideologus lietišķajā mākslā E. Brastiņu, A. Cīruli u. c. un viņu šovinistiskās teorijas. Referentam derēja izmantot arī paškritikas aso ieroci un atzīt savas kļūdas, jo buržuāziskajā Latvijā J. Bīne bija viens no šovinistiskā virziena vadoņiem lietišķajā mākslā." (Ivanovs 1953: 2) Pēc iepazīšanās ar kritiku Bīne dienasgrāmatā rakstīja: "Šodien bija "stipra" diena. Visupirms raksts "Cīņā" no Ivanova par manu kaitīgo ornamenta lekciju." Spriežot par negatīvo recenziju, pēc mākslinieka domām, viņa lasījuma saturs bijis stipri sagrozīts, dzirdēts tas, ko gribējuši dzirdēt, nevis tas, ko viņš teicis. Bīnes secinājums ir tiešs: "Tikai pats sākums ir pareizs – tas ir, kad es vispār par šo tematu lasījis – 29. XII. Ko darīsi! Rakstu paskaidrojums." (Bīne 1895–1955: 32)

Drīz Jēkabs Bīne saņēma paziņojumu, ka Mākslinieku savienības valdes sēde par "Ornamenta" lekciju notiks 28. janvārī plkst. 17.00, bet pirms tam kādu vakaru viņam jāierodas uz pārrunām. Šajās dienās (25. janvārī) parādījās arī otra negatīvā recenzija – Kruglova raksts "Literatūrā un Mākslā". Arī viņš asi kritizēja gan mākslinieka Ernesta Veilanda referātu "Latviešu tautas lietišķās mākslas vēsture", kas tika nolasīts kombinātā "Māksla" 1952. gada 26. novembrī, gan Bīnes lekciju "Ornaments" 29. decembrī. Kruglovs centās apgāzt visus Bīnes nosauktos ornamenta vēsturiskos attīstības un izmantošanas principus, apgalvojot, ka arī Bīnes minētie citāti ir nepareizi lietoti un interpretēti. Nobeigumā Kruglovs par abiem māksliniekiem

secināja: "E. Veilanda referāts un J. Bīnes lekcija liecina, ka abi mākslinieki nav pietiekami iepazinušies ar marksistiski-ļeņiniskās estētikas jautājumiem un pavisam vāji apguvuši tās atziņas. No otras puses, šie gadījumi liecina, ka abu publisko sarīkojumu organizētāji rīkojušies pilnīgi bez jebkādas atbildības sajūtas, nevižodami iepazīties pat ar referāta resp. lekcijas tēzēm. Rezultātā dota tribīne apolitiskuma un buržuāziskā nacionālisma sludināšanai, kas pelna visstingrāko nosodījumu." (Kruglovs 1953: 5) Galvenie pārmetumi par Bīnes lekciju tika izteikti, akcentējot, ka "J. Bīne nonāk pie maldīgas, aplamas teorijas, ka ornamenti esot līdzīgs valodai. Līdz ar to viņš definē ornamentu kā patstāvīgu kategoriju, kas neesot saistīta ar ideoloģisko virsbūvi." Raksta autors vēl turpināja kritizēt: "Ornamenta atraušana no pārējiem mākslas veidiem paver iespējas svešas, buržuāziskas ideoloģijas un formālisma ievazāšanai." Par pareizāku pieeju ornamenta skaidrošanā Kruglovs piedāvāja: "Kā zināms, visu padomju mākslas veidu, tajā skaitā arī ornamenta mākslas, kopīgā daiļrades metode ir sociālistiskais reālisms." (Kruglovs 1953: 5) Turpretī Bīne lekcijā bija norādījis, ka ornamentam nav jābūt tēlojošam, ka tam nevajag saskarties ar tagadējā laikmeta īstenību.

Izlasot Kruglova recenziju, Bīne savā dienasgrāmatā izteicis sašutumu par notiekošo kopumā: "Kādēļ Kruglovs tā steidzas? Nevar sagaidīt valdes sēdi 28.!! Tagad nu var visi savu žulti uz mani izgāzt. Bet par ko īsteni? Vai par to, ka es pašreizēji strādāju? Vai par to, ko es esmu veicis?" (Bīne 1895–1955: 32) Pēc pāris dienām paredzētā valdes sēde tomēr nenotika, nebija arī nekādu tuvāku ziņu. Kāds informēja, ka draudot izslēgšana no Mākslinieku savienības vai pārceļšana kandidātos. Bīne, ļoti satraucies, uzmeklēja savu bijušo draugu no Harkivas (bij. Harkovas) laikiem – Ernestu Āboliņu (1895–1978), kurš tobrīd bija partijas sekretārs un apakšpulkvedis LPSR Valsts drošības komitejā (saīsin. VDK; līdz 1954. gadam LPSR Valsts drošības ministrija). Bīnes un Āboliņa jaunības draudzene Paulīne Fiša-Šolčinska vēstulē rakstījusi: "Ernests Āboliņš esot [bijis] liels vīrs lekšlietu ministrijā (čēkā)." (Fiša-Šolčinska 1985) Tomēr uzskatu dažādība un iespējamās nesaskaņas acīmredzot nebija par šķērslī, lai jaunības draugs Bīnem atkal palīdzētu. To apliecina 30. janvāra ieraksts mākslinieka dienasgrāmatā: "Biju pie Ernesta ar referātu un iebildumiem pret kritiku. Viņš lika uzrakstīt principiālu paskaidrojumu un savu nostāju. Atzina kritikas nepamatotību." (Bīne 1895–1955: 32)³

Pēc šīs tikšanās palēnām viss noklusa, valdes sēde nenotika. Jēkabs Bīne smagi saslima, gandrīz mēnesi slimoja un neizgāja no mājas, vēlāk uzzināja, ka LPSR Mākslinieku savienības sēdēs viņa un Ernesta Veilanda jautājums skatīts "aizmuguriski",

3 Latvijas PSR Mākslinieku savienības organizatorisko struktūru un idejisko pārvadību padziļināti ir pētījusi Ilze Konstante apjomīgajā petījumā "Stalīna garā ēna Latvijas tēlotājā mākslā 1940–1956" (Neputns, 2017), atklājot gan sistēmas uzstādījumus, gan represijas, kādas varēja sagaidīt mākslniekus, kuri nepakļāvās politiskās ideoloģijas diktētajiem uzstādījumiem.

tomēr nekādu represiju nebija. Tajā pašā laikā ir zināms, ka vairāk nekā trīs stundas garajā Latvijas PSR Mākslinieku savienības Lietišķās mākslas sekcijas sanāksmē 1953. gada 17. februārī darba kārtībā kā ceturtais apspriežamais jautājums bija iekļauts "Jautājums par b. Veilanda referātu kombinātā "Māksla" par latviešu tautas lietišķās mākslas vēsturi un b. J. Bīnes lekciju Mākslas darbinieku namā "par ornamentu". Nopelniem bagātā mākslas darbinieka G. Kruglova ievads." (Latvijas Mākslinieku savienība: 3–4) Kā norādīts protokolā, sanāksmes laikā par abām notikšajām lekcijām izteicās sekcijas priekšsēdētājs b. Džems Bodnieks, kurš aicinājis b. G. Kruglovu informēt klātesošos par ornamenta būtību un nozīmi. Protokolā teikts: "Referents izsaka savus uzskatus par ornamentu un viņa raksturīgākajām īpašībām, pasvītrotot padomju emblēmu pielietošanu un to pareizu izveidošanu. Ornamenti ir specifisks veids, kuram dekoratīvas īpašības, kura saturs pakļauts dekoratīviem mērķiem, atspoguļojot konkrētus priekšmetus vai īstenības parādības un izsakot noteiktas domas un jūtas, kas palīdz uztvert emocionālo saturu un izteiksmību. (..) Visu to mērķtiecīgi pielietojot, ornamentam jāizsaka jaunas domas un jūtas, kas atbilstu padomju cilvēka estētiskajām prasībām un sociālistiskās sadzīves formām." (Latvijas Mākslinieku savienība: 3–4) Pēc Georga Kruglova uzstāšanās izteicās biedri Erna Rubene, J. Ozoliņš, Džems Bodnieks un J. Bērtulsons. Sēdes dalībnieki tika iepazīstināti ar biedru Miķeļa Ivanova un Georga Kruglova recenzijām laikrakstos "Cīņa" un "Literatūra un Māksla". Secinājums bija, ka abi Mākslinieku savienības biedri Bīne un Veilands ir pieļāvuši izkropļojumus ideoloģijas jautājumos. Noslēgumā Lietišķās mākslas sekcijas dalībnieki vienprātīgi atzina biedru Veilanda un Bīnes apolītisko publisko uzstāšanos par nosodāmu, konstatējot, ka abi mākslinieki nav pietiekami iepazinušies ar marksistiski-ļeņiniskās estētikas jautājumiem, nav izmantojuši savās konsultācijās Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Georga Kruglova, Artura Lapiņa (1911–1983; scenogrāfs, gleznotājs, mākslas kritiķis) un citu biedru padomu. Sanāksmes protokola noslēguma lēmums skanēja: "Sekcija vienprātīgi atzīst laikrakstos publicētos rakstus par pareiziem un lūdz Latvijas Padomju mākslinieku savienības valdi pieņemt savu lēmumu par b. E. Veilanda un J. Bīnes lekcijām." (Latvijas Mākslinieku savienība: 3–4)

Šajā laikā Ernests Veilands (1855–1963; mākslinieks) bija LPSR Mākslinieku savienības valdes loceklis, kam vajadzēja atbildēt par darbu ar pašdarbniekiem māksliniekiem. 1953. gada 5. martā notika Mākslinieku savienības valdes sēde, kurā uzstājās gan savienības priekšsēdētājs Oto Skulme (1889–1967; mākslinieks, Rīgas mākslinieku grupas biedrs), gan Georgs Kruglovs (1905–1984; keramiķis, Latvijas Mākslas akadēmijas profesors) un Jānis Sudmalis (1887–1984; mākslinieks, Liepājas muzeja veidotājs). Kā tolaik bija pieņemts, gandrīz visas runas tika protokolētas krievu valodā, vienīgais izņēmums bija Sudmaļa uzstāšanās. Referenti izteicās par slikto politnodarbību un Marksisma-ļeņinisma vakara universitātes apmeklējumu. Oto Skulme

runā norādīja uz Ernesta Veilanda uzstāšanos, kuru kultūras darbinieku sapulcē esot pieminējis arī Arvīds Pelše. Skulme tāpat atzīmēja, ka nesaprotot, kā Veilands, kurš tobrīd mācījās Marksisma-ļeņinisma universitātes 2. kursā, varējis pieļaut tādu kļūdu. Pēc viņa domām, šādu situāciju var izskaidrot tikai ar to, ka Veilands mācās un nodod studiju ieskautes formāli (Latvijas Mākslinieku savienība: 40–41).

Turpretim Kruglovs šajā sanāksmē vairāk pievērsās Bīnes referātam, uzsverot, ka vispirms ir jārunā par to, ka lietišķās mākslas teorētisko jautājumu skaidrošanas atpalcībā zināma loma ir jāuzņemas arī Latvijas Mākslas akadēmijai, jo viņa kļūdaino uzstāšanos var skaidrot tikai ar nepilnīgām zināšanām par ornamenta stila jautājumiem un kompozīcijas nozīmi. Bīne, paņemot formāli atšķirīgo pazīmju skaidrojumu tikai no enciklopēdiskās vārdnīcas, sniedzis klausītājiem aplamu teoriju par to, ka ornamenti, līdzīgi kā valoda, nepieder ideoloģiskai virsbūvei, un tāpēc tā attīstību maz ietekmē sociālā vide. Bet sociālistiskā reālisma radošā metode ornamenta veidošanā, pēc Bīnes domām, vispār nav izmantojama. Ņemot vērā šos kļūdainos faktus, kurus lekcijā pielāvis Bīne, Kruglovs aicināja īpašu uzmanību pievērst rakstiem, kuros tiktu skaidrota ornamenta patiesā būtība un nozīme. Ornamenta lekcijas skandālam un tam sekojošām publikācijām presē uzstāšanos veltīja arī Sudmalis. Viņš piezīmēja, ka Liepājas mākslinieki ar Mākslas skolas palīdzību noorganizējuši lekcijas, kurās apsprieduši Kruglova rakstu, kas tapis pēc Bīnes lekcijas. Sudmaļa secinājums bija, ka vairāk ir jādomā, kā māksliniekiem skaidrot ornamenta būtību, un par to atbildīga ir tieši Lietišķās mākslas sekcija. Atskaiti par paveikto sniedza arī Meijers Furmans (1921–1973; Kuldīgas Daiļamatniecības skolas direktors): "Kas attiecas uz ornamentiku, mēs esam gājuši šādu ceļu: ievērojot tradicionālos latviešu ornamentus, mēs kompozīcijas papildinājām ar stilizētā veidā pārstrādātiem traktoriem, kombainiem, augstsprieguma līnijas stabiem, miera baložiem, kviešu vārpām, komjauniešu emblēmām un citiem mūsu lielā laikmeta atribūtiem." (Latvijas PSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvalde: 50)

1953. gada 5. martā Bīnes dienasgrāmatā ir divi ieraksti: "Mira b. Staļins. Šodien man pavēlēja braukt uz Maskavu ar rītvakara vilcienu." (Bīne 1895–1955: 32) Minētais notikums apliecina padomju laika nesaudzējošo attieksmi pret brīvu personisko domu paušanu. Tomēr kārtējo reizi bija jāuzklausā savu domu un uzskatu nepareizības un nederīguma apliecinājumi. 1953. gadā ārzemēs iznākošajā avīzē "Latvju Ziņas", aprakstot minēto skandālu, teikts: "Tā latviskā ornamenta pētītāja un pazinēja J. Bīnes grēku saraksts ir pārpilns, un no Sibīrijas viņu var glābt vienīgi viņa amata meistarība – J. Bīne ir viens no tiem, kas darina vitrāžas Maskavas metro stacijām, kurām jāpauž "Staļina laikmeta varenība"." (Bīne 1953: 7)

Mākslinieka sabiedrisko aktivitāšu dēļ cieta arī abas Jēkaba Bīnes dzīvesbiedres. Atmiņās par piedzīvoto dalījies Valda Miesiņa (dzim. Vidiņa; 1897–1984): "Komunistiem

ienākot, tie lauz kopā visu NMV [Neatkarīgo Mākslinieku Vienība – autores piezīme] iekārtu, ģīmetnes, gleznas, tēlus un meta mēslu kastē. A. Bīne [Antonija Karlīna Bīne, dzim. Freimane; 1898–1970; Jēkaba Bīnes sieva – autores piezīme] pa pakrēsli vilkusi ārā un glābusi, ko varējusi. Par to tā arī cietusi no komunistiem, jo ilgu laiku nav dots darbs, dzīvojusi ļoti grūtos apstākļos.” (Miesiņa 1971: 32) Arī Jēkaba Bīnes otrā sieva Anna Bīne (dzim. Puriņa; 1905–1982) vairākkārt tikusi atlaista no darba par vīra grēkiem. Pēc mākslinieka nāves ilgi bija spiesta meklēt darbu un pamest savas mājas Kuldīgā, lai dotos strādāt uz otru Latvijas pusi – Vecbebru Profesionāli tehnisko vidusskolu, kur vairāk nekā 25 mūža gadus strādāja par mājturības skolotāju.

Arī pret Bīnes agrākajiem mākslas darbiem padomju varas attieksme bija visnotaļ negatīva. Viņa vārds atrodams starp tiem māksliniekiem, kuru darbus ievietoja speckrātuvēs. Mākslas vēsturnieks Zigurds Konstants (1932), balstoties uz arhīvos pieejamiem dokumentiem, aprakstījis Rīgas mākslas muzeju darbību okupācijas gados un pētījumā min: “Lūk, rinda to mākslinieku, kuru darbi “atbilda” speckrātuves prasībām: V. Tone, N. Strunke, R. Suta, S. Vidbergs, R. Pelše, J. Jaunsudrabiņš, J. Cielavs, A. Annuss, I. Zeberīņš, A. Štrāls, J. Bīne, K. Baltgailis, J. Valters, A. Beļcova un daudzi citi.” (Konstants 2000: 159) Speckrātuvju, jeb biežāk sauktu specfonde, ierīkošana muzejos bija raksturīga pēckara gados. Tika izdotas īpašas instrukcijas, kuras noteica, kādi mākslas darbi šajos specfondos glabājami. LPSR Ministru padomes (MP) Mākslas lietu pārvaldes 1953. gada 2. martā apstiprinātā sevišķā instrukcijā par speckrātuvu teikts, ka visi mākslas eksponāti, kas kaitīgi ar savu idejisko ievirzi, formālistisko izpildījumu, kā arī mākslinieku emigrantu darbi ir jāizņem no Mākslas lietu pārvaldes pakļautības kopējām krātuvēm un jānodod speciālā krātuvē, kas noorganizēta Valsts latviešu un krievu mākslas muzejā atbilstoši PSRS MP Mākslas lietu pārvaldes priekšsēdētāja rīkojumam Nr.SP-1256/32 (Konstants 2000: 159). Nododamo eksponātu sarakstus apstiprināja muzeju vadītāji saskaņā ar LPSRS MP Mākslas lietu pārvaldes speciālās komisijas slēdzieni. Mākslas vēsturnieki, pētnieki un muzeju zinātniskie līdzstrādnieki ar šajos fondos iekļautajiem darbiem varēja iepazīties tikai ar Mākslas lietu pārvaldes priekšsēdētāja rakstisku atļauju un tikai speckrātuves telpās, klātesot krātuves atbildīgajai personai un reģistrējoties īpašā žurnālā. Speckrātuvē nokļuva ne tikai paši mākslas darbi, bet arī to fotouzņēmumu negatīvi un kopijas. Jāmin, ka padomju varai kopumā bija raksturīgi uzskatīt, ka māksla gandrīz vai sākusies tikai pēc 1940. un 1945. gada.

1955. gada vasarā Jēkabam Bīnem par sasniegumiem vitražu mākslā tika piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums. Mākslinieks par šo notikumu pierakstījis: “21. jūlijā izlasīju avīzē – ka man ir piešķirts “nopelniem bagātais mākslas darbinieks.” Arvien lielāks aizvainojums un neizpratne māksliniekam veidojās pret pastāvošo sistēmu un darba organizāciju. Pēc kādas vizītes LPSR Mākslinieku

savienībā Bīne piezīmējis: "Arvien dīvaināka liekas Savienība, kur mēraukla ir "deguna izskats"." (Bīne 1895–1955: 32) Uztraukumi, neziņa un emocionālā spriedze mākslinieku salauza, jau pastāvošajām veselības problēmām pievienojās nespēks un nogurums. Bīne turpināja doties komandējumos, izpildīt pasūtījuma darbus, darināt vitrāžas, bet vakaros mājās gūt gandarījumu, zīmējot un pētot dažādus ornamentus. Iesākts un nekad nepabeigts palika tēlniekam Kārlim Jansonam (1896–1986) veltīts darbs.

Pēdējie ieraksti Bīnes dienasgrāmatā veikti neilgi pirms mākslinieka pēkšņās aiziešanas mūžībā. 1955. gada 20. oktobrī pēc darba vakarā viņš rakstīja: "Šorīt gāja grūti. Netiku autobusā, un gājienā uz tramvaju nejutos labi." Pēc pāris dienām mākslinieks rakstīja pēdējo reizi: "Uzgleznoju abažūra stiklus un sāku zīmēt rombu logu Rīgas viesnīcai."

1955. gada 24. oktobrī mākslinieks Jēkabs Bīne pēkšņi mira sirds mazspējas dēļ. Alise Volanska (1953; muzeju mākslas speciāliste, rakstniece) mākslinieka simtgadē rakstīja, ka Jēkabu Bīni izvadīja no Mākslinieku savienības Krišjāņa Barona ielā 12. Gājiens virzījās garām Mākslas akadēmijai uz Raiņa kapiem. Mašīnai pa priekšu meitenes tautastērpos nesa krāšņus vainagus. Cilvēki kaut ko tādu sen nebija redzējuši, apstājās ielas malā un teica: "Latvieti glabā..." (Volanska 1995: 3) Par mākslinieka izvadīšanu pēdējā gaitā Māris Brancis (1947; mākslas vēsturnieks) rakstījis: "Bēres izvēršas par klusu, vārdos neizpaustu protestu pret varu, bet galvenais – tas ir apliecinājums Māksliniekam, Latvietim, Labietim." (Brancis 1995: 12)

Jēkaba Bīnes daiļrade Latvijas mākslas kontekstā

Latviešu mākslas kontekstā Jēkabs Bīne var tikt uzskatīts par mākslinieku, kurš savu radošo darbību pilnībā veltīja centieniem mākslas darbos iemiesot latviešu pasaules skatījumu, senās tautas atziņas un vēstures notikumus⁴. 20. gs. starpkaru periods latviešu vizuālajā mākslā raksturojams gan kā klasiskā modernisma uzplaukums, gan kā aktīvs nacionālās identitātes un pašnoteikšanās jautājumu meklējumu laiks. Bīne piederēja pie tiem māksliniekiem,

4 Mūsdienu mākslas vēsturē un teorijā Jēkaba Bīnes uzskatus izcēlis literatūrzinātnieks Toms Ķencis, pētot latviešu folkloras atsaucis vizuālajā mākslā un secinot, ka, atšķirībā no citiem māksliniekiem, kuri savos darbos izmantoja folkloras tēlus, "ultrakonservatīvais gleznotājs, skolotājs un mākslas kritiķis Bīne stilistiski iederas folkloristiskajā *Art Deco* tradīcijā, bet dievību attēlojumi iegūst drīzāk reliģiskas, nevis simboliskas dekoratīvas funkcijas". Ķencis uzsvēris Bīnes neopaganisma teorētiskās pētniecības publikācijas un to vizuālo interpretāciju, tāpat atzīmējis, ka mākslinieks savos darbos bija sasniedzis tālāko punktu pagāniskās ikonogrāfijas attīstībā un vizualizācijā (Ķencis 2016: 54).

kuri mākslā saskatīja iespēju paust savus uzskatus par to, kādai ir jābūt nacionālai mākslai. Lai paustu savus uzskatus un pamatotu šādas idejas, Jēkabs Bīne pievērsās tautas mitoloģijas un vēstures pētniecībai, radot savu skatījumu par latvisku mākslu un tautas nākotni. Bīnes personības un daiļrades attīstībā liela loma bija 20. gs. pirmās puses vēstures notikumiem. Šajā laikā Bīne savus uzskatus un personisko pārliecību pauda ne tikai mākslas darbos, bet arī aktīvi publicēja teorijas un pētījumus un publiski pauda viedokli, vadot dievturu kustību. Jāatzīmē, ka tieši 20. gs. starpkaru periodā mitoloģiskais žanrs mākslā bieži tika proponēts kā latvisks, kas ideoloģiski virzīja vēlamo naratīvu par nacionālu mākslu un atbilda tam. Bīne bija viens no šo uzskatu aktīvākajiem paudējiem un redzamākajiem piemēriem⁵.

Spilgti mitoloģisko tēmu vizuālie atspoguļojumi un plaša publicēto tekstu mijiedarbība, ko papildināja paša mākslinieka radītais ikdienas tēls, ir radījis Jēkaba Bīnes kā mākslinieka un dievtura simbolisku nozīmi. Tieši viņa ieguldījums dievturu vizuālā tēla radīšanā un jaunas – neomitoloģijas – popularizēšanā var tikt uzskatīts par nozīmīgāko Bīnes mākslinieciskās daiļrades mantojumu. Padomju laikā mākslinieka radošais gars kļuva klusāks un viņa darbi – mazāk emocionāli, bez dziļiem simboliskiem meklējumiem un radošās iedvesmas klātesamības. 1951. gadā Bīni atlaida no darba Kuldīgā, un darba meklējumos viņš bija spiests atgriezties Rīgā. Sāka darbu kombināta "Māksla" vitrāžu cehā, pa dienu pildīja ar darba pienākumiem saistītos politiskās propagandas darbus, bet vakaros gleznoja agrāk tapušo mitoloģisko kompozīciju variācijas, pētīja ornamenta satura nozīmi un izcelšanos.

Nobeigums 1952. gadā Bīnes nolasītā lekcija par ornamenta saturu sacēla asu konfliktu un domstarpības ar tā laika mākslas funkcionāriem. Aktualizējās jau-tājums par Bīnes izslēgšanu no Mākslinieku savienības. Tomēr tas nenotika, iespējams, pateicoties drauga atbalstam. 1955. gada vasarā par teicamu darbu vitrāžu mākslā Bīne tika apbalvots ar LPSR Nopelniem bagātā mākslinieka nosaukumu. Pieņemot, ka māksla reflektē ar konkrēto vietu un laiku, kur tā tapusi, var secināt, ka Jēkabs Bīne mākslu it kā sargāja no ārējās pasaules, ļaujot savās gleznās uzmirzēt tikai labajam un skaistajam. Mākslas darbos neparādījās iekšējās pretrunas un vēlāko gadu – padomju laika principu neizpratne.

5 Par šo tēmu "Latvijas mākslas vēstures" 5. sējumā raksta Stella Pelše, uzsverot, ka nacionālās mitoloģijas tēmas 30. gados īpaši izvērta arī gleznieciskā reālisma kopējs Jēkabs Bīne, kurš mēģināja sintezēt paša proponētajās dievturības idejās rodamo etnogrāfiskā mantojuma izcēlumu ar gleznotāja amata praktisko pusi (Pelše 2016: 316).

Gadījuma analīze apliecina mākslinieka radošā un intelektuālā darba ierobežotību, nespēju izprast staļinisma politiskā režīma ideoloģiskos uzskatus un ietekmes vēsturiskā perioda kontekstā. Jēkaba Bīnes pētījumi, nacionālie uzskati, piederība dievturu organizācijai, ideju popularizēšana un nacionālo akcentu attēlošana iepriekšējā politiskā režīma periodā radītajos mākslas darbos radīja iekšēju personisku un radošās dzīves konfliktu, kā rezultātā mākslinieks, psiholoģiski salauzts, pāragri mira.

Bibliogrāfija

- Brancis, Māris (1995). *Jēkabs Bīne*. Rīga: Preses nams, 12.–47. lpp.
- [Bez. aut.] (1935). Radiofona programma. *Latvijas Kareivis*, Nr. 29, 5. lpp.
- [Bez. aut.] (1940). Humoristu pēcpusdiena strādniekiem darba kameras zālē. *Rīts*, Nr. 33, 5. lpp.
- [Bez. aut.] (1943). Tautisko deju un dziesmu rīti. *Tēvija*, Nr. 133, 6. lpp.
- [Bez. aut.] (1953). Jēkabs Bīne formālisma grēkā. *Latvju Ziņas*, Nr. 3, 7. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1935). Latviskā mājas kultūra. *Rīts*, Nr. 328, 4. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1935). Zirgu loku rotājumi. *Mazpulks*, Nr. 7, 253. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1935). Latviska dzīvokļa iekārta. Stila jautājums un rotāšanas tradīcija. *Labietis*, Nr. 5, 125.–131. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1936). Latvju raksti. *Sējējs*, Nr. 1, 36.–42. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1936). Kā un kur lietot latvisko rakstu. *Labietis*, Nr. 6, 384. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1937). Ar kādiem rakstiem rotāsim? *Vadītājs*, Nr. 2, 98. lpp.
- Bīne, Jēkabs. (1939). Mitoloģiskie temati mūsu mākslā. *Sējējs*, Nr. 1, 51. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1940). Anša Cīruļa glezna "Latvija". *Sējējs*, Nr. 1, 87.–88. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1942). Āriskā kultūra. *Tālavietis*, Nr. 10, 1. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1944). Latviskās rotas lietas. *Mana Māja*, Nr. 5, 72.–73. lpp.
- Bīne, Jēkabs (1952). Referāts par ornamentu. LMA IC, Jēkaba Bīnes lieta B-8 (3), 3. lpp.
- Bīne, Jēkabs 1895–1955. LNA LVA, 1757. f., 2. apr., 1.–36. l.
- Bīne, Jēkabs 1895–1955. LNA LVA, 1757. f., 3. apr., 1.–20. l.
- Bīne, Jēkabs 1895–1955. LNA LVA, 1757. f., 4. apr., 1.–23. l.
- Bīne, Jēkabs 1895–1955. LNA LVA, 1757. f., 5. apr., 1.–46. l., 32. lpp.
- Fiša-Šolčinska, Paulīne (1985). Vēstule Izai Bīnei. Autores arhīvā.
- Ivanovs, Miķelis (1953). Nezinātniski kaitīga publiska lekcija. *Cīņa*, 13.01., 2. lpp.
- Kalnberziņš, Jānis (1952). Latvijas K(b)P CK pārskata ziņojums LK(p)P 12. kongresā 1952. gada 20. septembrī. *Padomju Latvijas Boļševiks*, Nr. 14, 46.–66. lpp.

- Kruglovs, Georgs (1953). Nepieļaut izkropļojumus ideoloģijas jautājumos. *Literatūra un Māksla*, 25.01., 5. lpp.
- Konstants, Zīgurts (2000). Rīgas muzeji okupācijas gados. 1940–1990. *Doma 5: rakstu krājums. Mākslas teorija, vēsture un kritika*. Rīga: DOMA, 139.–174. lpp.
- K. Š. (1929). Disputa par šķiru mākslu. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 4, 403. lpp.
- Ķencis Toms (2016). Tautasdziesmas un vizuālā māksla līdz 1940. gadam. *Letonica*, Nr. 34. 37.–57. lpp.
- Latvijas Mākslinieku savienība. LNA LVA, 230. f., 1. apr., 183. l., 3.–4. lp.
- Latvijas Mākslinieku savienība. LNA LVA, 230. f., 1. apr., 3. l., 40.–41. lp.
- Latvijas PSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvalde. LNA LVA., 627. f., 2. apr., 201. l., 50. lp.
- Miesiņa, Valda (1971). Neatkarīgo mākslinieku vienība un dievturība. *Labietis*, Nr. 42, 32. lpp.
- Pelše, Augusts (1952). Cīņa pret buržuāzisko nacionālismu – republikas partijas organizācijas kaujas uzdevums. *Padomju Latvijas Boļševiks*, Nr. 16, 5.–6. lpp.
- Pelše, Stella (2016). Figuratīvisma pastiprināšanās modernistu mākslā un tradicionālisma ekspansija. 1925–1934. Kļaviņš, Eduards (zin. red.). *Latvijas mākslas vēsture. 1915–1940. 5. sējums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 219.–309. lpp.
- Rinka, Rūta (2016). Lietišķā māksla. Kļaviņš, Eduards (zin. red.). *Latvijas mākslas vēsture. 1915–1940. 5. sējums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 565.–607. lpp.
- Volanska, Alise (1995). Māksliniekam un pedagogam Jēkabam Bīnem – 100. *Kurzemieks*, 11.04., 3. lpp.

1. attēls. Latvijas Valsts Arhīvs; Fonds Nr.1757; Lieta nr.1; Apr. 2 VP; Mape "ELKI." A.
Figure 1. The Latvian State Archive: Fund 1757; File no.1; Description 2VP; Folder "ELKI" A.

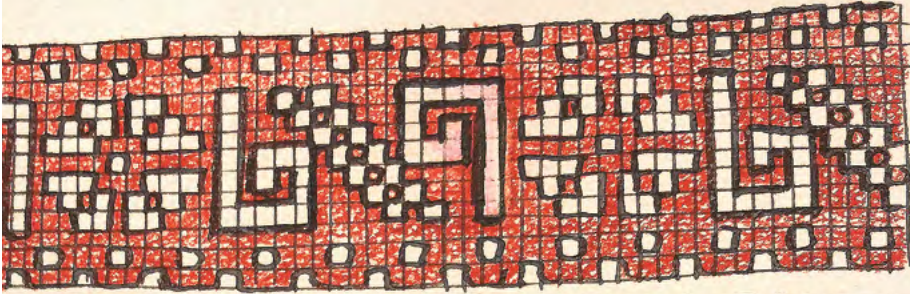
2. attēls. Latvijas Valsts Arhīvs; Fonds Nr.1757; Lieta nr.1; Apr. 2 VP; Mape "ELKI." A.
Figure 2. The Latvian State Archive: Fund 1757; File no.1; Description 2VP; Folder "ELKI" A.

3. attēls. Latvijas Valsts Arhīvs, Fonds 1757; Lieta nr. 4; Apr. 2 VP; Mape "Zalktiši".
Figure 3. The Latvian State Archive: Fund 1757; File no.4; Description 2VP; Folder "Zalktiši".

4. attēls. Latvijas Valsts Arhīvs, Fonds Nr.1757; Lieta nr. 6; Apr.2 VP; Mape "Māras zīmes".
Figure 4. The Latvian State Archive: Fund 1757; File no.6; Description 2VP; Folder "Māras zīmes".

5. attēls. Latvijas Valsts Arhīvs, Fonds 1757; Lieta nr.6; Apr. 2VP; Mape "Līklocis".
Figure 5. The Latvian State Archive: Fund 1757; File no.6; Description 2VP; Folder "Līklocis".

MĒNEŠA ZĪMĒS ~

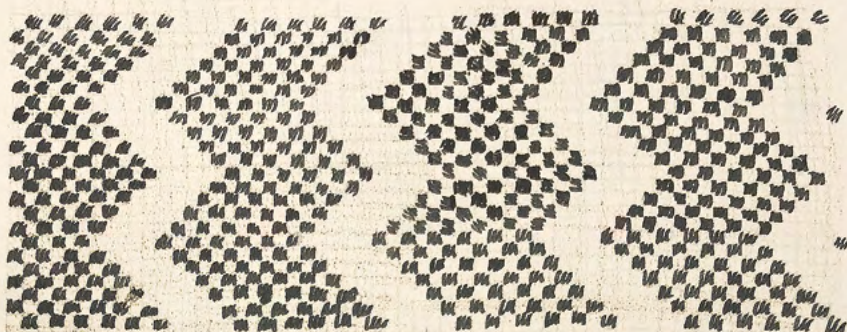


Č48 RUCAVAS KREKLA RAKSTS (L-R)



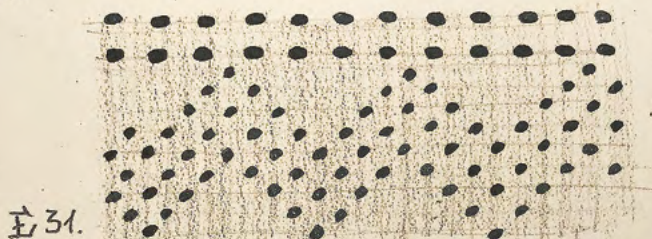
M 186 NĪCAŠ VAINAGĀ (L-R)

MĀRĀS



Ē 30

NO RIŅU KALNA



Ē 31.

NO AIZKRAUKLES



NO ZVEJNIEKIEM
(PIE BURTNIĒKA ĒZ.)

Ē 32



NO SĀRUMKALNA
(PIE CĒSĪM)

(panākts ar virspas palīdzību)

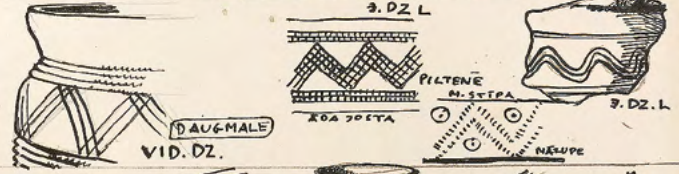
Ē 33

UZ AKMENS LAIKMETA TRĀUKIEM

KOPIENAS



VERGTURU



FEODALISMA

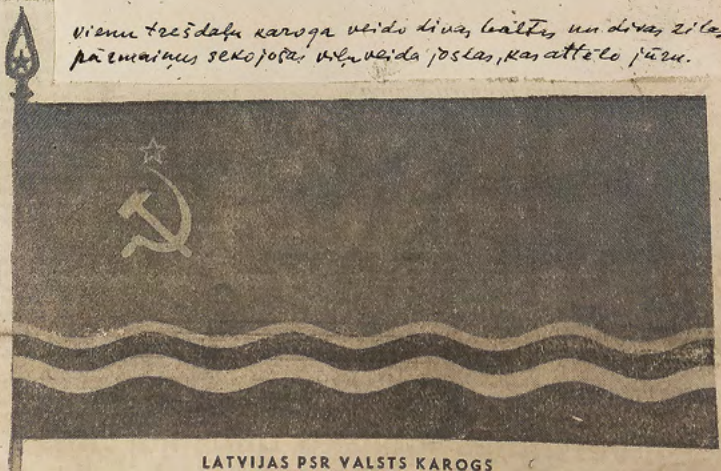


KAPITALISMA



SOCIALISMA

Nienu trešdaļu karoga veido līns, laukis un divas zīles, pārējamies sekojoši: zilā, veida joslās, kas attēlo jūru.



LATVIJAS PSR VALSTS KAROGS

£ 29

Andra Silapētere

Mg. art., mākslas zinātniece un kuratore, Latvijas Mākslas akadēmija,

Latvijas Laikmetīgās Mākslas centrs

Mg. art., art researcher and curator, Art Academy of Latvia,

Latvian Centre for Contemporary Art

E-pasts /e-mail: silapetere@lcca.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.04

Latvijas trimdas mākslinieku iekļaušanās ASV mākslas vidē 20. gs. 50., 60. gados: sociālie un radošās dzīves konteksti

Latvian Exile Artists in the 1950s–60s US Art Scene: Contexts of Social and Creative Life

#

Atslēgvārdi:

Latvijas trimda ASV,
identitāte,
diaspora,
piederība,
glezniecība

Keywords:

Latvian exile in the US,
identity,
diaspora,
belonging,
painting

Kopsavilkums

Raksta centrā izvirzīts jautājums, ko Latvijas trimdas radošajām personībām nozīmēja iekļaušanās ASV mākslas un kultūras procesos 20. gs. otrajā pusē un kā piespiedu prombūtne ietekmēja, pirmkārt, radošā darba iespējas un otrkārt, kā radošumu ietekmēja piederības un kultūras identitātes jautājumi. Rakstā tas tiek veikts, izskatot mākslinieku radošās gaitas un izredzes iekļauties jaunās mītnes zemes procesos mijiedarbē gan ar latviešu diasporu, gan ASV mākslas un kultūras kontekstu 20. gs. 50. un 60. gados. Uzmanības centrā ir gleznotāji, kas izglītību ieguva, sākot ar 20. gs. sākumu līdz 1944. gadam Krievijas impērijas mākslas izglītības iestādēs, Latvijā, vai atsevišķos gadījumos Eiropā, un Otrā pasaules kara rezultātā devās bēgļu gaitās, un ieceļoja ASV. Kopējie procesi trimdā liecina – kā konceptuāls pamats priekšstatu konstruēšanā par radošo praksi dominēja nacionāla savpatnība un sevis kā etniskas grupas nošķiršana. Savienoto Valstu mākslas pieredze tika identificēta kā Latvijas māksliniekiem sveša, bet būtiska izvērsās ideja par nacionālo mākslas skolu un jaunradi kā misiju, lai saglabātu un uzturētu tās vērtības. Tas tika darīts, turpinot Latvijas pirmās brīvvalsts laika idejas, kas ideoloģiski apvienoja demokrātisma un Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma nacionālpatriotiskos uzslāņojumus, bet māksliniecišķi uzturēja mītu par Latvijas Mākslas akadēmijas skolu un 20. gs. 30. gadu jaunreālismu.

Summary

The article focuses on the question of what it meant for Latvian exiled creative personalities to be included in the artistic and cultural processes of the US in the second half of the 20th century and how their forced absence from their homeland firstly affected the scope of their creative work and, secondly, how their creativity was influenced by issues of belonging and cultural identity. The article does this by examining artists' creative paths and prospects for inclusion in the processes of their new home country in interaction with both the Latvian diaspora and the US art and cultural context in the 1950s and 1960s. The focus is on painters who were educated from the beginning of the 20th century until 1944 in art educational institutions of the Russian Empire, in Latvia, or in some cases in Europe, and as a result of the Second World War fled and came to the United States.

The overall processes in exile show that national particularity and the separation of the self as an ethnic group dominated as a conceptual basis for constructing ideas about creative practice. The experience of art in the US was identified as alien to Latvian artists, but the idea of a national art school and creativity as a mission to preserve and maintain its values became essential. This was done by continuing the ideas of the first Latvian Free State, which ideologically combined the national-patriotic overlays of democracy and the authoritarian regime of Kārlis Ulmanis, but artistically maintained the myth of the Latvian Art Academy School and 1930s neo-realism.

Pieņemts apgalvot, ka abstraktais ekspresionisms jāva Amerikas Savienotajām Valstīm pēc Otrā pasaules kara iekļauties aktuālajos pasaules mākslas procesos. Virziena mākslinieku manifestācijas iezīmēja būtiskas pārmaiņas mākslas valodā globāli un kļuva arī par centrālajiem naratīviem aktuālajā mākslas kritikā un vēlāk 20. gs. otrās puses mākslas vēstures rakstīšanā. Leģitimējot virzienu un tā māksliniekus, Savienoto Valstu mākslas teorētiķi to dēvēja par "amerikāņu tipa glezniecību" (Klements Grīnbergs (*Clement Greenberg*), 1909–1994) (Greenberg 1955: 179), "Amerikas nacionālo mākslu" un "Amerikas glezniecības triumfu" (Irving Sandler (*Irving Sandler*), 1925–2018) (Sandler 1970). Virzienam tika piedēvēta novitāte un neatkarība no Eiropas māksliniekiem, kuri ASV dominēja 20. gs. 30. un 40. gados. Turklāt aukstā kara kontekstā abstraktais ekspresionisms kļuva par estētisku, ideoloģisku un politisku pretstatu padomju demagoģijai un sociālistiskajam reālismam. Šo procesu kontekstā ASV mākslas dzīve pēc Otrā pasaules kara nostabilizēja vadošo lomu aktuālajās kultūras un mākslas norisēs. Bet, izvērtējot procesus, jāsecina, ka to lielā mērā bija veicinājusi tieši visas pasaules mākslinieku emigrāciju uz Jauno kontinentu, meklējot patvērumu un jaunas dzīves iespējas gan starpkaru periodā 20. gs. 30. gados, kad Eiropā uzplauka diktatūru režīmi, gan kara un pēckara periodos 20. gs. 40. un 50. gados, kad bija mainījusies Eiropas karte un ekonomiskais un politiskais stāvoklis atšķirīgos pasaules kontinentos. Mākslinieku pieplūdums veicināja jaunu strāvojumu un radošu iniciatīvu veidošanos un lika mainīt līdzšinējos 20. gs. priekšstatus par mākslu, nodrošinot līdz tam neredzētu mākslas procesu dinamiku. Taču ko nozīmēja kļūt par šo norišu daļu sociālā, ekonomiskā un radošuma kontekstā, kad ASV vienlaikus izvērsās nacionālās mākslas skolas nostiprināšanas ideja kā pretreakcija Eiropas mākslinieku domināncei un etniskā daudzveidība, kas veicināja mākslas valodas dažādošanos, bet saskārās ar hierarhijās balstītu mākslas vidi?

Uz pārdomām vedina, pirmkārt, līdzšinējie pieņēmumi mākslas vēsturē, kas pēckara radošo klimatu prioritāri raksturo ar tādiem virzieniem kā abstraktais ekspresionisms, popārts, konceptuālisms un to vadošajiem māksliniekiem. Izvērtējot procesus tuvāk, novērojams, ka ASV mākslas vide nav bijusi homogēna, bet tajā pastāvēja un veidojās sazarots modernisma strāvojumu loks, kas gan vienlaikus veicināja "lielo" virzienu veidošanos, gan radās kā alternatīvas radošas stratēģijas aktuālajās sociālajās, ekonomiskajās, politiskajās un kultūras norisēs. Līdzīgi arī,

izsekojot Latvijas trimdas mākslas vēstures pētījumiem¹, kas tapuši gan trimdā, gan Latvijā, kā interpretāciju galvenais instruments lielākoties kalpojuši vadošie 20. gs. otrās puses ASV mākslas strāvājumi un salīdzinošā aspektā no Latvijas iebraukušo mākslinieku spēja tajos iekļauties vai adaptēt to izteiksmes formas. Retos gadījumos² trimdas radošās prakses tiek padziļināti analizētas, izvēršot tādus aspektus kā piespiedu prombūtne un identitāte laikmeta aktuālo sociālo un politisko norišu kontekstā, kas varēja noteikt ieceļojošo mākslinieku darbos gan sava laika aktuālo strāvājumu adaptēšanas un interpretēšanas iespējas, gan radošu stagnāciju, pieturoties

1 Jau ar trimdas pirmajiem gadiem seko mēģinājumi apkopot informāciju: viens no zīmīgiem piemēriem ir Anšlava Egliša "Latviešu mākslas desmit gadu gaitas svešumā" (1954), kas apkopo rakstniekam zināmos faktoloģiskos datus. Informatīvi blīvs ir Austrālijas Latviešu centrālā arhīva rakstu krājums un tā piektais sējums, kas pievēršas tēlotājmākslai un latviešu trimdas kultūras analītiskam izvērtējumam. Tajā būtiska ir Jura Soikana eseja "Nacionālā māksla un tautas likteņi" (1964), kas iezīmē atšķirīgo sociālajos un vides apstākļos Vācijas nometņu periodā un tālākā emigrācijā, katram posmam iezīmējot atšķirīgu attīstības dinamiku. Par zīmīgu domas formulētāju uzskatāms mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš, kura izvērstākais pārskats "Glezniecība" publicēts "Latvju enciklopēdijā" (1983). Siliņš tendenču raksturojumam par pamatu izmanto dalījumu mākslinieku paaudzēs, tad attiecīgi māksliniekus grupējot stilistiskos novirzienos. Konceptuāli atšķirīgs skatījums ir Amerikas Latviešu apvienības glezniecības sekcijas priekšsēdētājam Arnoldam Sildegam, kurš referātā Latviešu kultūras darbinieku saietā "Pārskats par latviešu tēlotājas mākslas gaitām" (1975) trimdas mākslu uzlūko kā vienotu veselumu, nedalot paaudzes vai stilistiskos virzienus. Šāds skatījums izpaužas arī Sildega redaktora darbā žurnālā "Latvju Māksla". Secīgi būtiskas interpretācijas saistāmas ar Eleonoras Šturmas rakstiem trimdas periodikā, kas apkopoti grāmatā "50 gadus mākslai pa pēdām" (2011). To sistematizācijas izejas punkts ir mākslinieku paaudzes un mākslinieciskās izglītības iegūšanas vieta, kas kalpo arī par galveno interpretācijas instrumentu mākslas norisēm. Līdzīga publikācija, kas apkopo vairāku gadu darbu, ir Nikolaja Bulmaņa grāmata "No vienas puses tā..." (2010). Savukārt Latvijā starp publicētajiem pētījumiem minama Ināras Ņefedovas rakstu sērija "Mēs" žurnālā "Māksla" (1990). Secīgi mēģinājums rakstīt izvērstāku latviešu trimdas mākslas vēsturi ir Andra Vilsona diplomdarbs "Trimdas latviešu māksla. Materiāli Latvijas literatūras un mākslas enciklopēdijai" (1990). Tad Aijas Brasliņas pārskats "Glezniecība" "Latvijas mākslas vēsturē" (2004). Vērienīgāks mēģinājums apskatīt trimdas procesus ir Daces Lambergas kūrētā izstāde "Latviešu māksla trimdā" Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā 2013. gadā un izstādes katalogs. Visu minēto pētnieku interpretāciju metodes aizgūtas no Jāņa Siliņa publikācijām, kur par pamatu kalpo mākslinieku paaudzes un to izglītība kā nosacījums tālākā mākslas valodas attīstībā, atsevišķos gadījumos paplašinot interpretāciju loku ar ASV mākslas dzīves spilgtāko norišu raksturojumu.

2 Viens no tādiem piemēriem ir Jura Soikana esejas un raksti. Iespēja izsekot viņa domas attīstībai ir grāmata "Mākslas kritika un esejas" (1983). Tekstos kā būtisks faktors trimdas mākslas interpretācijām tiek iezīmēts mākslinieka stāvoklis svešātnē, identificējot piespiedu prombūtni kā Latvijas mākslinieku jaunrades kodolu. Otrs piemērs ir Nikolajs Bulmanis, par kura trimdas mākslas norišu vērojumu kvintesenci iespējams pieņemt "Īsu pārskatu par latviešu mākslu emigrācijā" (1989). Publicists iezīmē trimdas mākslas attīstībā "turpināšanās apziņu" un nosaka to kā mākslas dzīves rakstura pamata veidotāju. Bet, vērojot nacionālo vērtību uzsvāru trimdas kultūrā un mākslā, Bulmanis tam par iemeslu saskata emigrējušo mākslinieku prombūtnes stāvokli, kas neļauj attīstīties savā dzīves telpā un nosaka ilgās pēc zaudētā.

pie jau nostiprinātas mākslinieciskās izteiksmes. Tādēļ raksta mērķis ir pārdomāt, ko Latvijas trimdas radošajām personībām varēja nozīmēt iekļaušanās ASV mākslas un kultūras procesos 20. gs. otrajā pusē un kā piespiedu prombūtne varēja ietekmēt, pirmkārt, radošā darba iespējas un otrkārt, kā radošumu ietekmēja piederības un kultūras identitātes jautājumi. Rakstā tas tiek veikts, izskatot mākslinieku radošās gaitas un izredzes iekļauties jaunās mītnes zemes procesos mijiedarbē gan ar latviešu diasporu³, gan ASV mākslas un kultūras kontekstu 20. gs. 50. un 60. gados. Laika periodu noteikuši turpmākie apsvērumi.

Uzmanība vērsta uz māksliniekiem, kas izglītību ieguva, sākot ar 20. gs. sākumu līdz 1944. gadam Krievijas impērijas mākslas izglītības iestādēs⁴, Latvijā⁵ vai atsevišķos gadījumos mācoties vai papildinoties Eiropā⁶ un Otrā pasaules kara dēļ pieņēma lēmumu doties bēgļu gaitās. Jau ar pirmajiem ieceļošanas gadiem līdz 20. gs. 70. gadu vidum ASV bija viena no vadošajām mākslas dzīves organizēšanā, kā arī dominēja trimdas mākslas norisēs un tās kultūras organizāciju darbībā. Procesus izvērtēt veicināja fakts, ka šo mākslinieku jaunradi un attiecības ar ASV 20. gs. otrās puses kultūru, sociālo, ideoloģisko kontekstu noteica fiziska kara un dzimtenes zaudēšanas pieredze. Piespiedu prombūtnē tam bijusi būtiska nozīme, nosakot to, kādas idejas tika turpinātas un arī idealizētas trimdā. Savukārt, apzinot izceļojušās personības, uzmanība tika vērsta uz māksliniekiem, kas savu radošo izpausmju centrā pievērsās glezniecībai. Tas izrietēja no fakta, ka glezniecība bija dominējoša mākslas žanru

3 Rakstā trimda, Latvijas trimda un Latvijas trimdas vēsture tiek izprastas, pieņemot, ka trimda apzīmē piespiedu prombūtni no dzimtenes, ko noteikuši represīvi politiskie faktori. Turklāt to nosaka arī cilvēku grupas vai indivīdu atšķirība no jaunās vides vēstures, kultūras un sociālās pieredzes. Latviešu trimdu iezīmē teju pusgadsimtu ilgs periods (1955–1990), tādēļ, ņemot vērā ieilgušo prombūtni, par svarīgiem darbības virzieniem jaunajās mītnes zemēs kļuva kopības uzturēšana, trimdas sabiedrības reprezentēšana politiskajā un kultūras laukā. Šādā kontekstā par būtisku kļūst cilvēku kopiena un tās veidotās struktūras piederības uzturēšanai, tādēļ, izskatot Latvijas trimdas mākslas vēstures jautājumus, pieņemts arī diasporas jēdziens, lai apzīmētu latviešu kopieni ASV.

4 Rīgas pilsētas mākslas skola, Venjamina Blūma skola, Ķeizariskās mākslas veicināšanas biedrības skola, Sanktpēterburgas Mākslas akadēmija, Štiglica Centrālā tehniskās zīmēšanas skola un Kazanā Mākslas skola.

5 Latvijas Mākslas akadēmijā, Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātē, Liepājas Lietišķās mākslas skolā un Rīgas Tautas augstskolas Zīmēšanas un gleznošanas studijā, pēcāk Romana Sutas privātsstudijā.

6 Vairāki mākslinieki, iegūstot Kultūras fonda atbalstu un stipendiju, dodas ārzemju braucienos uz mākslas centriem Eiropā, piemēram, Nora Drapče (1887–1968) apmeklēja Berlīni, Minheni, Parīzi; Erasts Šveics (1895–1992) papildinājies Berlīnē un Parīzē, Veronika Janelsiņa (1910–2001) Parīzē un Berlīnē, Jānis Kuga (1878–1969) kā Štiglica skolas stipendiāts papildinājās Francijā, Spānijā, Anglijā un Itālijā, Reinholds Kalniņš (1897–1968) mācījās Parīzes Mākslas akadēmijā.

hierarhijā, pirmkārt, konkrētajā mākslinieku grupā un otrkārt, arī Amerikas mākslā 20. gs. 50. un 60. gados, tam mainoties tikai ar aktīvāku konceptuālisma ideju izplatību 20. gs. 60. gadu vidū. Pavisam izdevies apzināt sešdesmit sešus māksliniekus⁷, kuri pēc Otrā pasaules kara par savu mītnes zemi izvēlējās Amerikas Savienotās Valstis.

Būtisks izziņas avots jautājumu apzināšanā bijusi tā laika trimdas prese⁸. Lai uzturētu informācijas apriti aktīvu un pieejamu trimdas kopienai dažādās Ziemeļamerikas kontinenta vietās, ziņu klāsts raksturojams kā bagātīgs. Neiztrūkstoša to satura daļa bija ziņas par kultūras norisēm, izstāžu recenzijas un apskati, kā arī ziņas par māksliniekiem, to dzīves un radošajām gaitām. Prese bija svarīgs resurss, arī identificējot trimdas mākslas vidē notiekošās diskusijas, piemēram, par nacionālo

7 Uga Alberts (1913–1976), Augusts Annuss (1893–1984), Jānis Audriņš (1898–1994), Ernests Ābele (1910–1988), Rūdolfs Āboliņš (1909–2007), Jānis Borkovskis (Zemgals) (1894–1987), Ansis Cepure (1905–1987), Jānis Cielava (1890–1968), Vilis Ciesnieks (1908–1989), Jānis Cīrulis (1908–1995), Ēvalds Dajevskis (1914–1990), Anna Dārziņa (1911–1998), Nora Drapče (1887–1968), Leonards Drieže (1987–1968), Elza Druja-Foršū (1906–1991), Dagne Dzenis (1907–1972), Jānis Gailis (1903–1975), Otto Grunde (1907–1987), Voldemārs Gūtmanis (1904–1988), Askolds Hermanovskis (1912–1967), Jānis Jablovskis (1901–1966), Veronika Janelsiņa (1910–2001), Jūlijs Jēgers (1900–1954), Jānis Kalmīte (1907–1996), Elfrīda Kalnavārņa (1905–1992), Reinholds Kalniņš (1897–1968), Margarita Kovaļevska (1910–1999), Māra Krauze-Krūmiņa (1907–?), Mārtiņš Krūmiņš (1900–1992), Alfrēds Krūkliņš (1912–1998), Aleksandrs Krūka (1898–1987), Jānis Kuga (1878–1969), Jānis Lejiņš (1899–1990), Edmunds Liepiņš (1911–1990), Ludolfs Liberts (1895–1959), Jūlijs Matisons (1898–1978), Roberts Mazjānis (1891–1968), Fridrihs Milts (1906–1996), Leo Mihelsons (1887–1978), Māliete Mitrēvica (1911–1959), Maksimilians Mitrēvics (1901–1989), Artūrs Niedre (1906–1975), Aleksandrs Ņukša (1898–1980), Austrā Ogule (1906–1983), Alberts Prande (1893–1957), Ernests Priedīte (1900–1971), Pauls Puzins (1907–1967), Nikolajs Riške (1904–1998), Pēteris Rožlapa (1906–1991), Arnolds Sildegs (1915–2003), Jānis Siliņš (1896–1992), Oskars Skušķis (1909–1978), Bernhards Sniedze (1913–1972), Kārlis Šaumanis (1905–1971), Arnolds Šīmanis (1913–1972), Erasts Šveics (1895–1992), Arnolds Treibergs (1906–1993), Arturs Upelnieks (1911–1994), Aleksandrs Vilumsons (1911–1995), Rūdolfs Vītols (1904–1980), Eduards Zāms (1907–1989), Jānis Zvirbulis (1905–1964).

8 Benjamiņa Jēgera (1915–2005) "Latviešu trimdas izdevumu bibliogrāfija 1981–1991" (1994) kalpoja par ceļvedi, apzinot svarīgākos avotus. Kā būtiski minami "Ceļa Zīmes" (1948–1987), "Tilts" (1949–1976), "Brīvā Balss" (1949–1951), bet kopš 1951. gada pārdēvēts par "Latvija Amerikā", kam ir arī pielikumu lapa "Literatūra un Māksla". Nozīmīgs ir laikraksts "Laiks", kas iznāk kopš 1949. gada. Izdevumā kopš 1951. gada gadskārtēja publikācija bija "Laika kalendārs" un pielikums "Laika Mēnešraksts" (1955–1963). Savukārt, specializējoties kultūras aktualitātēs, nozīmīga ir "Jaunā Gaita", kas iznāk kopš 1955. gada. Vērtīgs ir periodiskais rakstu krājums "Latvju Māksla" (1975–2006). Minami arī literatūrai veltīti izdevumi, kuri varēja pievērsties arī tēlotājmākslai, "Treji Vārti" (1967–2007) un "Latvju Žurnāls" (1951–1956). Nošķirami atsevišķu trimdas biedrību izdevumi: kopš 1960. gada "ALA Kultūras Biroja Biļetens", 1970. gadā pārdēvēts par "ALA žurnālu" un tiek izdots līdz 1981. gadam, un "Daugavas Vanagu Mēnešraksts" (kopš 1954. g.). Līdztekus lielajiem izdevumiem ASV pastāvēja daudzi biļeteni, piemēram, "Ziemeļkalifornijas Apskats" (kopš 1959. g.) vai "Filadelfijas Ziņas" (1986–1987). Ar izdevumu apzināšanu gan saistāmas grūtības, jo tie lielākoties iznāca mazos mēģienos un šobrīd grūti pieejami, Latvijā nonākuši atsevišķi eksemplāri, retos gadījumos iespējams izskatīt pilnu komplektu.

stilu, kad periodiskie izdevumi kalpoja par galveno argumentācijas platformu debatēm. Ņemot vērā minēto, raksta ieskats radošuma jautājumos trimdā veicinātu tālākas Latvijas trimdas mākslas interpretācijas, kā arī izpratni par 20. gs. otrās puses migrācijas un identitātes jautājumiem. Raksts ļautu paplašināt zināšanas par ASV imigrācijas politiku, kā arī to, kādu lomu emigrācijas un imigrācijas jautājumi ieņēma Latvijas trimdas politiskās aktivitātes un nacionālās identitātes jautājumu kontekstā. Tas ļautu arī labāk identificēt, ko un kā mākslinieki izvēlējās attēlot, lai atspoguļotu gan savu pagātņi, gan tā brīža stāvokli, un kā ar vizuālo valodu tika paustas ilgas, sentiments un zaudējums.

Radošā darba iespējas.

Sociālie un ekonomiskie faktori

Vairums no rakstā aplūkotojāmiem māksliniekiem ASV ieceļoja no 1949. līdz 1950. gadam⁹, bet atkārtoti varēja mainīt savu apmešanās vietu labāku apstākļu meklējumos, pārvietojoties no štata uz štatu. Mobilitāti galvenokārt noteica darba iespējas un migrēšana uz centriem, kur vairāk pulcējušies latvieši, bet izšķirošs varēja būt arī klimats, izraugoties dzīvei ziemeļnieciskākos apgabalus, kā Oregona, Minesota, Mičigana vai Ilinoisa. Piemēram, Veronika Janelsiņa grāmatā "Atceroties" apraksta, kā ar vīru Anšlavu Eglīti 50. gadu sākumā abi ieradās Ņujorkā, bet drīz pieņēma lēmumu doties uz Oregonu: "[...] no otra krasta ziņo Valdemārs Kārklīšs: "Brauciet tik šurp! Te laiciņš kā Latvijā. [...]" Un uz to vietu "kā Latvijā" mums nesās prāts." (Janelsiņa 2000)

Viens no sociālās un ekonomiskās dzīves ietekmju faktoriem pirmajos gados ASV bija prasība pēc galvojuma, kas apliecināja darbavietu kādā rūpnīcā, sabiedriskā iestādē vai saimniecībā ASV. Šāds ieceļošanas noteikums noteica to, ka vairums sākumposmā strādāja atšķirīgus gadījuma darbus. Piemēram, Janelsiņa sākumā strādāja par apkopēju, bet vēlāk iekārtojās darbā peldkostīmu šūšanas rūpnīcā *Blue Lake Packers* (Darbinieka kartīte, V. Jan. D 1/2. RTMM inv. nr. 687087), savukārt Jānis Kalmīte pirmajos gados strādāja kādā ierāmēšanas veikalā, tad mainīja darbu uz, kā pats stāsta, ķestera pienākumiem kādā baznīcā, lai būtu vairāk laika gleznošanai (Ziedonis 1990: 8). Taču

9 ASV prezidents Harijs Trūmens (*Harry Truman*, 1884–1972) 1948. gada 25. jūnijā parakstīja Pārvietojamo personu aktu (*Displaced Persons Act*), kas deva iespēju Otrā pasaules kara politiskajiem bēgļiem no Eiropas ieceļot ASV uz pastāvīgu dzīvi. Lai gan dažus ceļš uz Ziemeļameriku bija atvedis jau agrāk (1939. gadā Ņujorkā ieceļoja Leo Mihelsons, 1946. gadā Kārlis Šaumanis, bet 1947. gadā Pāvils Puzins), citi ieceļoja 20. gs. 50. gadu otrajā pusē (piem., Vilis Ciesnieks, Jānis Cīrulis) vai 60. gadu sākumā (piem., Aleksandrs Krūka), jo sākotnēji jaunās dzīves uzsākšanai bija izvēlēta cita valsts, kā arī bija mākslinieki, kas ASV uzturējās epizodiski (piem., Reinholds Kalniņš, Jānis Kuga).

Augusta Annusa sieva Irma Annuss (1903–1997), lai ļautu vīram vairāk laika veltīt glezniecībai, uzņēmas nodrošināt regulārus ienākumus un strādāja kādā rūpnīcā: “[...] zinu, cik grūta Jūsu dzīves cīņa šaj’ krastā, cik smagi nospiež fabrikas darbs Jūsu trauslo augumu, cik gurdas, bezspēcīgas ir atpūtas šaltis [...]” (Veselis 1955) Bet kāda cita vēstule sniedz ziņas par Annusa stikla apgleznošanas pasniedzēja atalgojumu: “Annusam tiešām ir grūti dzīvot, jo pēc Drapčes [Nora Drapče – A. S.] stāstījuma – viņš pelnot tikai 15 dālderu nedēļā, pasniedzams stundas. Viss tātad gulstas uz Irmas trauslajiem pleciem, jo bērni vēl jālaiž skolā.” (Veselis 1954) Bet līdz 20. gs. 50. gadu beigām materiālās bāzes nodrošināšanas iespējas nostabilizējās un, izrietot no personības integrēšanās lokālajā vidē, noritēja veiksmīgāk vai ne tik sekmīgi, spējot sevi konfrontēt ar jaunajiem apstākļiem, reaģējot un piedaloties vai noslēdzoties no iesaistes mītnes zemes un diasporas mākslas, sociālajās un politiskajās norisēs. Nedaudzi mākslinieki uzsāka darbu skolās par pasniedzējiem, piemēram, Anna Dārziņa strādāja Sietlas Mākslas koledžā. Dažiem izdevās atvērt privātas mākslas studijas, piemēram, Ernests Ābele vadīja savu studiju Losandželosā. Daļai mākslinieku izdevās atrast vizuālo noformētāju vai ilustratoru darbu kādā lielākā vai mazākā uzņēmumā, piemēram, kā Dekorāciju mākslinieku biedrības (*United Scenic Artists*) biedram Otto Grundem bija iespēja strādāt pie uzvedumiem Metropoles operā, Brodvejas teātros un filmu studijās, vai, piemēram, Arnolds Treibergs iekārtojās vitrāžas mākslinieka darbā pazīstamajā *Willet Hauser Architectural Glass*. Tomēr, neskatoties uz materiālo nodrošinājumu, māksliniekiem būtiska bija iespēja izstādīties. 20. gs. 50. un 60. gados novērojama aktīva izstāžu dzīve, kad ar lielu entuziasmu tika rīkotas trimdas mākslinieku kopizstādes, personālizstādes un ceļojošās skates, cenšoties popularizēt radošās norises gan Latvijas trimdas kopienā, gan plašākā Amerikas sabiedrībā. Ziņas par sarīkotajām izstādēm uzrāda, ka jau ar pirmajiem gadiem mākslinieki vai to grupas varēja īrēt dažādas telpas publiskajās ēkās, piemēram, sarīkojumu zālēs vai bibliotēkās. Tomēr gadījumi, kad izstādes notikušas mākslas galerijās, bijuši izņēmumi. Tam šķērslis bijis galeriju telpu īres augstās izmaksas, ko māksliniekiem bieži bija grūti nosegt. To atzīmējusi arī Eleonora Šturma (1928), vērojot kopējos procesus: “Ikkatrs no mūsu māksliniekiem negribētu samierināties tikai ar latviešu publiku vien, bet komerciālisma sistēmā, kāda valda šejienes mākslas pasaulē, ir grūti ielauzties plašākos ūdeņos.” (Šturma 1975: 9) Līdzekļu nepieciešamību apliecina arī kāda intervija ar gleznotāju Noru Drapči, kurā māksliniece stāsta, ka Kalamazū Pilsoņu fonda (*Kalamazoo Civic Fund*) naudas balva par pedagoģisko darbu un mākslas veicināšanu esot bijis ievērojams atspaidis¹⁰, lai beidzot sarīkotu personālizstādi Ņujorkā Čārlza Barzanska

10 Vadoties pēc liecībām rakstā, par divu nedēļu telpu īri māksliniece galerijas īpašniekam samaksāja 800 USD. No: 2500 dol. naudas balva un izstāde Ņujorkā (1958). *Laiks*, 13.09., 3. lpp.

galerijā¹¹ (*Charles Barzansky Galleries*) (Zaļinskis 1964: 3). Tomēr par raksturoto situāciju iespējams runāt arī plašākā ASV mākslas dzīves kontekstā. Mākslinieki, īpaši Ņujorkā, saskārās ar hierarhijās balstītu mākslas vidi, kurā jau no 20. gs. 40. gadiem procesu pārvaldē dominēja atsevišķas galerijas un muzeju struktūras, kas noteica savas prioritātes mākslas dzīves organizēšanā. Kā pretreakcija sistēmai, piemēram, Ņujorkā 20. gs. 50. gadu sākumā veidojās mākslinieku dibinātas un vadītas galerijas, kas varēja apvienot domubiedru grupas, lai kolektīvi segtu telpu īri. Tas deva iespēju izstādīties bez papildu maksas un pašiem noteikt izstāžu telpas darbības kursu. Iniciatīvām izvērsties, veidojās arī atšķirīgu kopienu galerijas, kas nodrošināja telpu dažādas rases, izcelsmes un piederības māksliniekiem, kam hierarhiskajā vidē nebija tik plašas iespējas izstādīties (Rahleff 2017). Šādi procesi ļāva pastāvēt un veidoties atšķirīgiem, arī novatoriskiem strāvojumiem kopējā mākslas ainā. Analogijas šādai stratēģijai, nodrošinot platformu konkrētas grupas māksliniekiem un veicinot to mākslas apriti, vērojamas arī latviešu diasporā. Sākot ar 20. gs. 50. gadiem tika dibinātas galerijas, kas varēja būt kādas trimdas organizācijas, mākslinieku grupas vai individuālas personas pārziņā. Viens no pirmajiem mēģinājumiem veidot galeriju, kur Latvijas mākslinieki varētu izstādīt darbus un publika tos apskatīt un iegādāties, ir pēc Amerikas Latviešu apvienības (ALA) Kultūras biroja mākslas sekcijas mākslinieku iniciatīvas 1951. gadā ierīkotais mākslas salons Ņujorkas evaņģēliski luteriskās draudzes baznīcas telpās Bruklinā. Savukārt 20. gs. 50. un 60. gados Ņujorkā par sava veida latviešu mākslas centru kļuva Reinholda Kalniņa galerija *French Art Center* (Franču mākslas centrs). Tā regulāri rīkoja mākslas izstādes, izsoles, kā arī piedāvāja iegādāties grāmatas latviešu valodā. Līdzīgi Ņujorkā darbojās vēl dažas diasporai pietuvinātas galerijas, un šādas mākslas telpas tika atvērtas arī citviet Amerikā, piemēram, Čikāgā 1950. gadā durvis vēra Oto Krolla (1888–1969) latviešu mākslas aģentūra *Hull House* telpās, 1959. gadā Klīvlendā uzsāka darbu Dailoņa Štauera mākslas salons, 1965. gadā Filadelfijā tika atvērta galerija *Vendo Nubes*.

Neraugoties uz grūtībām izstādīties ārpus latviešu sabiedrības, kā atsevišķus centienus, kas vainagojušies ar panākumiem vietējā mākslas vidē, var minēt Maksimilianu Mitrēvicu, kurš viens no pirmajiem ārpus trimdas kopienas sarīkoja savu personalizētā¹². Tas bija iespējams, pateicoties Vācijā bēgļu nometnēs nodibinātajiem kontaktiem ar Luīzi Palmeri Vincentu (*Louise Palmer Vincent*, 1865–1953) Rokfelleru fonda (*Rockefeller Foundation*) direktora Džordža Vincenta (*George Edgar Vincent*, 1864–1941) sievu (Liepa 1949: 4). Neilgi pirms izstādes 1950. gadā gleznotājs ieguva

11 1958. gada 29. sept.–12. okt. Noras Drapčes personalizētā Čārlza Barzanska galerijā, Ņujorkā.

12 1951. gada 12.–26. novembris. Maksimiliana Mitrēvica glezniecības darbu personalizētā Griničas pilsētas bibliotēkas mākslas galerijā.

Edvarda Makdovela (*Edward MacDowell*, 1860–1908) zelta medaļu¹³ Nacionālās zīmēšanas akadēmijas¹⁴ (*National Academy of Design*) izstādē par darbu “Svētdiena”, kur, kā Jānis Krastiņš (1910–1996) minējis, bija attēlota tautumeita Rucavas tērpā (Krastiņš 1976: 3). Apbalvojums bija arī iespēja divus mēnešus uzturēties rezidencē Ņūhempšīras štatā Pīterboro. Panākumi saistāmi arī ar Ludolfa Liberta radošo karjeru Ņujorkā. Māksliniekam jau pirmajos ieceļošanas gados izdevās saņemt izstādes Publiskās bibliotēkas Hudzonas filiālē (*Public Library Hudson Branch*) un Andrē Emmeriha (*André Emmerich*) galerijā, turklāt viņa dekorāciju metu operai “Boriss Godunovs” iegādājās Ņujorkas Publiskā bibliotēka (Profesora Ludolfa Liberta izstāde Ņujorkā 1950: 3). Arī Liberta gadījumā tas bijis iespējams, pateicoties nodibinātajiem kontaktiem pirmskara periodā. Te minama arī Elzas Drujas-Foršū saņemtā personalizstāde 1954. gadā *Lyn Kotler* galerijā Ņujorkā (Krastiņš 1954: 3). Māksliniece bija Stempfordas Mākslas apvienības un Konektikutas Mākslinieku apvienības biedre, un atsauksmes par viņas darbiem tikušas iekļautas izdevumos *The New York Herald Tribune* un *Art News* (Audriņš 1963: 160). Kā Silvermines Mākslinieku ģildes (*Silvermine Guild of Artists*) biedre piedalījies apvienības rīkotajās Jaunanglijas mākslinieku izstādēs¹⁵. Bet par to, ka 1957. gadā Mārtiņa Krūmiņa personalizstāde atspoguļota *The New York Times*, vēstīja Teodors Zeltiņš (1914–1991), rakstot, ka Krūmiņš nodēvēts par interesantāko latviešu trimdas mākslinieku (Zeltiņš 1957: 3). Radošie sasniegumi atšķirīgos kontekstos attiecināmi arī, piemēram, uz Jāni Cīruli, kura zīmējumi publikācijās medicīnas nozarē ieguva starptautisku atzinību (Siliņš 1983: 3). Ēvalds Dajevskis kā scenogrāfs un kostīmu mākslinieks Ņujorkā darbojās atšķirīgās filmu studijās un Brodvejas teātros, savukārt Arturam Upelniekam (*Arthur Upelnieks*) izdevās savu karjeru veidot starp Itāliju, kur viņš bija Itālijas akadēmijas (*Accademia Italiana*) goda biedrs, un ASV, kur kā Amerikas Profesionālo mākslinieku līgas

13 1906. gadā Pīterboro Ņūhempšīras štatā mūziķa Edvarda Makdovela un viņa sievas īpašumā tika ierīkota pirmā mākslinieku rezidence ASV, kā arī dibināts fonds, kas piešķīra stipendijas un iespēju strādāt rezidencē. Fondu dibinājuši mecenāti Grovers Klivlends (*Grover Cleveland*, 1837–1908), Endrū Kārnegijs (*Andrew Carnegie*, 1835–1919) un Džons Pīrponts Morgans (*John Pierpont Morgan*, 1837–1913). Medaļa tika piešķirta ik gadu par izcilu veikumu tēlotājmākslā, mūzikā, literatūrā un fotogrāfijā. No: *The MacDowell Colony History*. Available: <https://www.macdowell.org/about> [accessed 02.07.2021.].

14 Nacionālā zīmēšanas akadēmija, šobrīd pazīstama kā Nacionālā akadēmija, dibināta Ņujorkā 1825. gadā ar mērķi veicināt tēlotājmākslas attīstību, rīkojot izstādes un nodrošinot mākslas izglītības pieejamību.

15 Šajās izstādēs piedalījās arī tādas mākslinieces kā Luīze Nevelsone (*Louise Nevelson*, 1899–1988) un Elaina de Kūninga (*Elaine de Kooning*, 1918–1989), bet izstāžu žūrijās bija aicināti mākslas eksperti no Modernās mākslas muzeja Ņujorkā (*MoMa*), Jaunā muzeja (*The New Museum*) un Vitnija muzeja (*Whitney Museum*).

(*American Artist Professional League*) biedrs saņēmis arī vairākus apbalvojums biedrības rīkotajās izstādēs (Balodis 1994: 5). Pieminams arī fakts, ka pēc Žūrijas atlases 1963. gadā "*Armory Show* 50 gadu jubilejas izstādē"¹⁶ *Madison Square Garden* telpās Ņujorkā tika iekļauti Elzas Drujas-Foršū, Augusta Annusa un Pāvila Puzina darbi (Šturma 1992: 1768–1777).

Biogrāfiju studijas ļauj izdalīt arī personības, kas iemantoja plašāku atzinību ASV sabiedrībā nekā latviešu lokā. Tas bieži saistāms ar mākslinieku apzinātu izvēli attālināties vai norobežoties no diasporas, ko varēja veicināt atšķirīgs mākslinieka radošās biogrāfijas konteksts pirmskara un kara gados. Taču to varēja veicināt arī trimdas sabiedrībai raksturīgais prioritizēt nacionālo kultūru, kas varēja izpausties kā Latvijas pirmās brīvvalsts mākslas paraugu idealizēšana un laikmetīgo tendenču noraidīšana, līdzīgi arī darbu saturā priekšroku dodot tēlojumiem ar nacionāli atpazīstamiem motīviem. Viens no tādiem ir Aleksandrs Vilumsons, kurš bija pedagogs Kalifornijas Mākslas institūtā (*California Institute of the Arts*) un atvēra arī savu studiju, gūstot ievērību plašākā Rietumkrasta mākslas panorāmā. Meklējot ziņas par Vilumsonu, izdevās atrast tikai vienu publikāciju: nekrologu žurnālā "*Latvju Māksla*" (Damroze 1996: 2299–2300), bet atkārtotas publikācijas pieejamas, piemēram, *The Los Angeles Times* (piemēram, Kapitanoff 1995; Woodard 1996). Līdzīgi attīstījusies arī gleznotāja Leo Mihelona (*Leo Michelson*) darbība. Viņš savu radošo karjeru jau kopš 1910. gada veidoja starp Rīgu, Parīzi un Berlīni, bet 1939. gadā ieceļoja Ņujorkā un palēnām iekļāvās ASV mākslas procesos.

Nesalīdzināms vairākums mākslinieku, kam izdevās lielākā vai mazākā mērā iekarot ASV mākslas aprindu uzmanību, nesarāva saites ar latviešu kopienu, viņiem aizvien būtiska bija iesaistīšanās trimdas sociālajās norisēs, kopizstāžu rīkošana, kā arī savu mākslas biedrību dibināšana¹⁷. To veicināja fakts, ka vairumā gadījumu mākslinieki savu radošo darbību bija uzsākuši pirmās brīvvalsts laikā, iegūstot izglītību un piesakot sevi Latvijas sabiedrībā. Tādā kontekstā trimdas kopiena bija daudz pieejamāka auditorija un nozīmīgs ekonomisks atbalsts. Svarīgi arī iezīmēt, ka trimdā kopumā kā svarīga kolektīva darbība tika definēts atbalsts radošajām personām, lai būtu iespējama gan nacionālās kultūras saglabāšana, gan kontinuitāte, gan reprezentācija jaunajā mītne

16 1913. gadā Amerikas Gleznotāju un tēlnieku asociācijas ierosmē (*American Association of Painters and Sculptors*) dibināta 1911. gadā) Ņujorkā tika atklāta "Starptautiskā modernās mākslas izstāde" (*International Exhibition of Modern Art*), kas ASV tobrīd ir pirmā nozīmīgākā modernās mākslas skate, ietekmējot tālāko ASV mākslas attīstību. 1963. gadā sarīkotā izstāde "*Armory Show* 50 gadu jubilejas izstāde" tika veltīta apaļajai gadskārtai kopš pirmās skates.

17 Viena no pirmajām bija Ņujorkas Latviešu mākslinieku apvienība (1951), kam sekoja Filadelfijas Mākslinieku apvienība (1955), tika atjaunota Latvijas Mākslas akadēmijas studentu korporācijas "Dzintarzemē" darbība (1958) u. c.

zemē. Tas tika darīts ne tikai ar tādu organizāciju kā Amerikas Latviešu apvienība¹⁸ palīdzību, bet arī dibinot publiskus un privātus fondus, kas tika veidoti kā apbalvojumi un prēmijas par radošiem sasniegumiem¹⁹. Nodalāma arī parādība, ka trimdas pirmajās divās desmitgadēs 20. gs. 50. un 60. gados atbalsts pat izvērās par sava veida kultūras aģitācijas procesu²⁰ un veicināja arī aktīvu mākslas darbu iegādi privātkolekcijām. Mākslas darbi kļuva arī par veidu, kā identificēties ar noteiktu grupu, kuras lokā darbi bija atpazīstami un identitātes apliecinātāji simboli. Piemēram, populāras kļuva Jāņa Kalmītes gleznotās rījas, tāpat Veronikas Janelsiņas, Annas Dārziņas sieviešu tēli un klusās dabas, Jāņa Gaiļa jūras ainavas, Mārtiņa Krūmiņa lauku un mežu ainavas un Margaritas Kovaļevskas pasaku tēli. Katram sevi cenošam latvietim kādu no minētajām kompozīcijām vajadzēja iegādāties savam viesistabas salonam. Tomēr nākas secināt, ka 20. gs. 50. un 60. gados mākslinieku radošo dzīvi būtiski ietekmējis trimdas sabiedrības pieprasījums pēc mākslas. Lai arī māksliniekiem tas bija tik nepieciešamais finansiālais atspajds un iespēja vairāk pievērsties mākslai, tas neveicināja radošumu un pakļāva māksliniekus noteiktām trimdas sabiedrības tirgus prasībām. Kā novērojis Nikolajs Bulmanis (1929–2014), mākslas darbi bieži tika iegādāti kā interjera dekorēšanas priekšmeti, norādot uz to īpašnieku sociālo statusu, tāpēc trimdas mākslas ainā var konstatēt ievērojamu salonisku darbu īpatsvaru (Bulmanis 2010: 113). Mākslinieki, pielāgojoties publikas gaumei un pieprasījumam, gleznoja idealizētas ainavas, klusās dabas un figurālas kompozīcijas, kam bija sentimentāla nozīme un diasporā atpazīstami naratīvi, kas saistījās ar zaudēto dzimteni.

18 ALA bija viena no centralizējošām organizācijām un norišu veicinātāja, kas rīkoja izstādes, izsoles, izdeva publikācijas, kā arī varēja nodrošināt darbu organizācijā. Tā tika dibināta 1951. gadā, tajā pašā gadā tajā tika izveidots arī Kultūras fonds, un jau 1952. gadā pirmajās Mākslas un kultūras dienās Ņujorkā tika savākti ziedojumi mākslas norišu atbalstam un prēmijām fonda laureātiem. Kultūras fondā darbojās arī Tēlotājas mākslas sekcija, kuras sastāvu pārsvarā veidoja mākslinieki, kas vienlaikus bija arī aktīvi radošajā karjerā, un, kā vērojams ALA Kultūras biroja un Kultūras fonda darbības pārskatos, tad lielākoties to pārstāvēja tieši rakstā izskatīto mākslinieku grupa. Piemēram, pārskats par ALA Kultūras biroja un Kultūras fonda darbību 1966. un 1967. gadā uzrāda, ka sekcijas vadītājs bija Augusts Annuss, sekretārs – Alfrēds Krūkliņš un locekļi: Jānis Audriņš, Voldemārs Avens (1924–2022), Ficis Banga (1895–1974), Jānis Cīrulis, Anna Dārziņa, Elza Druja-Foršū, Anšlavs Eglītis, Jānis Gailis, Harijs Gricevičs (1921–2015), Voldemārs Jansons (1912–1980), Mārtiņš Krūmiņš, Frīdrihs Milts, Arnolds Šīmanis, Oskars Skušķis, Arnolds Treibergs, Sigismunds Vidbergs (1890–1970) (LVA, 1985. f. 1. apr., 76. lieta, 28. lp.). Līdztekus darbību uzsāka arī Daugavas Vanagu pārstāvniecības (turpmāk DV), kuru telpas bieži kļuva par izstāžu zālēm, kā arī organizācijā varēja darboties mākslinieku biedrības, piemēram, DV Ņujorkas nodaļas Tēlotājas mākslas sekcijas mākslinieku apvienība.

19 Kā piemēru var minēt trimdas mākslas kolekcionāra un mecenāta Teofīla Cirķeļa (1905–1987) fondu, kas izvērta atsevišķu prēmiju piešķiršanu, kā arī sarīkoja nedaudzas konkursizstādes.

20 Presē bieži parādījās uzsaukumi, sludinājumi vai raksti, kas aicināja atbalstīt Latvijas trimdas māksliniekus un to radošo darbu, apmeklēt izstādes u. c.

Latvijas trimdas mākslinieku stilistisko tendenču vispārējs raksturojums

Ņemot vērā kontekstu,

kurā darbojās Latvijas trimdas mākslinieki, būtu iespējams pieņemt, ka trimdas pieredze varēja rosināt iekļauties ASV laikmetīgajās izpausmēs, lai izteiktu politisko bēgļu stāvokli un nosodījumu Padomju okupācijai. Tomēr konstatējams, ka, jau sākot ar pirmajiem ieceļošanas gadiem, mākslinieku lokā bieži tika pausts viedoklis, ka Amerikas pēckara glezniecība ir aizgājusi Eiropas agrā modernisma tradīcijā, un Latvijas mākslas skola tās attīstībā bijusi uz "pareizā ceļa", to attiecinot uz brīvvalsts laiku. Par šādu viedokļu izplatību liecina publikācijas trimdas presē, kā arī atsevišķos gadījumos privātajos arhīvos fiksētas pārdomas. Knuts Lesiņš (1909–2000), piemēram, par abstrakto glezniecību rakstīja: "Tā ir abstrakta franču skolas glezniecība bez franču viegluma un šarma. Latvieši nevar no tā neko mācīties, jo šis periods mūsu glezniecībā ar dažādiem eksperimentiem jau pārdzīvots mūsu valsts sākuma gados." (Lesiņš 1951: 8) Savukārt Jānis Kalmīte, rakstot par Jūlija Jēgera 1953. gada personalizstādes²¹ figurālajiem gleznojumiem, Latvijas mākslinieku stilistisko ievirzi raksturoja kā "glezniecību, ko var saprast", un tulkoja to kā izteiksmi, kam nepiemīt bezmērķīga ekspresija (Kalmīte, 1953: 3). Turpretī Ludolfs Liberts abstrakto glezniecību raksturojis kā diletantisma ierosinātāju un, mēģinot saskatīt jēgpilno tās izteiksmē, redzēja to vienīgi kā iespēju eksperimentēt izteiksmes līdzekļu meklējumos, bet tie, pēc mākslinieka domām, nevar būt galēji glezniecības uzdevumi (Liberts 1956: 3). Līdzīgās domās bijis arī Reinholds Kalniņš, kurš teicis, ka abstraktā glezniecība var kalpot vienīgi kā paņēmieni tehnikas izkopšanai (Bergmansons 1959: 3). Šādus izteikumus bieži pavādīja arī piebildes, kuras ASV vēstures, politisko un sociālo kontekstu un tajā sakņoto mākslas estētiku nošķīra no Latvijas mākslinieku mākslas ideāliem un to pagātnes un tagadnes pieredzes. Piemēram, Kalmīte, atsaucoties uz tādiem abstraktā ekspresionisma konceptiem kā saspringtā laikmeta ietekme uz cilvēka apziņu, to saistīja ar Amerikas dzīves realitāti un "šīs zemes iekšīgi saplosīto, iznīcināto cilvēku" (Lesiņš 1951: 8). Liberts rakstīja: "Šodien mūsu neurotiskā laikmetā daudzi nesajēdz paši, ko dara; jēgas noliegšana un tumšo dziņu, elementāro varu un nakts nekritiska glorificēšana, tur saskatot it kā cilvēka īsto kodolu, – tas nevarētu būt mūsu ceļš." (Liberts 1956: 3) Savukārt Jānis Siliņš, koncentrēti pievērsoties ASV laikmetīgajai mākslai, identificēja tehnoloģiju straujo attīstību un aukstā kara norises kā būtiskus ietekmju faktoros (Siliņš 1966: 83). Turpretī, izvērtējot Latvijas mākslinieku jaunradi, pētnieks secinājis, ka pretstatā šādam Amerikas kontekstam darbos iezīmējas "zemnieciskā darbā sakņots konservatīvisms", kas ļauj Latvijas trimdas mākslas tradīciju saistīt ar atšķirīgu vides izjūtu, kas vērsta uz interesi par procesiem dabā (Siliņš 1966: 83). Šādu

21 1953. gada 22. novembris–(?) decembris, Jūlija Jēgera personalizstāde, Mineapoles Betlēmes evaņģēliski luteriskajā baznīcā Mineapolē.

Siliņa apsvērumu, kā arī iepriekš citēto Liberta izteikumu, ka abstraktā ekspresionisma idejas nav Latvijas mākslinieku ceļš, varam skatīt kontekstā ar 20. gs. 30. gadu glezniecību Latvijā, kad Kārļa Ulmaņa (1877–1942) autoritārā režīma ideoloģiskajā atmosfērā dominēja sižetisks figurālisms un īpaši sadzīves žanrs, arī ainavu glezniecība, kas apcerēja jaunās valsts zemes saimnieku, izvēršot "savas zemes" konceptu. Tas bija arī brīdis, kad Latvijas mākslas sabiedrībā tika izvērstas diskusijas par nacionālo stilu, definīcijās balansējot starp etnogrāfijas un Eiropas klasiskās tradīcijas ideāliem. Piespiedu prombūtnes apstākļos, ko iezīmēja aukstā kara norišu fons, apziņa, ka atgriešanās Latvijā tuvā nākotnē nebūs iespējama, kā arī procesi pašā trimdā – paaudžu maiņa un asimilācija – lika trimdai turpināt šīs idejas.

Tomēr, neskatoties uz šādu it kā stagnāciju uzskatos, jāpiebilst, ka ASV modernisma nekritisks noliegums ar laiku varēja mainīties, kā arī mākslinieku rokkrastus ietekmēja modernisma virzienu plašais spektrs, bieži tos interpretējot un pakļaujot diasporā uzturētās mākslas tradīcijas estētiskajiem principiem. Piemēram, Jūlijs Matisons, stāstot par savu praksi, atzīst jūtamas pārmaiņas savu pēdējo gleznu apdarē un apzīmē to kā "mēģinājumu iet laika garam līdzī" (Bruno 1958: 3). Arī Margarita Kovaļevska teikusi, ka viņai patīk modernā māksla un tās žestu valoda, bet tomēr pati tā nespējot izteikties (Lagācis 1960: 3). Radniecīgās domās bijis arī gleznotājs Jānis Cielava: "Redzat, [...] šīs abstraktās gleznas darinātas pēc pasūtinājuma. Bet pats gleznotājs steidzas piebilst, ka nekāds abstraktists viņš nav, jo to gramatiku nesaprot." (Kīselis 1962: 6) Komponista Volkanga Dārziņa (1906–1962) vēstule Anšlavam Eglītim raksturo sava veida kvintescenci mākslinieku vispārējai sajūtai attiecībā pret laikmetīgajām mākslas norisēm – ar laiku pieņemot, bet līdz galam nespējot akceptēt ASV abstraktās glezniecības valodu:

"[...] uz reālo reālismu nemaz vairs nevar skatīties. Mums [Annai Dārziņai un Volkangam Dārziņam – A. S.] taisni tā pati indeve: pliks reālisms vairs neiet, – plikas abstrakcijas arī nē. Pirmais pārāk nemāksliniecisks, bet cilvēcisks, – otrs gan māksliniecisks, bet necilvēcisks [...]. Tā vien liekas, ka visu mākslu sākumi iesākas ar abstraktu komponēšanu, t. i., bāzējas uz abstraktas kompozīcijas, virs kuras tad top kaut kas [nesalāsams vārds – A. S.] superimprovizēts. Tas ir tas pēc kā, manuprāt, ir jācensās." (Dārziņš [bez dat.])

Šādi izteikumi liek izskatīt pieejamos mākslas paraugus²² un izvērtēt, kā tas izpaudies mākslinieku darbos. Konstatējams, ka daļa no rakstā izskatītās mākslinieku grupas saglabāja interesi par akadēmisku tradīciju un klasicismā sakņotu estētiku. Viņu darbos iezīmējas akcents uz zīmējumu dažādu sižetu tēlojumā, piemēram, tas attiecināms uz Ernesta Ābeles, Jāņa Audriņa, Aleksandra Krūkas, Bernharda Sniedzes,

22 Raksts ir plašāka pētījuma daļa, kas apzina Latvijas trimdas mākslu ASV un kurā izskatīti latviešu trimdas glezniecības paraugi Latvijas muzeju krājumos, Latvijas Valsts arhīvā, atsevišķās privātās un publiskās kolekcijās Latvijā un ASV. Bez darbu oriģinālu krātuvēm nozīmīgs izziņas avots bijuši arī periodiskie izdevumi un trimdas izstāžu katalogi.

Edmunda Liepiņa, Rūdolda Vītola, Eduarda Zāma darbiem. Secīgi vairākums mākslinieku²³ savās radošajās izpausmēs attīstīja it kā ekspresīvāku žestu valodu, ko būtu iespējams pieņemt kā iespaidus no 20. gs. otrās puses Amerikas mākslas. Tomēr tas gan nenozīmēja pievēršanos abstrakcijai konceptuāli. Mākslinieki lielākoties saglabāja reālistisku izteiksmi, kurā varēja ienākt, piemēram, variēts otas raksts ar it kā plašāku vēzienu, akcentējot dinamisku kustību gleznas kompozīcijā. Dinamika varēja tikt atklāta arī ar kolorītu, darbos ienākot spilgtākiem krāsoņiem un krāsu akcentiem. Turklāt vērojama arī tendence atainot gleznieciskas noskaņas, izteikti studējot koptoni, krāsu pārejas, iezīmējoties niansētam kolorītam, kam tiek pakārtota formu un apjomu interpretācija. Tādā kontekstā iespējams apskatīt Mārtiņa Krūmiņa glezniecību: viņš izvērsa impresionisma un postimpresionisma valodu, gleznojot ainaviskus ziemas, rudens un pavasara skatus ar mežmalām, ūdens tērcēm, izcirtumus ar baļķu krāvumiem un malkas grēdām. Viņa darbiem raksturīgs formu vienkāršojums, vietām vispārinājums, kolorītā iezīmējoties krāsainībai, arī nosacītiem krāsu salikumiem, bet kompozīcijā uzsverot plakni un lineāru ritmu. Bieži, raksturojot viņa glezniecību, tiek lietots salīdzinājums ar Vilhelmu Purvīti (1872–1945), kura vadīto Dabasskatu meistardarbnīcu Latvijas Mākslas akadēmijā Krūmiņš absolvēja 1942. gadā. Tā, piemēram, 1962. gadā trimdas mākslas pētniece Eleonora Šturma, raksturojot Krūmiņa darbu, rakstīja: "Krūmiņš pieder pie tiem latviešu gleznotājiem, kas, piesavinājušies mūsu glezniecības labākās tradīcijas, tās turpina kopt un veidot savā skatījumā [..]." (Šturma 2011) Kā otru piemēru var raksturot Margaritas Kovaļevskas radošo praksi, kuras centrā ir figurāls sižetisks tēlojums ar atšķirīgiem mākslinieces izdomas tēliem. Visbiežāk tēlotas romu meitenes kuplos, plandošos svārkos un ganiņi pļavās un mežos, māksliniece ilustrējusi arī vairākas pasakas, piemēram, Annas Brigaderes (1861–1933) "Princesi Gundegu un karali Brusubārdu" (1967). Kompozīciju pamatā ir stilizēti tēli, kuru formālās aprises veido izteikts zīmējums, ko papildina, piemēram, tērpju vai matu gleznojums dinamisks otas raksts, velkot it kā ātras, pārtrauktas līnijas. Darbi bieži rada studijas vai impresijas iespaidu, māksliniecei līdz galam neizgleznojot krāsu laukumus vai veidojot zīmējumu ar aprautām līnijām.

Neskatoties uz pieturēšanos pie reālistisku motīvu tēlojuma, iespējams izdalīt arī māksliniekus²⁴, kuru radošajos meklējumos saziņējami mēģinājumi attīstīt pilnīgi

23 Grupā iedalāmi: Alberts, Annuss, Āboliņš, Cepure, Cielava, Cīrulis, Dajevskis, Druja-Foršū, Grunde, Gūtmanis, Jablovskis, Jēgers, Kalnavārņa, Kalniņš, Kovaļevska, Krūmiņš, Krauze-Krūmiņa, Krūkliņš, Kuga, Lejiņš, Liberts, Mazjāņa, Mihelsons, Mitrēvica, Niedre, Ogule, Prande, Priedīte, Puzina, Sildega, Siliņš, Šaumanis, Šīmanis, Šveics, Treibergs, Upelniēks.

24 Dārziņa, Drapče, Ciesnieks, Janeliša, Kalmīte, Riške, Gailis, Milts, Krūkliņš, Matisons, Skušķis, Niedre.

abstraktu valodu, aizraujoties ar abstrakto ekspresionismu un lirisko abstrakciju, pavīdot minimālisma estētikai, kā arī cietās malas glezniecības ietekmēm. Darbus raksturo stilizējoša abstrakcija, kas brīvi interpretē abstraktās glezniecības valodu un žestus. Tomēr vērojams, ka mākslinieki pilnībā neatsakās no vizuāli atpazīstamām zīmēm un kompozīcijas uzbūves centrā patur figurālus elementus vai ainaviskus motīvus, lai gan nedaudzu mākslinieku darbi varēja iegūt arī tīru abstraktu formu. Tādas ir ap 20. gs. 60. gadiem gleznotās Aleksandra Vilumsona abstraktās kompozīcijas ar dinamisku otas rakstu arī cietās malas glezniecības ietekmē, savukārt 20. gs. 70. gadu nogalē darinot minimālistiskas kompozīcijas; nedaudzi Veronikas Janelsiņas mēģinājumi atteikties no figurāliem elementiem 20. gs. 60. gados, kompozīcijas centrā nostatot krāsu un tās iedarbi, bet 20. gs. 80. gados pievēršoties minimālistisku un ģeometrizētu formu tēlojumam. Pētera Rožlapas 20. gs. 70. un 80. gadu abstrakcijas, kas atklāj dažādas variācijas krāsas uzlicienus – vietām dinamiskā rakstā, citviet plūstošās līnijās un toņu pārejās. Jāņa Kalmītes glezniecisko meklējumu lokā 20. gs. 60. un 70. gados iezīmējas ainaviski motīvi, kas abstrahēti līdz vienkāršiem krāsu laukumiem (joslām), asociatīvi iezīmējot debesu, meža un zemes apjomus. Mākslinieks tos varēja kārtot ritmiski citu virs cita, bet varēja arī gleznot dinamiskākas kompozīcijas. Arī starp Noras Drapčes 20. gs. 60. gadu darbiem atrodami tādi, kuros figurāli vai ainaviski elementi maksimāli abstrahēti, nostatot krāsu kā darba iekšējās vienotības atklājēju. Līdzīgs vērojums attiecināms uz Alfrēda Krūkliņa 20. gs. 60. gadu ainavu glezniecību, kas ir uz tīras abstrakcijas robežas, apjomi padarīti teju nolasāmi gleznas kopējā kompozīcijā, iegūstot pašvērtīgu strukturālu viengabalainību.

Radošums, piederība un kultūras identitāte

Kritiski izvērtējot

apskatītos piemērus, mākslinieku izteikumus, uzskatu izpausmes mākslas darbos, iezīmējas it kā paradoksalitāte. Tie raksturo sava veida inerci laikmeta norisēm, kuru tieši dalībnieki bijuši arī paši mākslinieki gan kā politiskie bēgļi un patvēruma meklētāji, gan līdzdalībnieki pārmaiņām kultūras procesos 20. gs. migrācijas un globalizācijas rezultātā. Analizējot tuvāk šādu mākslas valodas ievirzi, būtu iespējams izdalīt divus aspektus, kas varēja veicināt selektīvo attieksmi pret aktuālajiem procesiem mākslā. Pirmais saistāms ar kultūras un mākslas vēstures un sociālo kontekstu, bet otrs attiecināms uz vēlmi kompensēt zaudējuma sajūtu. Pirmo būtu iespējams ilustrēt ar 1961. gadā tapušo Jura Soikana rakstu par Jāni Kalmīti, kura glezniecības centrā bieži tēloti tādi objekti kā rija, arklis un labības stati. Rakstā Soikans kritiski pievēršas abstraktajai glezniecībai kā individuālai izpausmei, brīvai no jebkādam tradīcijām vai konteksta, un uzstāj, ka tā drīzāk ir anonīma un bezpersoniska un tajā nav novērojamas

“tautas mākslas nacionālās iezīmes” (Soikans 1983: 294), kas būtu saistāmas ar konkrētu tradīciju vai vietas kontekstu. No šādas perspektīvas raugoties, Soikans saredzēja, ka Kalmītes māksla un tajā ietvertie objekti daudz skaidrāk pauž mākslinieka pozīciju un piederību un tādā veidā glezniecība ir arī papildītāka un nav tikai abstraktu žestu kombinācijas. Atšķirīgi uz šādu interpretāciju ļauj paskatīties arī uz Ameriku emigrējušais mākslas zinātnieks Ervīns Panofskis (*Erwin Panofsky*, 1892–1968). Refleksijas par savu migranta stāvokli un lokālo procesu analīze 20. gs. 50. gadu sākumā ļāvuši izvērst domu, ka Eiropas mākslas uzskatu sistēma tiek balstīta nacionālo vai reģionālo skolu kontekstā, turpretī ASV šādas robežas nav konstatējamas (Panofsky 1954: 13). Pēc Panofska uzskatiem, tas arī ļāvis ASV mākslas videi attīstīties brīvākā gaisotnē ar progresīvu skatu nākotnē, paužot mākslinieka izjūtas konkrētajā vietā un laikā, nepiesaistot tām pagātnes mantojuma uzslāņojumus. Šādā Panofska konstatējumā iespējams gan saņemt tā brīža aktuālās mākslas kritikas ietekmes un konkrētāk – Klementa Grīnberga izteikumus par Džeksona Polloka (*Jackson Pollock*, 1912–1956) glezniecību, kas, kā kritiķis rakstīja, ir brīva no vēsturiskām atsaucēm (Greenberg 1998: 62). Tādēļ iespējams arī Latvijas trimdā vērojamo kritiku pret ASV laikmetīgo glezniecību 20. gs. 50. un 60. gados traktēt kā atšķirīgu perspektīvu sadursmi. Latvijas trimdai bija svarīgi interpretēt mākslas procesu no etniskās vai nācijvalsts perspektīvas. Proti, saskarsmē ar atšķirīgu kultūras vidi, kurā dominēja gan multikulturālisms, gan ASV nacionālās skolas meklējumi, māksliniekiem bija svarīgi formulēt savu mākslu, kas bija Latvijas brīvvalsts laika nacionālās skolas tradīcija, un, kā Soikans uzsvēra, māksliniekiem darbā bija nepieciešams ietvert zīmes, simbolus vai elementus, kas liecināja par viņu piederību, un tādā veidā paust savu laikmeta izjūtu (Soikans 1983: 297). Tas noved pie otra apstākļa – atmiņas uzturēšanas par zaudēto dzimteni un tai piederīgo kultūru. Esot atsvešinātiem no savām mājām, trimdā bija svarīgi uzturēt dzīvu pagātnes mantojumu, lai tas, pirmkārt, neizzustu no trimdas un otrkārt, no pasaules kolektīvās vēstures un kultūras atmiņas. Tas izpaudās kā mēģinājumi atgūt zaudēto un, kā vērojams no lielas daļas citēto mākslinieku, nostiprināja uzskatu, ka turpināšanās jeb nākotne ir vienādojama ar pagātnes rekonstruēšanu. Mākslas valodas kontekstā būtu iespējams nošķirt divus aspektus. Viens saistīts ar formāliem glezniecības jautājumiem, bet otrs – ar saturiskiem. Formālo jautājumu kontekstā tā bija vērtību skala, ko rakstā aplūkotā mākslinieku grupa bija izkopusi savā daiļradē Latvijā, un tajā vienlaikus sadzīvoja stilistiski daudzveidīgs reālisma izteiksmes spektrs: akadēmiski tradicionālas formas un 20. gs. 30. gadu jaunreālisms. Šādas izteiksmes turpināšana apliecināja un izteica Latvijas brīvvalsts laika spilgtākos mākslas sasniegumus. Savukārt saturiski tas saistījās ar mītu par dzimteni, to tēlojot aināvās, klusajās dabās, portretos un figurālās kompozīcijās, kuru pamata naratīvi balstījās uz atpazīstamiem kultūras kodiem – tautas leģendām, mitoloģijas tēliem, nacionālo simboliku.

Izskatot identitātes jautājumus diasporā, kultūras teorētiķis un sociologs Stjuarts Hols (*Stuart Hall*, 1932–2014) šādu jau nostiprinātu vērtību iestatīšanu tagadnes fokusā saista ar nepastāvīgo un mainīgo pasauli, ko īpaši emocionāli izjūt diaspora, kas ir atsvešināta no mājām (Hall 2003: 244). Tas savukārt nosaka vēlmi pēc ne-mainīgām un stabilām vērtībām. Turpretim atmiņas kultūras un politikas teorētiķe Aleida Asmane (*Aleida Assmann*, 1942), izskatot laika attiecības ar modernismu, atzīmē, ka pagātnes aktualizēšanu iespējams tulkot kā pretreakciju modernisma apsēstībai ar nākotnes ideju vai jebkāda veida izmaiņām (Assmann 2020). Apsvērums izteikts attiecībā uz Eiropas kultūras procesiem, kas dažādos posmos, saduroties ar transformējošo modernisma dabu, meklējuši patvērumu jau nodibinātās tradīcijās. Savukārt no citas perspektīvas, domājot par nostalgiju kā pagātnes aktualizēšanas formu, amerikāņu dzejniece un kritiķe Sūzana Stjuarte (*Susan Stewart*, 1952) vēlmi atskatīties pagātnē raksturojusi kā "nākotnes-pagātnes" (angļu valodā – *future-past*) konstruēšanu, kur pagātnei ir ideoloģiska nozīme (Stewart 1993). Arī Latvijas trimdas gadījumā kavēto 20. gs. vidus modernisma pieņemšanu saskaņā ar Asmani var interpretēt kā bailes no nākotnes idejas un izmaiņām nacionālajā kultūrā, otrkārt, pieņemot Stjuartes rakstīto, ar pagātnes palīdzību definēt ideoloģisku pamatu savai turpināšanās iespējai un treškārt, atsaucoties uz Hola rakstīto, ar pagātnes palīdzību par spīti mainīgajiem apstākļiem nostiprināt un veidot sajūtu par konstantām vērtībām.

Secinājumi

ASV 20. gs. otrās puses mākslas strāvojumi un mākslas dzīves organizēšanas principi nostatīja līdzšinējo uzskatu un darbību kopumu latviešu trimdas mākslinieku sabiedrībā jaunā kontekstā, liekot individuāli un kolektīvi pārvērtēt mākslas, kultūras un identitātes jautājumus. Izsekojot māksliniekiem un izprotot to iespējas iekļauties ASV mākslas procesos, piemēram, piedalīties izstāžu dzīvē, iezīmējas, ka tas izdevās tikai retos gadījumos. To noteica ierobežotie kontakti jaunajos apstākļos, hierarhiskā mākslas vide, kā arī apsvērums, ka tikai ar radošo darbu nodrošināt iztikas līdzekļus pirmajos gados būtu apgrūtināši. Izvērtējot arī mākslinieku sasniegumus ASV kultūras telpā, raksturīgi, ka tādi visvairāk attiecināmi uz 20. gs. 50. gadiem. To būtu iespējams saistīt ar faktu, ka tas ir brīdis, kad Amerikā reālistiska glezniecība uzņēma jaunu izplatības vilni, ar vēlmi attālināties no 20. gs. 40. un 50. gadu Ņujorkas abstraktā ekspresionisma skolas un pievērsties plašākiem radošiem eksperimentiem, gan izvēršot reālisma iespējas, gan paplašinot glezniecības tradicionālās robežas (Rachleff 2017). 20. gs. 60. gados savukārt jau daudz radikālākas izmaiņas mākslas valodā pārnesa arī akcentus no glezniecības uz tādām izteiksmes formām kā kolāža, fotogrāfija, instalācija, performance un noteica nepieciešamību ar mākslas darbu

kritiski izvērtēt kontekstu, kurā tas tika radīts, rādīts un patērēts, kā arī tādā veidā aktualizēt norises sociālajā, ekonomiskajā un politiskajā sabiedrības dzīvē. Šādus uzdevumus nākamajās desmitgadēs pildīja atšķirīgi neodadaisma, popārta, minimālisma un konceptuālisma ideju virzieni. Tas nenoliedzami ietekmēja Latvijas trimdas mākslinieku iespējas iekļauties aktuālajās mākslas norisēs, jo viņu daiļradē noteicoša bija reālisma tradīcija. Iespējams pieņemt, ka minētie faktori arī veicināja un bija viens no iemesliem orientēties uz trimdas sabiedrību kā pamata auditoriju. Ar diasporas palīdzību bija iespējams atvērt galerijas, rīkot izstādes, nodibināt biedrības, un tā bija arī auditorija, kam trimdas mākslinieku radošās izpausmes to eksistējošā formā bija būtiskas identitātes apliecinātājas zīmes, simbolizējot zaudētās mājas un manifestējot nacionālo kultūru jaunajā mītņes zemē.

Vienlaikus bez sociāliem un ekonomiskiem aspektiem, izvērtējot mākslinieku identitātes politiku, būtiski radošā darbā bijuši piederības jautājumi. Tie noteica attiecības gan ar ASV laikmetīgajiem procesiem, gan to, kādas idejas mākslinieki izvēlējās pārņemt savos darbos. Izdalāms, ka 20. gs. 50. un 60. gados kā konceptuāls pamats priekšstatu konstruēšanā pār radošo praksi dominēja nacionāla savpatnība un sevis kā etniskas grupas nošķiršana. Savienoto Valstu mākslas pieredze tika identificēta kā Latvijas māksliniekiem sveša, bet būtiska izvēršanās ideja par nacionālo mākslas skolu un jaunradi kā misiju, lai saglabātu un uzturētu tās vērtības. Tas tika darīts, turpinot Latvijas pirmās brīvvalsts laika vērtības, kas ideoloģiski apvienoja demokrātisma idejas un Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma nacionālpatriotiskos uzslāņojumus, bet māksliniecišķi uzturēja dzīvu mītu par Latvijas Mākslas akadēmijas skolu, kā arī 20. gs. 30. gadu jaunreālismu. Šādu mākslas un kultūras dzīves ievirzi, iezīmējoties gan nacionālistiskām, gan patriotiskām izpausmēm, būtu iespējams novērtēt arī kā stratēģiju, kas aukstā kara kontekstā aktualizēja Latvijas okupāciju, bet Amerikas mākslas dzīves infrastruktūrā tiecās definēt vērtības, kas balstītas atšķirīgā kultūras identitātē un eksistē ciešā sasaistē ar diasporas pasaules redzējumu, izvairoties saplūst ar dominējošo nāciju. Šāda jaunrades stratēģijas forma un fakts, ka māksliniekiem bijusi svarīga reālistiska izteiksme, ļauj to novērtēt arī kā politizētu nostāju un Latvijas trimdas mākslas dzīves norises vispirms skatīt sociālpolitiskajās un tikai pēc tam 20. gs. otrās puses mākslas estētiskajās un konceptuālajās norisēs. Kultūras pētniece Siglīne Lemke (*Siglīne Lemke*, 1962) uzsvērusi, ka diasporas un trimdas mākslai pamatā piedēvējama orientēšanās uz figurālismu (Lemke 2008: 140). To nosaka apstākļi, ka figurāli elementi var veidot skaidri nolasāmu naratīvu. Mākslinieki izmanto kopīgus kultūras kodus un kolektīvi atpazīstamas zīmes, ar kurām iespējams izstāstīt stāstu un paust pieredzēto. Tādēļ, lai spētu izprast un interpretēt diasporas mākslu, ir nepieciešams iedziļināties mākslas darbu saturā un vēstījumā. Balstoties Lemkes uzskatā, iespējams arī latviešu trimdas mākslinieku darbos dominējošo reālismu

pieņemt kā izteiksmi, kas bija svarīga kā pieredzētā nodošanas forma un dominējošās nācijas kontekstā iezīmēja atšķirīgo gan formālā, gan saturiskā ziņā. Protams, ir kritiski jāizskata šādas stratēģijas ievirze, kas Latvijas trimdas gadījumā tomēr bieži balstījās nekritiskā nacionālismā un noveda pie konservatīvu uzskatu popularizēšanas trimdas kultūrā, un neveicināja radošo izpausmju attīstību, bet drīzāk stagnāciju. Protams, jāatzīmē arī, ka bija mākslinieki, kas jaunradē centās kritiski izvērtēt pārspīlētu Latvijas kultūras kopšanu, sekot laikmetīgām mākslas formām un tajās konsolidēt savu vēstures un tagadnes pieredzi, arī izvēloties norobežoties no trimdas vai kara iespaidiem savā mākslā vispār. Tādēļ rakstā izdarītie secinājumi un vērojumi ir sintezējoši un attiecināmi uz diasporas mākslas procesiem to kopumā, kā arī uz to redzamāko daļu, kas reģistrēta periodiskajos izdevumos. Lai būtu iespējams veikt aptverošāku ieskatu trimdas mākslas dzīvē ASV, būtu nepieciešama izvērsta mākslinieku privāto arhīvu analīze un apzināšana, kas varētu sniegt ziņas par radošajiem procesiem, kuri palikuši ārpus tā laika trimdas periodiskajiem izdevumiem vai organizāciju arhīviem, un tādā veidā arī paplašināt vizuālās valodas, identitātes un piespiedu prombūtnes jautājumu interpretāciju iespējas.

Bibliogrāfija

Arhīva materiāli

1961. gada kultūras dienas. 1961. gada janvārī. Amerikas Latviešu apvienības Kultūras birojs. LVA, 1985. f., 1-vp. apr., 76. lieta, 24. lp.

Dārziņš, Volfgangs [bez dat.]. Vēstule Anšlavam Eglītim. LVA, 2422. f., 1-v. apr., 4. lieta, 22. lp.

Janelsiņa, Veronika [bez dat.]. Darbinieka identifikācijas kartīte. V. Jan. D 1/2. RTMM inv. nr. 687087.

Ņujorkas Latviešu organizāciju padomes 42. pilnsapulces 1962. gada 22. februāra protokols. LVA, 1985. f., 1-vp. apr., 19. lieta, 41. lp.

Pārskats par Amerikas Latviešu apvienības Kultūras biroja un Kultūras fonda darbību 1966/67 gadā. LVA, 1985. f., 1. apr., 76. lieta, 28. lp.

Sildegs, Arnolds. Pārskats par latviešu tēlotājas mākslas gaitām. Latviešu kultūras nākotne. Latviešu kultūras darbinieku saiets Klīvlendā. Referātu apkopojums. Latviešu institūts, 1975., 31.–35. lpp. LVA, 1985. f., 1. apr., 76. lieta, 62.–64. lp.

Veselis, Jānis (1955). Vēstule Irmāi Annusai 4. jūlijā. LVA, 2101. f., 3-v. apr., 46. lieta, 15. lp.

Veselis, Jānis (1954). Vēstule Norai (?) 17. martā. LVA, 2101. f., 3-v. apr., 46. lieta, 24. lp.

Literatūra

- Asmann, Alaida (2020). *Is time out of joint? Rise and fall of the time regime of Modernity*. London: Cornell University Press and Cornell University Library.
- Audriņš, Jānis (1963). Grafiķe un gleznotāja Elza Druja. *Labietis*, Nr. 25, 160.–161. lpp.
- Balodis, Oļģerts (1994). Mākslinieks Artūrs Upelnieks viņšaulē. *Laiks*, 07.09., 5. lpp.
- Brasliņa, Aija (2004). Latviešu māksla ārpus Latvijas. Glezniecība. *Latvijas mākslas vēsture*. Rīga: Pētergailis, 439.–445. lpp.
- Jēgers, Benjamiņš (1994). *Latviešu trimdas izdevumu bibliogrāfija 1981–1991*. Stokholma: Daugava.
- Bergmansons, Otto (1959). Daudzpusīga izstāde. *Laiks*, 21.02., 3. lpp.
- Bruno, Tālovalds (1958). Laika garam līdz. *Laiks*, 24.09., 3. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). Dažas domas par latviešu mākslu svešumā. *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 106.–116. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). Īss pārskats par latviešu mākslu emigrācijā. *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 318.–334. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). No vienas puses tā... *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 274.–276. lpp.
- Damroze, Arturs (1996). Aleksandrs Vilumsons. *Latvju Māksla*, Nr. 22, 2299.–2300. lpp.
- Eglītis, Anšlavs (1954). Latviešu mākslas desmit gadu gaitas svešumā. Tichovskis, H. (red.). *Latviešu trimdas desmit gadi*. ASV: Astras Apgāds, 80.–95. lpp.
- Greenberg, Clement (1955). American-Type painting. *Partizan Review*, No. 22(2), pp. 179.–197.
- Greenberg, Clement (1998). The Nation. Karmel, Pepe (ed.). *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: Museum of Modern Art, p. 62.
- Hall, Stuart (2003). Cultural Identity and Diaspora. Braziel, Jana Evans, Mannur, Anita (eds.). *Theorizing Diaspora*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2003. pp. 233–246.
- Janelsiņa, Veronika (2000). *Atceroties*. Rīga: Zinātne.
- Kalmīte, Jānis (1953). Glezniecība, ko var saprast. *Laiks*, 09.12., 3. lpp.
- Krastiņš Jānis (1954). Uzticība nopietnām tradīcijām. *Laiks*, 27.02., 3. lpp.
- Krastiņš, Jānis (1976). Etnisko īpatnību glabātājs. *Laiks*, 07.04., 3. lpp.
- Kapitanoff, Nancy (1995). Keeping a Legacy Alive: Students of Alex Vilumsons are featured in exhibition dedicated to the respected teacher. *The Los Angeles Times*, 14.04. Available: http://articles.latimes.com/1995-04-14/news/va-54594_1_respected-teacher [accessed 05.03.2023.].
- Ķīselis, Boļeslavs (1962). Tikšanās pēc deviņiem gadiem. *Laiks*, 21.07., 6. lpp.
- Lagācis, P. (1960). Margarita Kovaļevska jūsmo par Eizenhaueru. *Laiks*, 20.07., 6. lpp.
- Lamberga, Dace (2013). *Latviešu māksla trimdā*. Rīga: Neputns.
- Lemke, Sieglinde (2008). Diaspora Aesthetics: Exploring the African Diaspora in the Works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat. Mercer, Kobena (ed.). *Exiles, Diasporas and Strangers*. Cambridge: The MIT Press, pp. 122.–145.

- Lesiņš, Knuts (1951). Jānis Kalmīte. *Tilts*, Nr. 8, 6.–13. lpp.
- Liberts, Ludolfs (1956). Pirmās palmas bruņinieks. *Laiks*, 02.06., 3. lpp.
- Liepa, Rita (1949). Kāda sestdienas pievakare. M. Mitrēvica darbu skate Konektikutā. *Laiks*, 26.11., 4. lpp.
- Ņefedova, Ināra (1990). Mēs. *Māksla*, Nr. 1, 6.–9. lpp.; Nr. 2, 2.–11. lpp.; Nr. 3, 28.–33. lpp.
- Panofsky, Erwin (1954). Three Decades of Art History in the United States. Impressions of Transplanted European. *Collage Art Journal*, No. 14(1), pp. 7–27.
- Pelše, Stella (2007). *Latviešu mākslas teorijas vēsture: Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts.
- Profesora Ludolfa Liberta izstāde Ņujorkā (1950). *Laiks*, 18.03., 3. lpp.
- Rahleff, Melissa (2017). *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952–1965*. New York: Grey Art Gallery, New York University.
- Sandler, Irving (1970). *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York: Prager Publishers.
- Siliņš Jānis (1983). Jānis Cīrulis septiņdesmit piecgadnieks. *Latvju Māksla*, Nr. 3, 914.–915. lpp.
- Siliņš, Jānis (1966). Pārdomas par modernās mākslas problēmām. *ALA Kultūras Biroja Biļetens*, Nr. 14, 83.–84. lpp.
- Siliņš, Jānis (1983). Glezniecība. Andersons, Edgars (red.). *Latvju enciklopēdija 1962–1982, 1. sējums*. ASV: Amerikas Latviešu apvienības Latviešu institūts, 472.–492. lpp.
- Soikans, Juris (1964). Nacionālā māksla un tautas likteņi. Dunsdorfs, Edgars (red.). *Austrālijas latviešu centrālā archīva rakstu krājums "ARCHIVS", 5. sējums*, 87.–116. lpp.
- Soikans, Juris (1983). *Mākslas kritika un esejas*. Toronto: Astra, 294.–297. lpp.
- Stewart, Susan (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Šturma, Eleonora (1975). Saules un ēnas puses latviešu mākslas ainā. *Latvju Māksla*, Nr. 1, 8.–11. lpp.
- Šturma, Eleonora (1992). Gleznotāja Elza Druja-Foršū. *Latvju Māksla*, Nr. 18, 1768.–1777. lpp.
- Šturma Eleonora (2011). *50 gadus mākslai pa pēdām*. Rīga: Mansards.
- The MacDowell Colony History*. Available: <https://www.macdowell.org/about> [accessed: 02.07.2021.].
- Vilsons, Andris (1990). *Trīmdas latviešu māksla. Materiāli Latvijas literatūras un mākslas enciklopēdijai*. Diplomdarbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
- Woodard, Josef (1996). Tribute to Artist, His Journey. Alex Vilumsons' diverse works reflect his personal and creative growth. *The Los Angeles Times*, 21.03. Available: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-03-21-ca-49628-story.html> [accessed 05.03.2023.].
- Zaļinskis, Auseklis (1964). Viesos pie laureātes. *Laiks*, 17.06., 3. lpp.
- Zeltiņš, Teodors (1957). Draugos ar dabu. *Laiks*, 15.05., 3. lpp.
- Ziedonis, Rimants (1990). The Rija. *Literatūra un Māksla*, 22.09., 8.–9. lpp.

1. attēls. Nora Drapče. Sarkana lauks. 20. gs. 60. gadi. Audekls, eļļa. 34×29 cm.
Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

Figure 1. Nora Drapče. The Red Field. 1960s. Canvas, oil. 34×29cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

2. attēls. Mārtiņš Krūmiņš. Ziema. 20. gs. 60. gadi. Audekls, eļļa. 38×28 cm. Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

Figure 2. Mārtiņš Krūmiņš. Winter. 1960s. Canvas, oil. 38×28 cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

3. attēls. Jānis Kalmīte. Rija. 1964. Eļļa, kartons, 16×12 cm. Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

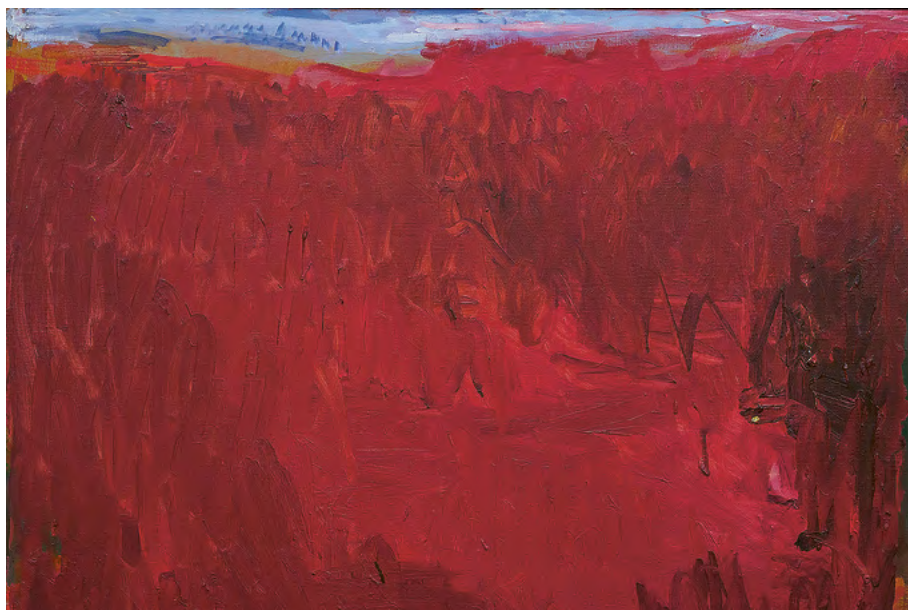
Figure 3. Threshing Barn. Cardboard, oil. 16×12 cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

4. attēls. Maksimilians Mitrēvics. Rucaviete Nīcā. 1960. Audekls, eļļa. 127×164 cm.

Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcija.

Figure 4. Maksimilians Mitrēvics. The Rucava Woman in Nīca. 1960. Canvas, oil. 127×164 cm.

Collection of the Latvian National Museum of Art.



1







Elīna Veilande-Apine

Mg. art., māksliniece, pētniece, Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., artist, researcher, Art Academy of Latvia

E-pasts /e-mail: elina@veilands.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.05

Tehnikas nozīme Latvijas 20. gadsimta otrās puses tekstilmākslā

The Importance of Various Techniques in Latvian Textile Art of the Second Half of the 20th Century

#

Atslēgvārdi:

gobelēns,
tekstilija,
dekoratīvā māksla,
šķiedras māksla,
tehnika

Keywords:

tapestry,
textile,
decorative art,
fiber art,
technique

Kopsavilkums

Tekstilmākslā Latvijā 20. gs. beigās notika būtiskas pārmaiņas. Radītie tekstildarbi apliecina, ka seno tekstiltehniku daudzpusīga izmantošana kļuva par interpretācijas platformu neskaitāmu jaunu autortehniku radīšanai, kas kļuva par raksturīgāko iezīmi šajā periodā. Līdz šim teorētiskos aprakstos tikpat kā nav apskatīta un izvērtēta tekstiliju izgatavošanas praktiskā puse (tehnika). Jāpiebilst, ka tās būtiskās sastāvdaļas – tekstilrokdarbu paņēmieni un daudzveidība – ir nepārtraukti mainījušās, atspoguļojot tendences Eiropā un Amerikā. Līdz ar dažādu rokdarbu paņēmieniem integrēšanu tekstilijās mainījās arī katra autora stils un domāšanas veids. Lai paplašinātu izpratni par tekstildarbiem, šī darba mērķis ir pārskatīt un aprakstīt galvenos tekstiltehniku pamatprincipus. Šajā darbā tiek pētīta “gobelēna tehnikas” nozīme un analizētas piecas citas tekstiltehnikas, kas ļauj izsekot mākslinieka radošā impulsa izpausmēm tekstilrades kontekstā. Pētījumā secināts, ka tekstildarba tapšanas process ir daudzslāņains, ar noteiktu domāšanas praksi, kas izceļ pētniecisko pieeju, uzsverot, ka tekstildarbā pastāv trīs vienādi faktori – ideja, materiāls un tehnika – un tie nav savstarpēji nodalāmi. Izvēlēto piemēru analīzē izmantotas publikācijas periodikā, tā laika vadošo tekstilmākslas pētnieku ziņojumi, izstāžu katalogi un autores personīgā pieredze.

Summary

At the end of the 20th century, significant changes took place in textile art in Latvia. The created textile works confirm that the use of the versatility of old textile techniques has become a platform for interpretation and for the creation of innumerable new techniques, marking the most characteristic feature of the field in this period. Until now, the practical side (technique) of textile making has hardly been considered and evaluated in the theoretical descriptions. It should be noted that its essential components – the diversity of techniques and methods – have been constantly changing, reflecting the trends in Europe and America, and with them the style and way of thinking of the authors. To broaden the understanding of textile works, this work aims to review and describe the basic principles of textile techniques and to trace the manifestations of the artist's creative impulse in the context of textile creation, thus expanding the understanding of textile works. The analysis of selected examples uses publications in periodicals, reports of leading researchers in textile art of the time, exhibition catalogs, and the author's personal experience. This work researches the meaning of “tapestry technique” and analyzes five other textile techniques – batik, plaiting, knitting, embroidery, quilting, and the author's technique. This study concludes that the process of creating a textile work has become multi-layered, with a certain thinking practice that highlights the research approach, emphasizing that in textile work there are three equal factors – idea, material, and technique – which are inseparable.

Ievads Iespējams, 20. gs. vidū Eiropas tekstilmākslas uzplaukuma veicinātājs franču gleznotājs Žans Lirsā (*Jean Lurçat*, 1892–1966) nenojauta, ka salīdzinoši īsā laika periodā gobelēnu aušanas pamatprincipu apguve kļuvis par impulsu mākslinieku iztēlei un vēlmei interpretēt vai transformēt arī citas rokdarbu tekstiltehnikas. Latvijas Mākslas akadēmijas tekstilmākslas nozares veidotājs Rūdolfs Heimrāts (1926–1992) sekoja novitātēm citās valstīs un jau studijās kā vienu no prioritātēm radošās domāšanas attīstībā veicināja studentos vēlmi eksperimentēt un improvizēt ar dažādām tekstiltehnikām. Arī turpmāk eksperimentēšana bija saistīta ar nepieciešamību attīstīt māksliniecisko individualitāti – meklēt savu unikālo rokrakstu. Radītie tekstildarbi apliecina, ka 20. gs. nogalē senu tekstiltehniku daudzpusīga izmantošana kļuvusi par nozares raksturīgāko iezīmi un interpretācijas platformu autortehniku izveidei.

Līdz šim teorētiskos aprakstos tekstiliju darināšanas praktiskā puse (tehnika) tikpat kā nav aplūkota un novērtēta. Latvijā atbilstoši tekstilmākslas attīstības gaitai pastiprināta uzmanība pievērsta austām tekstilijām, atstājot fonā atsevišķas tekstiltehnikas. Tomēr būtiski tekstildarba komponenti – tehnika un paņēmieni daudzveidība – ir nepārtraukti mainījušies, atspoguļojot tendences Eiropā un Amerikā, līdz ar to autoru stilu un domāšanas veidu. Lai paplašinātu izpratni par tekstildarbiem, šī raksta mērķis ir pārskatīt un hronoloģiskā secībā (vadoties pēc tā, kā mākslinieki pakāpeniski iekļāvuši darbos jaunus tehniskos paņēmienus) raksturot piecas rokdarbu tehnikas un autortehnikas izveides pamatprincipus. Izvēlēto piemēru analīzē izmantotas publikācijas periodikā, attiecīgā laika perioda tekstilmākslas vadošo pētnieku pārskati, izstāžu katalogi un darba autores personīgā pieredze.

Gobelēna tehnikas jēdziena definēšana Vairāki ārvalstu un vietējie tekstilmākslas nozares pētnieki¹ norāda, ka viena no specifiskām, kas ietekmē tekstilijas vizuālo vēstījumu, ir savdabīga domāšanas sistēma materiālā un tehnikā.

Latvijā kopš pagājušā gadsimta vidus dažādos profesionālās tekstilmākslas nozares attīstības periodos, realizējot tekstildarba ideju, ir bijusi atšķirīga pieeja un mērķi dažādu tehniku lietojumam. Sākot ar šo laika posmu, līdzās izpratnei par aušanu

1 Dace Lambergā, Sandra Kalniete, Irēna Bužinska, Glens Adamsons (*Glenn Adamson*), Dženisa Džefēriša (*Janis Jefferies*), Marta Kovaļevska (*Marta Kowalevska*) u. c.

kā tradicionālu amatniecības nozari attīstās jauns redzējums uz aušanas tehniku daudzveidību.

Eiropā 20. gs. vidū aušanas tehnika kļuva par rīku un radošuma izpausmes metodi, ar kuru mākslinieki atklāja un paplašināja jaunu iespēju robežas. Tekstiliju veidošanas tehniskā puse nostiprinājās kā radošā procesa nenoskaidrojama sasaiste ar ieceri un saturu.

Mākslas vēstures teorētiskajos aprakstos jēdziens "tehnika" vizuālās mākslas darbā tiek skaidrots kā mākslas darba izteiksmes līdzekļu metode. Ja, piemēram, pretstata jēdziena "tehnika" (saturs, kompozīcija, kolorīts) nozīmi līdz 20. gs. beigām bieži savstarpēji salīdzinātās nozarēs – glezniecībā un tekstilmākslā –, iespējama dažāda šī jēdziena izpratne. Glezniecībā tehniku² nosaka dažādu veidu krāsu pigmenti ar atšķirīgām saistvielām, savukārt tekstilmākslā tas pats jēdziens "tehnika" apzīmē tradicionālo amatu un rokdarbu tehniku³ izpildījuma veidus, kā arī tehniskos paņēmienus – gobelēns, batika, apdruka, sietspiede u. c. Tātad terminu "tehnika" iespējams interpretēt plašākā nozīmē: glezniecībā piemērotais tehnikas lietojuma skaidrojums vairāk atbilst norādei uz tekstildarbā izmantoto materiālu (lins, vilna, zīds, papīrs, plastmasa u. c.).

Lai saprastu, kāpēc tekstilmākslā ir būtiski līdzās darba nosaukumam un izmantotajiem materiāliem sniegt arī informāciju par tehnisko paņēmieni izmantojumu, jāanalizē lietoto tekstiltehniku izcelsme mūsdienu tekstilijās.

Tradicionālām rokdarbu tehnikām, kā pinumam, vērpšanai, izšuvumam, mezglošanai, tamborēšanai, adīšanai, apdrukai, batikai un daudzām citām, ir bijusi nozīmīga loma dažādu valstu tekstilmākslas mantojumā. Par impulsu tekstilmākslas uzplaukumam Eiropā kopš 20. gs. vidus kļuva padziļināta aušanas tehniku izpēte. Būtisks pienesums nozares attīstībā 20. gs. 40. gados bija franču gleznotāja Žana Lirsā interese un apņēmība no jauna atklāt viduslaiku gobelēna tradīcijas.

Par gobelēnu (franču val. *gobelin*; krievu val. *гобелен*; angļu val. *tapestry*; vācu val. *tapiserie*) sauc gan paklāju, gan sienas segu aušanas tehniku, kurā uz audu ripsa sējuma pamata ar krāsainiem diegiem brīvi veido gan zīmējumu, gan pašu tekstilmākslas izstrādājumu (Ābolniece-Āboliņa 2020). Tostarp aušanas tehnikas termins "gobelēns" saistāms ar franču krāsotāju un audumu ražotāju ģimenes pārstāvja Žeāna Gobelēna (*Jehan Gobelin*, 1410–1476) dibināto ražotni *Manufacture des Gobelins* (Trail 1892: 52). Kaut arī laika gaitā manufaktūra nonāk citu īpašnieku pārvaldībā, Gobelēna uzvārds līdz pat mūsdienām saglabājas firmas nosaukumā, kļūstot par manufaktūras ražoto sienas segu apzīmējumu (Suta 1972: 4).

2 Akrils, akvarelis, tempera, eļļa, pastelis u. c.

3 Pinuma, izšuvuma, mezglojuma, adījuma u. c.

1981. gada pārskatā "Latviešu tekstilmākslas septiņdesmito gadu raksturīgākās iezīmes" mākslas zinātniece Dace Lamberga, skaidrojot gobelēna jēdzienu, secinājusi, ka termins "gobelēns" bieži lietots neprecīzi, attiecinot to ne tikai uz klasiskajā tehnikā austiem darbiem, bet uz visu tekstilmākslu kopumā (Lamberga 1981: 32). Jāmin arī fakts, ka, aplūkojot šī termina lietojuma piemērus cittautu tekstilmākslas kontekstā, Lamberga uzsvērusi nepieciešamību arī latviešu valodā nopietni domāt par vārda "gobelēns" pārāk biežo un neprecīzo lietošanu, piedāvājot tādus nosaukumus kā "mākslas audums", "telpiskā tekstilija", "dekoratīvā tekstilmāksla" un vēl dažus citus, kuri vislabāk atbilstu konkrētajam darbam. Līdz ar straujo nozares attīstību iepriekšminētie nosaukumi ātri zaudēja aktualitāti. Mākslinieciskās uztveres stereotipu noturīgums saistībā ar gobelēna tehnikā veidotām tekstilijām joprojām ir aktuāls tekstilmākslas definēšanas jautājums. Šī pētījuma kontekstā turpmākajā tekstā tekstiltehnikās darinātiem izstrādājumiem lietots termins "tekstilija" vai "tekstildarbs".

Klasiskā gobelēna un jauktā tehnika

20. gs. 60.–80. gadu tekstilijās

Latvijas padomju laika profesionālās tekstilmākslas attīstības sākumposmā austu tekstiliju tapšanā iezīmējās divas savstarpēji saistītas un savā ziņā ne vienmēr viegli nošķiramas tehnikas – klasiskā gobelēna un jauktā tehnika. Aplūkojot tekstilmākslas nodaļas absolventu (1966–1986) darbus un izstāžu katalogus, iespējams secināt, ka līdz pat mūsdienām abas tehnikas savos darbos izmantojušas visas latviešu tekstilmākslinieku paaudzes.

Eiropā klasiskā gobelēna tehnika bija visnenāk un smalkākā sienas segu un paklāju aušanas metode (Skujiņa 1970: 35), kas lēna un laikietilpīga procesa (Bradshaw 1890: 17) rezultātā ar blīvu un gludu struktūru no dabiskas izcelsmes šķiedrām – lina, vilnas, zīda vai kokvilnas smalkiem pavedieniem – spēja radīt glezniecības mākslas valodai radniecisku izteiksmi. Šo aušanas paņēmieni var raksturot kā austu gleznu gobelēna tehnikā. Tomēr no jauna atdzimstošās tekstilmākslas kustības aizsācējs Lirsā uzsvēra principu, ka gobelēns ir patstāvīga, monumentāla dekoratīvās mākslas nozare, nevis eļļas gleznas reprodukcija auduma tehnikā (Suta 1972: 4), un mākslas tēla veidojumā izceļama tās dekoratīvā specifika ar tekstilmākslai raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem (Kučinska 1987). Pretēji iepriekšējos gadsimtos izkoptam tehniski nevainojamam ripsa sējumā izaustam gobelēnam, jāizceļ Lirsā ieviestā un izstrādātā aušanas metode ar brīvāku un rupjāku tekstūru (Barty 1994: 140). Šīs metodes būtiskākie ieguvumi bija, pirmkārt, laiks – ja 17. gs. nereti pie viena gobelēna strādāja 5–6 audēji vairāk nekā desmit gadus (Bradshaw 1890: 18), tad, izmantojot Lirsā

paņēmienu, atkarībā no izmēra un kompozīcijas sarežģītības gobelēnu varēja uzaust īsākā laikā, otrkārt, tekstilijas bija plastiskākas un vieglākas.

Lirsā lielais devums tekstilmākslas attīstībā ir nenoliedzams. Taču 20. gs. 60. un 70. gados katrā valstī bija savs "Lirsā" (Zaviša 2008: 5). Piemēram, Baltijas reģionā: Lietuvā – Jozs Balčikonis (*Jozas Balčikonis*, 1924–2010), Igaunijā – Pēters Kūtma (*Peeter Kuutma*, 1938), savukārt Latvijā nozīmīgs nozares attīstības veicinātājs bija mākslinieks un profesors Rūdolfs Heimrāts. Gobelēna tehnika Heimrāta daiļradē ieņēma galveno vietu (Lamberga 1981: 30), taču kā LMA Tekstilmākslas nodaļas izveidotājs un pasniedzējs (1961–1992) viņš centās saviem studentiem sniegt plašas zināšanas un tekstilmākslas mācības programmā lielu uzmanību veltīja radošiem eksperimentiem. Kā viens no pirmajiem tekstiltehniku eksperimentiem, kam bija ierādīta svarīga vieta mākslas darba satura atklāsmē, jāmin jauktā tehnika.

Līdzās austām tekstilijām, kas iekļāva neskaitāmas rokdarbu tehniku interpretācijas gobelēnā, termins "jauktā tehnika" ienāk 60. gadu beigās. Gludā klasiskā gobelēna tehnika kļuva par pamatu gan vairāku rokdarbu (izšuvuma, tamborējuma, adījuma, mezglojuma u. c.) apvienošanai plaknē, veidojot bārkstis, pīnītes, apmetumus, pārstaipus, tinumus, cilpas, dzīparu uzbiezinājumus u. c. elementus (Kalniete 1989: 22), gan dažādu aušanas tehniku – ziemeļnieku, persiešu, sumaka un citu elementu iekļaušanu tekstilijā.

1972. gadā mākslas zinātniece Tatjana Suta pārskatā "Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā", izvērtējot tekstilmākslas nozares pirmo desmitgadi, secina, ka līdzās klasiskā gobelēna pamatprincipiem veidojas jauni atzarojumi, kas apliecina latviešu gobelēna satura un izteiksmes aizvien pieaugošo daudzveidību (Suta 1972: 4). Arī Lamberga novērojusi, ka tradicionālajā gobelēnu tehnikā top samērā maz mākslas audumu, jo vairāk ir iecienīts dažādu tehniku apvienojums jeb tā sauktās "jauktās tehnikas" (Lamberga 1981: 41). Šo tehnisko paņēmienu izveide un lietošana nebija nejauša. Sākotnēja koncentrēšanās uz gobelēna tehnikas noteikto ietvaru no vienas puses izveidoja priekšstatu par mūsdienu tekstiliju un gobelēna tehniku kā dominējošo tekstilmākslas nozares virzienu, taču no otras – veicināja mākslinieku radošo pieeju un vēlmi eksperimentēt ar materiālu un aušanas metodēm, lai konkrētās tehnikas iegūtu jaunu dimensiju, atklātu to daudzveidību un atrastu savu vietu mākslas vidē. Iespējams, tekstiltehniku savdabības izcelšana daļēji bija veidojusies, lai distancētos no savstarpējas salīdzināšanas ar glezniecību vai kopsakarībām ar amatniecību. Šie aspekti tekstilmāksliniekiem radīja stimulu eksperimentēt un meklēt jaunus izteiksmes veidus, kā arī mudināja meklēt savu unikālo rokrakstu.

Pieturoties pie aušanas tradīcijām, jauktās tehnikas lietošana izcēla tekstilijas vizuālo izteiksmību un atklāja līdz tam nebijušas virsmas struktūras, piemēram, neaizaustu velku caurspīdīgumu, tīklojumu vai plašo pinuma amplitūdu. Tehnisko

paņēmienu iespējas izmantoja visi tā laika tekstilmākslinieki, taču kā spilgts piemērs īpaši jāmin Ritas Blumbergas (1925–2008) savdabīgais rokraksts un prasme pretnostatīt aušanas tehniku daudzveidību – veidojot smalkas un rupjas faktūras, atstājot neaizastu velku laukumus pret blīvu un ekspresīvu dažādu tehniku pretnostatījumu (Rinka 2005: 7).

Jauktā tehnika kļuva par aktivizējošu faktoru (Ivanova 1980: 40), kas attīstīja nākamo pavērsienu austu tekstiliju radīšanā. Lai arī salīdzinoši nesen, kopš 70. gadu sākuma, dažus māksliniekus, kā Aiju Baumani (1943–2019), Edīti Vīgnieri (tagad E. Pauls-Vīgnere (1939)), Arvīdu Priedīti (1946), Raiti Rubeni (1952–1990) u. c., pastiprināti sāka interesēt tekstilijas formēšanas iespējas un plastiskums. Plašo iespēju potenciāls veicināja atteikšanos no tradicionālā četrstūra formāta, lai veidotu neregulāras vai telpiskas trīsdimensionālas tekstilijas. Pretēji raksturīgai vēstījuma ilustratīvai izteiksmei austu tekstiliju satura atklāsmē telpisku tekstiliju izveides pamatprincipi ietvēra apjoma, struktūras, drapējuma, izvēlētā materiāla specifiskās īpašības un gaismas savstarpēju attiecību meklējumus. Minētie principi veicināja alternatīvu pieeju domāšanā un atšķirīgu tekstiltehniku lietojuma izpratni.

Pinums un mezglajums Lai atklātu tekstilmākslas būtību, mākslinieka domāšana un radošais izziņāšanas process veicināja interesi par citām līdzvērtīgām tekstiltehnikām. Tradicionālo tehniku izmantošanas potenciāls kļuva par inovāciju avotu jaunām izteiksmēm. Šiem meklējumiem pēc jaunā, kas ietekmēja latviešu mākslinieku 60., 70. un 80. gadu paaudzi, iespējams izsekot, aplūkojot nozīmīgus notikumus nozares attīstības kontekstā.

Paralēli aušanas teknikām kopš 60. gadu vidus radikāli jaunas tekstiltehnikas – šķiedras mākslas (angļu val. *fiber art*) – lietojums bija vērojams Amerikā šīs kustības pārstāvju Šīlas Hiksas (*Sheila Hicks*, 1934), Lenoras Tonijas (*Lenore Tawney*, 1907–2007), Evas Heses (*Eva Hesse*, 1936–1970) u. c. darbos. Ierastos aušanas elementus – velkus un audus – pretēji aušanas pamatprincipam mākslinieki pārkārtoja citā secībā un citā loģikā, ar citiem paņēmienu, lai veidotu jaunu un atšķirīgu tekstilmākslas valodu. Lai labāk izprastu šīs kustības darbību, Glens Adamsons (*Glenn Adamson*, 1972), amerikāņu vēsturnieks, kura pētījumi ir vērsti arī uz amatniecības (angļu val. *craft*) nozīmes izpēti laikmetīgās mākslas kontekstā, skaidroja: “60. un 70. gadi radīja starptautisku revolūciju šķiedras mākslā. Bez aušanas un šķiedras struktūras veidojās ar mezglāšanu⁴, pinuma, savijuma, locīšanas, saitēšanas un pīšanas paņēmienu radīti darbi.” (Adamson 2019)

4 Mezglājuma tehnika tiek saukta arī par *macramé*. Vārds *macramé* cēlies no 13. gadsimta arābu valodas vārda *migramah*, kas nozīmē ‘bārkstis’.

Šķiedras mākslas jēdziens latviešu mākslinieku darbu kontekstā iezīmējās tikai 20. gadsimta 90. gadu vidū, taču 1969. gadā Rīgā Aizrobežu mākslas muzejā "Poļu mākslas audumu" izstādē bija iespēja iepazīties ar šķiedras mākslas tendencēm, tostarp arī ar "poļu tekstilmākslas skolas" vadošās personības Magdalēnas Abakanovičas (*Magdalena Abakanowicz*, 1930–2017) darbiem. Tobrīd Abakanoviču saistīja ideja un ar to saistīti daudzgadēji eksperimenti apzinātā tradicionālās tekstilmateriālu uztveres pārkāpšanā un tādu materiālu iekļaušanā savos darbos, kas iepriekš nebija saistīti ar audumu, kā, piemēram, zirga apmatojums vai metāla elementi (Kowalevska 2017).

Pinumam un mezglomam ir redzama līdzība, taču daudz apspriesta ir neskaidrā robežšķirtne starp pinumu un aušanu. Visatbilstošāko priekšstatu par pinuma tehnikas specifiku skaidro dāņu tekstilmākslas vēstures pētniece Margrēte Halda (*Margrethe Hald*, 1897–1982): pinumā vienu un to pašu pavedienu var izmantot kā velkus un audus (Hald 1981: 240) pretēji aušanas tehnikai, kur divas dažādas diegu sistēmas ir iekārtotas rāmī, lai nospriegotos velkos iepītu audu pavedienus. Pīšanas paņēmieni atšķirību nosaka veids, kā ar pavedieniem var manipulēt atbilstoši dažādiem mērķiem, piemēram, knipelētu mežģīņu vai sadzīves priekšmetu izgatavošanai.

Latviešu tekstilmākslinieces Rita Blumberga un Vija Jansone (1941) guva ierosmi pinuma un tehniku potenciāla izpētei, radot virkni dažādu kompozīciju. Jansone ir vienīgā tekstilmāksliniece Latvijā, kura apguvusi savdabīgo pinuma tehniku (Lamberga 1986), tai kļūstot par mākslinieces galveno izteiksmes formu un unikālu radošo rokrakstu tekstilijas žanrā. Turklāt Jansones individuālā pieeja dažādu pavedienu blīvuma attiecību interpretēšanā, lai stilizētu cilvēku figurālās kompozīcijas un atklātu pinuma tehnikas dekoratīvo efektu, ieskicē amatniecības prasmju nozīmi radošajā procesā.

Arī mezglu siešanas prasmēm ir sena vēsture⁵. Latvijā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā mezglšanu apguva rokdarbuursos, ierosmi gūstot no ārzemju rokdarbu izdevumiem (Ozolniece 1988: 5). Lai arī mezglšana ir viens no tiem piemēriem, kad vienkāršu mezglu sasaistīšana veidojas par mākslas formu, Latvijā šīs tehnikas lietojums māksliniekos raisīja piesardzīgu attieksmi. Ja tekstilmākslā nebija stingri novilkta tehnisko paņēmieni lietojuma robežas, tad 70. un 80. gados tautas lietišķās mākslas studijās tekstiliju izveides tehniskie paņēmieni tika skaidri noteikti – adījumi, tamborējumi, izšuvumi, mezglājumi, pinumi (Alsupe 1988: 10). Mezglotu rotājumu izgatavošanas popularitāte 60. un 70. gados visā pasaulē bija daļa no masveida rokdarbu atdzimšanas procesa. Uzskatāms piemērs ir mezglotās

5 Senākie atrastie mezglu piemēri ir datēti ar laika posmu no 15 000 līdz 17 000 gadiem pirms mūsu ēras.

pūces modelis⁶. Lai uzturētu robežu starp tekstilmākslu un amatniecību (rokdarbiem), sabiedrībā un aktīvāko Latvijas tekstilmākslas kritiķu vidū dominēja viedoklis, ka progresējošs rokdarbnieciskums vai pārliecīgi sievišķīga izcakošana (Lamberga 1989: 83) nav pieļaujama tekstilmākslā. Šāda skepse attiecās arī uz mezglotumiem un, iespējams, tobrīd jauniešu alternatīvās kultūras pārstāvju – “puķu bērnu” – pašu gatavotiem mezglotiem aksesuāriem, kuros pamatā izmantoja praktiskos un viegli interpretējamus mezglotāšanas paņēmienus. Salīdzinoši nedaudzu tekstilmākslinieku – Ernās Ošeles (1915–2005), Emīlijas Kazakevičūtes (1949) un Lijas Karlovas (1940) – uzmanību piesaistīja mezglotuma kompozīciju izveide. Līdz šim latviešu mākslinieku vidū mezglotāšana skatāma kā īslaicīga parādība.

Batika Latvijā batikas tehnika bija jaunievedums. Saskaņā ar Pasaules Batikas padomes teikto, kaut arī tradicionāli Javas sala Indonēzijā tiek uzskatīta par batikas tehnikas aizsākuma vietu, līdz šim vēsturniekiem nav izdevies precīzi noteikt, kad tieši batikas tehnika tika atklāta⁷. Eiropas mākslā to pirmo reizi ieviesa holandiešu mākslinieki deviņpadsmitā gadsimta beigās, un tā ātri guva sekotājus visā Eiropā (Wronska-Friend 2008: 8). Latvijā zināšanas par batikas tehniku veidojās no krievu un poļu pieredzes atspoguļojuma rakstos. Tāpat kā par aušanas, arī par batikas tehniku var apgalvot, ka kopš 1961. gada Latvijā visi profesionālie tekstilmākslinieki apguva batikošanas un auduma apdrukas pamatprincipus. No vienas puses, batikas tehnikas prasmju apguves iekļaušana LMA Tekstilmākslas nodaļas mācību programmā bija saistīta ar tehniskiem un ekonomiskiem aspektiem⁸, bet no otras – šīs tehnikas paņēmieni apguve veicināja uz tekstilmākslu orientētas domāšanas paplašināšanu. Atšķirībā no aušanas, kas tehniski ir materiāla izgatavošanas process, batikas dažādo paņēmieni pamatprincips ir rotājuma izveide uz auduma krāsošanas procesā. Plašākā nozīmē batikošanu var skaidrot gan kā mākslu – zīmēšanu, gleznošanu vai rakstīšanu uz auduma –, gan amatniecību. Balstoties uz tehniskajām iespējām un tradicionāliem stiliem, batikas tehnikas pamatpaņēmienus iedala četrās grupās: sietā batika, vaska

6 Pūce bija populāra 70. gadu mājas dekoru tēma, šī tendence saistīta ar ASV Meža dienesta 1971. gada lēmumu par savu talismanu nosaukt Vudsi Pūci (*Woodsy Owl*).

7 Pierādījumi par seniem batikas piemēriem ir atrasti Tālajos Austrumos, Tuvajos Austrumos, Vidusāzijā un Indijā pirms vairāk nekā 2000 gadiem.

8 Nodaļas izveides sākumposmā nebija iespēja nodrošināt visus studentus ar stellēm, tāpēc, lai pilnvērtīgi izmantotu studiju laiku, Heimrāts meklēja citas iespējas, un batikošanai nepieciešamais tehniskais aprīkojums bija visatbilstošākais.

jeb karstā batika, aukstā batika, monotopija kā glezniecisko batiku pseidotehnika (Karosēviča 1998: 8). Jāatzīmē, nevienam no šiem paņēmieniem nav iespējams pārvaldīt pilnībā un iznākumu var ietekmēt nejaušības. Gleznošana ar vasku prasa ievērojamu iztēli, precizitāti un pacietību. Batikas tehnika nepieļauj labojumus (Wronska-Friend 2008: 8). Lai batikas tehnikā sasniegtu vēlamu virtuozitāti un meistarību, liela nozīme ir pieredzei, pašāvivai uz savām prasmēm un uz procesu. Daudziem tekstilmāksliniekiem tehniskā meistarība nereti kļūva par pašmērķi, un tikai daži batikas tehnikas iespējas spēja pārvērst izcilos tekstildarbos. Spilgti un daudzveidīgi savos darbos to lietoja Jevgēnija Knāviņa (1928–2018), Georgs Barkāns (1925–2010), Ruta Bogustova, Rūdolfs Heimrāts, Aija Baumane, Edīte Pauls- Vīgnere, Aldis Karkovskis (1949–2006) u. c. Batika kā pamattehnika un galvenā izteiksmes forma atklājas Ērikas Iltneres (1925–2011), Arņa Pumpura (1945) un Vitolda Kucina (1955) tekstildarbos. Neskatoties uz daudzsološām un daudzveidīgām batikas tehnikas lietojuma iespējām, tekstildarbi kā patstāvīgi batikas tehnikas paraugi nekļuva par regulāru izstāžu sastāvdaļu. Pirmā studentu batikas darbu izstāde notika Mākslas akadēmijas telpās 1967. gadā. Turpmākajos gados vairākkārt batikas bija iespējams aplūkot dažu tekstilmākslinieku – Bogustovas, Iltneres, Barkāna, Ievas Krūmiņas (1964), Baibas Osītes (1958), Diānas Dimzas-Dimmes (1964) u. c. mākslinieku personalizstādēs un regulārās lietišķās mākslas izstādēs. Līdz šim plašāko un reprezentatīvāko latviešu tekstilmākslinieku batikas un zīda glezniecības izstādi 2000. gadā rīkoja Latvijas Republikas vēstniecība Čehijā un Latvijas Tekstilmākslas asociācija sadarbībā ar Čehijas kultūras ministriju. Deviņpadsmit mākslinieku 60 darbi tika izstādīti Prāgā, Jaunpilsētas rātsnama izstāžu zālēs.

Starptautiskā kontekstā, analizējot mūsdienu batikas tehnikas daudzpusību un atšķirības, viena no aktīvākajām tekstilmākslas pētniecēm holandiete Beatreisa Sterka (*Beatrijs Sterk*, 1944) 2007. gadā žurnāla *Surface Design* izdevumā, kas bija veltīts batikai, publikācijā "Sapņaini attēli no Latvijas" rakstīja, ka kopš 1991. gada Austrumeiropas valstīs strauji samazinājusies tekstilmākslinieku interese par batikošanas tehnikām. Tomēr kā īpašu izņēmumu Sterka izceļ divu LMA profesoru un tekstilmākslinieču Aijas Baumanes un Ievas Krūmiņas batikas, norādot, ka viņu darbos izdevies saglabāt augstu tehnisko kvalitāti un dekoratīvātāti, kas nav pretrunā ar darba māksliniecisko vēstījumu (Sterk 2007: 30). Meklējot atbildi uz jautājumu par batikas tehniku un tekstilmākslinieku intereses zudumu par to, Krūmiņa situāciju raksturo kā daļu no redzamiem un slēptiem faktoriem. Piemēram, izejmateriālu plašā izvēle, pieejamība un vienkāršā lietošana, ko aktīvi izmanto nepieredzējuši amatieri pavirši darinātās tekstilijās – zīda šallēs, apgleznotos apģērbos. Cits piemērs – no Āzijas valstīm ievestā nekvalitatīvā masveida produkcija, kas kopumā negatīvi iespaido visas nozares attīstību. Šajā kontekstā var secināt, ka tehnikai bez mākslinieka interpretācijas prasmēm, iztēles un ieguldītā laika izpētes procesā nav nekādas vērtības.

Izšuvums

Pretēji citu valstu pieredzei latviešu tekstilmākslinieki nepelnīti maz pievērsuši uzmanību izšuvumam un kā patstāvīgu tekstiltehniku savā jaunradē tikpat kā neizmanto, tomēr mūsdienu tekstiltehniku kontekstā jāmin daži piemēri.

Neskaitāmas krāsainā un baltā izšuvuma dūrienu variācijas latviešu etniskajā kultūras mantojumā ieņem būtisku vietu. Tautas tērpu darināšanas tradīciju un rokdarbu pētniece Maruta Grasmāne (1941) pētījumā par izšūšanas vēsturi raksta: "Latviešu etnogrāfiskie darbi ir bagāti ne tikai ornamentālās kompozīcijas ziņā, bet tiem raksturīga arī plaša tehnika apvienošana vienā priekšmetā. Vienā darbā ietilpst visdažādākie dūrieni [...], kas nav raksturīgi cittautu kompozīcijām." (Grasmāne 2000: 144) 1986. gadā mākslas zinātniece Ināra Ņefedova (1930–2022) publikācijā "Tekstilmākslas maratons", raksturojot tā brīža tekstilmākslas kopainu, secina: "Novitāte, kas kādreiz tika apstrīdēta, bet tagad iekarojusi savu vietu, ir izšuvums un aplikācija." (Ņefedova 1986) Latviešu tekstilmākslā izšūšana kā patstāvīga tekstiltehnika toreiz un joprojām sastopama diezgan reti. Pirmo reizi tekstildarba salīdzinājums ar izšūtu gleznu minēts saistībā ar Egila Rozenberga (1948) tekstilminiatūrām "Vecpilsēta" un "Gaiziņš" 1978. gada otrajā tekstilminiatūru izstādē Rīgā. Tajās katrs izšūtais dūriens atgādina veiklu otas triepienu un dekoratīvos nolūkos atrāda netradicionāla izšuvuma lietojumu. Savukārt 1989. gadā Lambergas rakstā "Miniatūrtekstilijas" izceļ arī Dzintras Vilks (1948) romantiskos un smalkos izšuvumus "Ezers" un "Putni", kā arī Pētera Sidara (1948) lāpījumu "Atmiņas". Citāda pieeja ir vērojama līdz šim izcilāko latviešu mūsdienu tekstilmākslas izšuvuma tehnikā radīto darbu autorei Velgas Lukažas (1960) izšuvumos. Kopš 1997. gada Lukažas galvenais māksliniecišķās izteiksmes līdzeklis ir filigrāns izšuvums, kurā ar izteiksmīgu dūrienu struktūru māksliniece attīsta oriģinālu rokrakstu, radot virkni figurālu kompozīciju.

Tekstilmozaīka

Laikā, kad dominējošā tekstiltehnika bija aušana, tekstilmozaīka kā mākslas veids, kas izveidojies no tradicionālās tautas mākslas⁹, Eiropā kopš 20. gs. 70. gadiem kļuva par atsevišķu tekstilmākslas atzaru. Pirmo reizi termins "tekstilmozaīka"¹⁰ latviešu tekstilmākslas kontekstā minēts 1985. gadā publikācijā "Jauno māksla Maskavā" (Bužinska 1985), izceļot tekstilmākslinieces Intas Amoliņas (1952) kopš 1983. gada darinātos svētku karogus "Mākslas dienu" pasākumiem.

9 Ķīnā, Japānā, Ziemeļāfrikā, Itālijā, Anglijā, Austrālijā u. c. no audumu atgriezumiem darināti sadzīves priekšmeti, galvenokārt stepētas segas un apģērbs.

10 Tekstilmozaīka pasaulē pazīstama kā *quilt* vai *patchwork* tehnika.

Amoliņa izveidojusi arī vairākas tekstilijas – “Ziema” (1984), “Puķu lauki” (1986), “Spēle” (1987). Mākslas kritiķi šos darbus dēvēja par ielāpu vai lupatiņu šūšanas mākslu. Amoliņas darbos ielāpu šūšanas pamatprincips ietvēra ne tikai reciklācijas (materiālu otrreizējas pārstrādes) ideju, bet arī dažādu rūpnieciski ražotu audumu daudzveidības izpēti un līdz tam maz izmantotas manipulācijas ar audumu, to griežot, lokot un kārtojot vairākos slāņos, lai izveidoto kompozīciju sašūtu kopā. Pateicoties Amoliņas pašiniciatīvai tekstilmozaikas tehniku izziņāšanā, sāka pilnveidoties latviešu tekstilmākslas kopaina. Tomēr pārliecinošu tekstilmozaikas pamatu turpmākai attīstībai Latvijā izveidoja tekstilmāksliniece Aina Muze (1943–2019). Studējot grāmatas par tekstilmozaīku un apgūstot tradicionālo tehniku pamatus ārzemēs (Lūsis-Grīnberga 2019: 96), Muze izveidoja tekstilmozaikas mācību kursu (1995–2010) LMA Tekstilmākslas nodaļas maģistra studiju programmas studentiem. Mācību kurss ietvēra tekstilmozaikas vēsturi, stilus, virzienus, šūšanas paņēmienus un dažādu audumu īpašību izpēti. Atšķirībā no aušanas tehnikas, tekstilmozaikas specifiskais izveides process veicināja mākslinieku radošo pieeju, izmantojot arī moderno tehnoloģiju iespējas, piemēram, mašīnizšuvumu un auduma apdrucku vai tekstilo īpašību izcelšanu, integrējot polsterējuma, caurspīdīguma, spīduma un matējuma faktūras tekstildarbā, kā arī lietojot netradicionālus un agrāk maz izmantotus materiālus – papīru, plastmasu, sintētiskas šķiedras, apgleznotu audumu. Vairāki tekstilmākslinieki – Austra Celmiņa-Ķeirāne (1975), Andra Kurzemniece (1976), Inese Jakobi (1949), Jeļena Jēkabsons (1976), Vineta Priste-Kārkla (1975), Dagnija Griezne (1976) u. c. joprojām paplašina tehnisko risinājumu robežas, ko vienkopus var iepazīt ne tikai Latvijā, Muzes nodibinātās Tekstilmozaikas biedrības regulāros tekstilmozaikas pasākumos, bet arī nozīmīgās starptautiska mēroga izstādēs, kā “Segu izstāde” (*Quilt-Expo*) Birmingemā (Anglijā) un “Eiropas tekstilmozaikas tikšanās” (*European Patchwork Meeting St. Marie aux Mines*) (Francijā), un citviet pasaulē.

Autortehnika

No tekstildarbos īstenotajiem dažādo tehniku paņēmieniem kā raksturīga 20. gs. beigu posma iezīme ir daudzveidīgs autortehniku¹¹ lietojums, un līdz ar to pamanāms ir tradicionālo tekstiltehniku izmantojuma sarukums. Taču pirms četrām desmitgadēm autortehnika kā patstāvīgs māksliniecisks izteiksmes līdzeklis sāka veidoties Eiropas un Amerikas šķiedras mākslas kustības darbos. Kā viens no autortehnikas jēdziena izcelsmes pirmsākumiem jāmin tekstilmākslinieces Magdalēnas Abakanovičas darbi. Nevarēdama pielāgot savam radošajam sasniegumam un darba

11 Termins “autortehnika” nav oficiāli apstiprināts vai iekļauts sabiedriski pieejamās datubāzēs. Pārsvārā lietots jaunrades rezultāta aprakstīšanas nolūkā.

iecerei nevienu tobrīd tekstilmākslas vidē pastāvošu terminu, viņa izveidoja atvasinājumu no sava uzvārda – ABAKANS. Mākslas kritiķi, savukārt, šo nosaukumu atzīmēja kā autortehniku. Mākslinieku vēlme aizvien vairāk radīt tekstildarbus autortehnikā ir cieši saistīta arī ar Šveicē nodibināto Starptautisko seno un moderno gobelēnu centru (*The International Centre of Ancient and Modern Tapestry, CITAM*). Kad 1961. gadā Latvijā, tolaik Teodora Zaļkalna Valsts mākslas akadēmijā, tiek dibināta Tekstiliju mākslinieciskās noformēšanas nodaļa, Šveicē, Lozannā, Alise Pauli (*Alice Pauli, 1922*) kopā ar vīru Pjēru Pauli (*Pierre Pauli, 1916–1970*) un Žanu Lirsā izveidoja Starptautisko tekstiliju biennāles modeli ar mērķi nodrošināt mūsdienīgo tekstiliju ar jaunu platformu. Dibinātāji uzskatīja, ka tekstildarbus nepieciešams uzlūkot plašā diapazonā dažādos aspektos, pēc izteiksmes līdzekļiem un lietojuma. Tieši šo biennāļu laikā sākās diskusija: vai eksperimentālās tehnikās radītie tekstildarbi, kas tiek eksponēti izstādē, ir gobelēni (Jefferies 2017: 57)? Vai būtu jāveido nošķirums starp tradicionāli austiem un inovatīviem materiāliem un uz eksperimentiem balstītiem tekstiltehnikās radītiem darbiem? Mākslinieku un tekstilmākslas pētnieku vidū līdz šim nav panākta viedokļu konsekvence. Uztvert tekstilmākslu tradicionālā izpratnē kā dekoratīvu mākslu kļuva arvien sarežģītāk. No vienas puses, meklēt kopsakarības un pielāgot vienotam terminam mainīgās tekstilmākslas izpausmes materiāla un tehnisko paņēmieni daudzveidībā ir neiespējami, no otras – nenoliedzami tekstildarbs ir vēstījums, šķiedras un tekstiltehnikas principu vai paņēmieni lietojuma mijiedarbības rezultāts jeb amatniecības (prasmes) un stājmākslas krustpunkts.

Līdzās iepriekšminētajiem notikumiem Latvijā kopš profesionālās tekstilmākslas nozares attīstības pirmsākumiem Rūdolfs Heimrāts katedras studiju programmā trešajā mācību gadā diezgan tālredzīgi izveidoja lekciju kursu "Eksperimentālais tekstils". Šo nodarbību mērķis bija paplašināt studentu redzesloku un iepazīt jaunākās tendences cittautu (poļu, šveiciešu, čehu) tekstilmākslas attīstībā, vienlaikus iedrošinot studentus eksperimentēt ar tehniku un materiālu. Vidējās un vecākās paaudzes tekstilmākslinieki daudzkārt ir uzsvēruši, ka lekcijās gūtā pieredze attīstījusi viņu spējas uztvert un pielāgot savas prasmes tekstilmākslas nozares hibrīdās dabas attīstībā. Turklāt eksperimentālā tekstila plašās iespējas kļuva par atskaites punktu tiem māksliniekiem, kuri savu radošo spēju apliecinājumu nesaskatīja sava īpaša rokraksta meklējumos austajos darbos.

2006. gada izdotā Rīgas Dekoratīvās mākslas un dizaina muzeja krājuma kataloga tekstilmākslas sadaļā tekstilmākslinieces Ernas Ošeles (1915–2005) 1962. gadā austais sienas dekors "Puķes" ir senākā tekstilija, kurā norādītā tehnika ir autortehnika. No mūsdienu tekstilmākslas attīstības skatpunkta Ošeles darbiem raksturīgās austu un sietu bārķšu variācijas var vērtēt kā starpposmu jauktas tehnikas pārtapšanā par autortehniku. Latvijā par pirmajiem celmlaužiem, kuri apzināti sāka

izmantot jaunradītus tehniskos paņēmienus, kur darba tapšanas procesu nozīmīgi ietekmēja arī izmantotie materiāli, jāmin Rutas Bogustovas uzkrāstas, plastiskas cilņotas virsmas (Kučinska 1978) telpiskās kompozīcijas, Ineses Jakobi darbs "Svētki", Uģa Jankava (1956) tekstilminiatura "Jumts", Raita Rubeņa (1951–1990) darbs "Variants Nr. 1" un gandrīz visi Pētera Sidara radītie darbi kopš 1987. gada. Mākslinieku atklātie paņēmieni un izejmateriāli noveda pie jauna tekstildarba radīšanas procesa, kas bija atšķirīgs no tā laika lietišķās mākslas pieņēmumiem. Tekstildarbs vairs nebija skatāms kā tradicionāla austa tekstilija, kurā mākslinieciskās izteiksmes iespējas nosaka austais attēls, bet gan kā mākslas darbs, kurā dažādas tekstiltehnikas ir tikai klātesošas un pakārtotas, sniedzot daudz plašākas izteiksmes iespējas. Vienlaikus, darbiem izejot no tradicionālā robežām, kļuva nepieciešami arī jauni to vērtēšanas kritēriji. Šķiedras mākslinieces un inženierzinātnes pētnieces Loisas Luninas (*Lois F. Lunin*, 1924–2014) 1990. gadā veiktajā pētījumā "Izaicinājumi šķiedras mākslas aprakstīšanā" (*The Descriptive Challenges of Fiber Art*) (Lunin 1990: 699) no dažādām tekstu un attēlu datubāzēm apkopotas šķiedras mākslas darbos lietotās 42 tehnikas un 191 dažādas izcelsmes un struktūras materiāls. No vienas puses, pētījumā iezīmēts strupceļš šo tehniku un materiālu izzināšanā, jo, nemitīgi pieaugot izmantoto tehniku un materiālu amplitūdai, šo procesu aprakstīšana tiek padarīta gandrīz neiespējama. Taču, no otras puses, aktualizēta dažādo autortehniku izzināšanas nepieciešamība.

Neskatoties uz autortehniku māksliniecisko paņēmieni daudzveidību un dažādajiem materiāliem, iespējams atrast kopīgas iezīmes. Lai nonāktu pie inovatīviem paņēmieniem, visai daudzi mākslinieki transformē vai savstarpēji sintezē senas, tradīcijās balstītas tehnikas jaunās. Piemēram, Gundegas Strautmanes (1979) darba "Fascinācija" autortehnikas izveides pamatideja aizgūta no samērā nesen (pagājušā gadsimta vidū) matemātiskos aprēķinos pamatotas pārstaipu (*string*) mākslas pamatprincipiem. Mainot pavediena atsaites punktus, tiek veidots rūpīgā aprēķinā un precizitātē veidots mežģīņtipa ornamenti. Tostarp sistemātiski pavedienu uztinumi rada optisku ilūziju par kustību. Kompozīcijā iekļautās pērlīšu joslas nav tikai pavediena atsaites punkts, bet Braila raksta kodi. Rezultātā darba saturs uztverams arī ar tausti. Cita autortehniku izveides pieeja, kurā noteicošais ir materiāls, kas nosaka tehniku, darba tēlu un visbeidzot ideju, vērojams Pētera Sidara darbos. Sidars atzīmē, ka jebkurš nejauši pamanīts materiāls veicina iztēles aizraušanos un vēlmi to izzināt (Sidars 2016). Autors šķiedras mākslas objektos pastāvīgi apguvis jaunus materiālus. Viņš pētījis un izmantojis papīru, lufa sūkļus, kūdru, karsto līmi, čūskādu un daudzus citus "ne-tekstiliskus" materiālus. Darba procesā izmantojis jaunas oriģinālas tehnikas, adaptējot tās konkrētam materiālam. Tekstilmākslinieces levas Krūmiņas iedvesmas avots veidojies, eksperimentējot ar dažādiem PET atkritumiem un polietilēna maisiņiem. Izpētot to substanci un tos apgleznojot, sagriežot un sakausējot, izdelves

radīt ne tikai autortehniku, bet arī augsta līmeņa mākslas darbus, kuros materiāls ir atdalīts no sākotnējā konteksta un ieguvis jaunu mākslinieciskās izteiksmes formu.

Lai uzturētu tekstilmākslinieku ieinteresētību ne tikai individualitātes attīstībā, bet arī senu, no paaudzes uz paaudzi pārmantotu tradīciju izpētē, darbojas starptautiskas tekstilmākslas organizācijas: Virsmas dizaina asociācija (*Surface design association*), Starptautiskā filcēšanas kustība (*International feltmakers association*), Starptautiskā mežģīņmākslas biennāle (*International Lace Biennial*), Eiropas Segu triennāle Vācijā (*European Quilt Triennial*), Eiropas Tekstiliju centrs, Pitsburgas Šķiedras mākslas ģilde (*Fiberarts Guild of Pittsburgh*) un daudzas citas. Šo organizāciju veicinošie pasākumi liek pārdomāt arī autortehnikas jēdziena lietošanas nozīmi. Daudzos gadījumos ne visas mākslinieku jaunradītās tehnikas būtu uzskatāmas par autortehnikām. Nejaušības rezultāts vai noteikta interpretācija var kļūt tikai par sākumpunktu autortehnikas izveidei. Autortehnikas izveides pamatā ir spēja no cita skatu punkta veikt daudzpusīgu materiāla un tehnikas izpēti, saistot to ar noteiktu kontekstu. Pārzinot tradicionālos paņēmienus un izmantojot jaunus materiālus vai tehnoloģijas, iespējams, atbilstošākais būtu jau iepriekš aplūkotais termins "jaukta tehnika".

Secinājumi

Darbu radīšanas procesā tekstiltehniku attīstībai kopš profesionālās tekstilmākslas pirmsākumiem 20. gs. otrajā pusē ir bijusi cieša saikne ne tikai ar lokālo, bet arī ar cittautekstiltehniku tradīciju izpēti. Katras atsevišķas tekstiltehnikas savdabības iespēju izziņāšana un apguve izraisīja nozīmīgu pavērsienu nozares kopainā un fundamentāli lauza priekšstatu par aušanu kā dominējošo tehniku tekstilmākslā. Piemēram, jauktās tehnikas paņēmieni ieviešanas pamatā bija ne tikai vēlme papildināt izaustu kompozīciju ar atšķirīgām un daudzveidīgām faktūrām, bet izcelt līdz tam neapgūtas tekstildarba īpašības – formu, plastiskumu un caurspīdīgumu. Par jaunu izteiksmes formu meklējumiem liecina pastiprināta interese par batikas, apdrukas, mezglojuma, pinuma un tekstilmozaīkas tehniku. Lai gan katrai teknikai, tāpat kā jebkurā mākslas nozarē, ir savas īpatnības un izteiksmes valoda, izveidojās hierarhiska tekstiltehniku struktūra, dažas tehnikas kritiķi vērtēja augstāk, citas zemāk. Tobrīd par eksperimentālām un nenopietnām tehnikām uzskatīja tamborējumu un adījumu, un rezultātā tekstilmākslinieki tās tikpat kā neizmantoja.

Kopš 20. gs. beigām priekšplānā izvirzās mākslinieka vēlme apšaubīt pieņēmus un provocēt pašam savu pieredzi, veidojot jaunas, savdabīgas tehnikas. Tekstildarba radīšanas process kļuva daudzslāņains, ar noteiktu domāšanas praksi, kas izceļ pētniecības pieeju, uzsverot, ka tekstildarbā līdzvērtīgi ir trīs faktori – ideja, materiāls un tehnika – un tie nav nodalāmi. Jāsecina, ka, tehniskos paņēmienus pilnveidojot un

pārveidojot, jaunas idejas un inovatīvu rezultātu var iegūt tikai tad, ja māksliniekam ir atbilstošas spējas, zināšanas, pieredze, pacietība un prasmes. Līdz ar intensīvu mākslinieku vēlmi jaunradīt savas unikālās tehnikas, tekstildarbi kļūst komplicētāki un grūtāk uztverami, prasot specifiskas zināšanas šajā mākslas jomā.

Bibliogrāfija

Ābolniece-Āboliņa, Aina (2020). *Gobelēni ar antīkās mitoloģijas sižetiem. Rundāles pils muzeja krājums*. Pieejams: <https://rundale.net/muzejs/krajums/prieksmetu-stasti/gobeleni-ar-antikas-mitologijas-sizetiem/> [skatīts 28.12.2020.].

Adamson, Glenn (2019). *Sheila Hicks in the Expanded Field*. Available: <https://www.glennadamson.com/work/2019/2/6/sheilahicks> [accessed 16.03.2021.].

Alsupe, Aina, Kargāne, Ausma (1988). *Tautas lietišķā māksla padomju Latvijā 1970–1985*. Rīga: Zinātne.

Bradshaw, William Richard (1890). The Gobelin Tapestry Presented to the French Benevolent Society of New York. *The Decorator and Furnisher*, Vol. 17, No. 1, pp. 17–18, 20–21. Available: https://www.jstor.org/stable/25586192?seq=1#metadata_info_tab_contents [accessed 12.02.2021.].

Bužinska, Irēna (1985). Jauno māksla Maskavā. *Liesma*, Nr. 7, 30. lpp.

Grasmane, Maruta (2000). *Latviešu tautas tērpi. Raksti. Izšūšana*. Rīga: Apgāds Rasa ABC.

Hald, Margrethe (1981). *Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials: A Comparative Study of Costume and Iron Age Textiles*. National Museum of Denmark.

Ivanova, Gundega (1980). *Tekstilmāksla. Latviešu mūsdienų lietišķā māksla*. Rīga: Liesma.

Jefferies, Janis (2017). Is This Still Tapestry? 1969–1975. *From tapestry to fiber art. The Lausanne Biennials 1962–1995*. Cotton, Giselle Eberhard, Junet, Magali (eds.).

Lausanne: Foundation Toms Pauli, pp. 57-75.

Kalniete, Sandra (1989). *Latvju tekstilmāksla*. Rīga: Liesma.

Karoseviča, Alda (1998). *Mājturība. Batika*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Kowalevska, Marta Magdalena (2017). Abakanovicz: The fabric of art. *Contemporary Lynx*, 30.11. Available: <https://contemporarylynx.co.uk/magdalena-abakanowicz-the-fabric-of-art> [accessed 12.12.2019.].

Kučinska, Veronika (1987). *Ruta Bogustova. Tekstilijas*. Mūsu mākslinieki. Rīga: Liesma.

Lamberga, Dace (1981). Latviešu tekstilmākslas septiņdesmito gadu raksturīgākās iezīmes. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma.

Lamberga, Dace (1986). *Vija Jansone. Tekstilijas. Jānis Seiksts. Keramikā*. Katalogs. Rīga: Latvijas PSR mākslas fonds.

Lamberga, Dace (1989). Miniatūrtekstilijas. Sturme, Brigita (sast.). *Latviešu lietišķā māksla*. Rīga: Liesma.

Lunin, F. Lois (1990). The Descriptive Challenges of Fiber Art. *The American Archivist*, No. 53(2), pp. 699. Available: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.190.6501&rep=rep1&type=pdf> [accessed 30.10.2020.].

Lūsis-Grīnberga, Elīna (2019). Laikmetīgās tekstilmozaikas un *art quilt* uzplaukums Latvijā 90. gados. *Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Audere, Ilona (sast.). Rīga: Ainas Muzes fonds.

Ņefedova, Ināra (1986). Tekstilmākslas maratons. *Cīņa*, 29.10., 3. lpp.

Ozolniece, Ingrīda (1988). *Mezģlošana*. Rīga: Avots.

Phillips, Barty (1994). *Tapestry*. London: Phaidon Press Limited.

Rinka, Rūta (2005). *Rita Blumberga*. Katalogs. Rīga: Neputns.

Skujiņa, E. (1970). *Audumi*. Rīga: Emīla Melngaiļa Tautas mākslas nams.

Sterk, Beatrijs (2007). Dreamlike images from Latvia. *Surface Design. Batik*, pp. 30–33.

Suta, Tatjana (1972). Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā. *Māksla*, Nr. 1, 4.–9. lpp.

Tišheizere, Edīte (2012). Caur adatas aci. *IR*, 12.09.

Trail, B. Charles (1892). *French Tapestries. History of the gobelins. Reports from the Consuls of the United States*, No. 144, pp. 49–53.

Wrońska-Friend, Maria (2008). *Art Drawn with Wax: Batik in Indonesia and Poland*. Warszawa: Gondwana.

Zaviša, Norberts (2008). *Žans Lirsā Lodzā. Izstādes katalogs: Jean Lurçat*. Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejs.

Intervijas

Krūmiņa, Ieva (2021). Saruna autore arhīvā, 19.04.

Video

Sidars, Pēteris (2016). *Pēteris Sidars – kaislības turpinās*. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih2-TuY7H0M> [skatīts 16.07.2021.].

1. attēls. Velga Lukaža "Meditācija". 1998. Austa, izšūta tekstilminiatūra (10×15 cm). Foto no LTA arhīva.
Figure 1. Velga Lukaža. "Meditation". 1998. Woven, embroidered textile miniature (10×15 cm).
Photo from LTA archive.

2. attēls. Gundega Strautmane "Fascinācija". 2016. Autortehnika. Kartons, plastmasas lodītes, diegs (50×50 cm). Foto no E. Veilandes-Apines personīgā arhīva.
Figure 2. Gundega Strautmane "Fascination". 2016. Author's technique. Cardboard, plastic beads, thread (50×50 cm). Photo from the personal archive of E. Veilande-Apine.

3. attēls. Aina Muze "Melnās tulpes". 1997. Kokvilna, sintētika, tekstilmozaīka (81×243 cm).
Foto no E. Veilandes-Apines personīgā arhīva.
Figure 3. Aina Muze "Black tulips". 1997. Cotton, synthetic, textile mosaic (81×243 cm).
Photo from the personal archive of E. Veilande-Apine.



1





Rita Broka

Mg. art., māksliniece, pētniece, Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., artist, researcher, Art Academy of Latvia

E-pasts /e-mail: rlboka@gmail.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.06

Ainavas identifikācija Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijās personīgās ģeogrāfijas kontekstā

Landscape Identification in the Textiles of the Heimrāts School, in the Context of Personal Geography

#

Atslēgvārdi:

tekstilmāksla,
gobelēns,
dabas tēls,
uztvere,
vieta,
materialitāte

Keywords:

textile art,
tapestry,
image of nature,
perception,
place,
materiality

Kopsavilkums

20. gs. 70. gados Latvijas tekstilmākslā par galveno izteiksmes formu izvirzījās austa, tematisku tēlu saturoša tekstilija – gobelēns. Akadēmiski izglītoto Rūdolfā Heimrāta skolas pārstāvju darbos dabas tēlojumi 20. gs. 70.–80. gados attīstījās kā dominējošais motīvs. Šīm tekstilijām tika piemērots vispārinošs, dekoratīvo sastāvdaļu akcentējošs apzīmējums “dabas tēli”.

Raksta mērķis ir pārskatīt dabas tēla jēdziena lietojumu Latvijas tekstilmākslā, izpētīt ierosmes apstākļu nozīmi mākslinieku radošajā darbā un interpretēt tekstilijas ar dabas tēliem kā ainavas. Akcentējot ķermeniskās uztveres pieredzes nozīmi datu interpretācijā, ir izmantota autoetnogrāfiskā izpētes metode, kā arī lauka pētījumu metode. Piemēru veidā analizētas Rūdolfā Heimrāta, Aijas Baumanes, Edītes Pauls-Vīgneres, Dzintras Vilks un Zintas Beimanes tekstila ainavas, identificējot ierosmes vietas un iespējamās ainavas motīvu prototipus personīgās ģeogrāfijas kontekstā. Pamatojoties uz primāro avotu izpētes rezultātiem, multisensorās uztveres pētījumiem un starpdisciplināri lietotām ainavas teorijām, tekstilijās fiksētie dabas vērojumu iespaidi jeb dabas tēli interpretēti kā ainavas.

Summary

In the 1970s a new form of artistic tapestry emerged as the primary form of figurative expression in Latvian textile art, introducing thematic narrative and pictorial imagery. The theme of nature dominated Latvian textile art from 1970–80; however, these works were not considered landscapes. These textiles were classified under the general designation “images of nature,” accentuating the decorative components.

The article aims to identify landscape in woven textiles using an interdisciplinary approach, focusing on an artist’s sensory experience and medium-specific expression. A survey of the textile works of artists Rūdolfā Heimrāts, Aija Baumanē, Edīte Pauls-Vīgnere, Dzintra Vilks, and Zinta Beimane through the field notes method is applied to identify the landscape motif. Also, the landscape is explained and substantiated, introducing human geography theories on the perception of the place and the individual’s relationship with it. The study has been conducted using formal and iconographic analysis of visual sources, analysis of written sources, biographical research method, semi-structured interviews, and autoethnography.

levads

20. gs. 70. gados par galveno mākslinieciskās izteiksmes formu Latvijas tekstilmākslā kļuva austa tēlaina tekstilija jeb gobelēns. Atšķirībā no iepriekšējos gadsimtos Eiropas austuvēs profesionālu audēju izstrādātajām gleznu variācijām, šī laikmetīgā gobelēna versija veidojās kā mākslinieka pašrocīgi realizēta iecere tekstilmateriālā. Šādā variantā no vienas puses saglabājās piesaiste glezniecībai tuvam tēla atveidam, bet no otras – auduma struktūra, tehniskais izpildījums, krāsas lietojuma specifika, izvēlētās šķiedras īpatnības pavēra iespēju cita veida emocionālajai ekspresijai, reālistiskajā pirmsākumā ieviešot auduma formēšanas procesa ietekmētas atkāpes. Par šī perioda tematisko ievirzi vizuālajā mākslā mākslas vēsturniece Tatjana Kačalova (1915–2010) ir atzīmējusi vispārēji pieaugošo aktivitāti ainavas žanrā. Ainava nosacītajā un filozofiski simboliskajā tulkojumā kļuva par vienu no iemīļotākajām tēmām ne tikai gleznotāju, bet arī citu mākslas veidu pārstāvju – grafiķu, vitrāžistu un tekstilmākslinieku – radošajā darbībā (Kačalova 1985: 153). Dabas tēmai veltīto tekstiliju īpatsvars un nemainīgā aktualitāte tika konstatēta arī tekstilmākslas nozares apskatos, tomēr par ainavām tās netika uzskatītas. Piemēram, Dace Lamberga, vērtējot 70. gadu tekstilmākslas parādības, rakstīja: “Dabā redzētais vispār ļoti aktīvi ietekmē mūsu dekoratīvo tekstilmākslu, tai pašā laikā jebkurai krāsu kompozīcijai var piemeklēt dabas pasaulei atbilstošu nosaukumu. Tādēļ nebeidzamiem gadalaiku un dienas laiku, kā arī citu dabas parādību un norišu nosaukumi bieži vien neattaisnojas un ar savu nemitīgo atkārtoto dažādu autoru darbos vairs nav nopietni uztverami.” (Lamberga 1981: 36) Šāds vērtējums uzskatāmi iezīmē, pirmkārt, nevēlēšanos iedziļināties tekstilmākslinieka radošās darbības specifikā, otrkārt, demonstrē pieņēmumu, ka ainaviskā tekstilija tiek radīta kādos amatnieciskas intereses vadītos mākslīgas sacerēšanas apstākļos. Īpatnēji, ka tieši dabas tēmai veltītās tekstilijas visbiežāk nonāca Latvijas kritiķu nelabvēlības centrā. Tieši pretēja situācija bija ar figurālajām kompozīcijām, kas tika uzskatītas par akadēmiski izglītota tekstilmākslinieka augstākā sasniegumu līmeņa rādītāju (Ivanova 1980; Lamberga 1981; Baranovska 1993). Turklāt šāds vērtējums, ko varētu attiecināt uz padomju perioda ideoloģisko ietekmi, turpināja pastāvēt arī pēc 1990. gada (Raudzēpa 2008: 156).

70. gados dabas tēmai Latvijas tekstilmākslas procesu apskatos vairākkārt pievērsusies mākslas vēsturniece Tatjana Suta (1923–2004). Viņas pienesums šajā ziņā ir tā saucamā “dzimtās dabas tēla” apzīmējuma ieviešana (Suta 1972). Šāds šķietami nekaitīgs formulējums praksē darbojās kā universāla, pat absolutizēta ainavas termina variācija, kas bija attiecināma uz visu, kas vismaz aptuveni asociējās ar priekšstatu par vietējo dabu, un tekstilijas, kuru saturā konstatējami ainavas motīvi

vai dabā novērotas struktūras, iekļāva vienotā dabas tēmas atreferētājā masā. Vispārinošais dzimtās dabas tēls, lai arī, visticamāk, lieliski atbilda padomju laika propagandētajai dzimtenes estētikai, tekstilmākslas gadījumā pilnībā dzēsa mākslinieka personīgās pieredzes sastāvdaļu. Šo par dabas tēliem saukto tekstiliju nemainīgi dominējošais īpatsvars vēlākos gados noveda pie tādiem secinājumiem kā, piemēram, par 4. Republikas tekstilmākslas izstādi rakstīja Inese Baranovska (1959): "Daba un tās motīvi, dažādu gadalaiku poētiskās noskaņas vienmēr ir iespaidojušas tekstilmākslinieku kompozīcijas, kļuvušas par neizsmejamu iedvesmas "zelta āderi"." (Baranovska 1986) Citiem vārdiem sakot, dabas tēmas izvēle tika uzskatīta par vieglāko ceļu, lai veidotu labskanīgās dabas formās un krāsās balstītas kompozīcijas un noaustu pieņemamu izstādes darbu. Un tomēr – vai var apgalvot tik viennozīmīgi? Ko šie dabas tēli nozīmēja māksliniekiem, kuru viena darba izpildes vidējais laiks sasniedza vairākus mēnešus? Kas ir šo tēlu izcelsmes pamatā? Kādēļ, neskatoties uz vēso un pat noniecinošo kritiķu attieksmi, to apjoms nevis samazinājās, bet pat pieauga, ar laiku kļūstot par Heimrāta skolas pārstāvju vizītkarti?

Raksta mērķis ir pārskatīt dabas tēla jēdziena lietojumu Latvijas tekstilmākslā, izpētīt ierosmes apstākļu nozīmi mākslinieku radošajā darbībā un interpretēt vietas uztveres rezultātā radītās tekstilijas kā ainavas. Izpētes materiāls ir austās tekstilijas jeb gobelēni, kuru autori ir profesionāli tekstilmākslinieki, kas ieguvuši izglītību Latvijas Mākslas akadēmijā profesora Rūdolfa Heimrāta vadībā 20. gs. 60.–80. gados. Tekstiliju analīzē uzmanība tiek pievērsta mākslinieka radošās darbības principiem ainavu un tās motīvu atveidē tekstila medijā, kur tēls specifiskas atlasē ceļā tiek modelēts atbilstoši materialitātes, krāsas un tehniskā izpildījuma iespējām. Šī tekstilmākslinieka radošās darbības īpatnība apgrūtina ainavas interpretāciju no žanra pozīcijām, izmantojot formāli aprakstošās mākslas zinātnes metodes, tādēļ ainavas pētījumi paplašināti starpdisciplinārā griezumā, pievēršoties kultūrģeogrāfijas un sociālo zinātņu teorijām. Akcentējot ķermeniskās uztveres pieredzes nozīmi datu interpretācijā, ir izmantota autoetnogrāfiskā izpētes metode, kā arī lauka pētījumu metode, dabā apsekojot mākslinieku norādītās ierosmes vietas.

Rakstā tiek aplūkoti dabas tēlu jeb ainavu parādīšanās vēsturiskie priekšnoteikumi Latvijas tekstilmākslā, to attīstība Heimrāta skolas izveidošanās procesā, īpaši pievēršot uzmanību tās pamatlicēja Rūdolfa Heimrāta personības, radošās pieejas un pedagoģisko principu ietekmei. Piemēru veidā analizētas Rūdolfa Heimrāta, Aijas Baumanes, Edītes Pauls-Vīgneres, Dzintras Vilks un Zintas Beimanes tekstila ainavas, identificējot ierosmes vietas personīgās ģeogrāfijas kontekstā un atklājot to iespaidu radošajā darbā. Pamatojoties uz primāro avotu izpētes rezultātiem, multisensorās uztveres pētījumiem un starpdisciplināri lietotām ainavas teorijām, tekstilijās fiksētie dabas vērojumu iespaidi jeb dabas tēli interpretēti kā ainavas.

Tēlojošā tekstilmāksla.

Heimrāta ainavu skola

Līdz 1961. gadam par ainavas atveidojumu Latvijas tekstilmākslā var spriest tikai fragmentāri. Zināmas vairākas tekstilijas, kas austas Latvijas brīvvalsts laikā. Tā, piemēram, Jūlijs Madernieks (1870–1955), veidojot metus austiem priekšmetiem, līdzās stilizētai etnogrāfiskajai ornamentikai, augu un dzīvnieku formām attēloja arī ainavas motīvus. Viena no tādām ir 20. gs. 20. gados gobelēna tehnikā realizētā Staburaga ainava pēc Madernieka meta. Savukārt pēc mākslinieka Anša Cīruļa (1883–1942) meta dubultauduma tehnikā austajā sienas segā ir redzama Rīgas ainava. Pelēko toņu pārejās veidotā kompozīcija ataino Nacionālās operas celtni kopskatā ar pilsētas kanālu (Dombrovskis 1938: 25). Pie pirmajiem veiksmīgajiem gleznu gobelēna tehnikā austajiem audumiem tiek minēta Kristīnes Pāvuliņas (1891–1967) sienas sega "Meža skats" (Pengērots, Dzērvītis 1936: 152). 30. gados ainaviskas kompozīcijas gobelēna tehnikā iesāka aust arī Milda Klēbaha (1906–1975) (Rinka 2016: 586). Tomēr, tā kā līdz pat 60. gadu sākumam tekstilmākslā strādāja vidējo profesionālo izglītību ieguvušie mākslinieki, proti, mākslas audēji (Lāce 1957: 4), kuru mērķis bija radīt tekstilijas praktiskiem nolūkiem ar augstu amatniecisko vērtību, konstanti pieturoties pie tautas mākslā praktizētiem aušanas principiem un noteiktas krāsu skalas, attīstība tēlainās izteiksmes meklējumā virzienā nenotika.

Pagrieziena punkts (Neimiševa 1990), saukts arī par apvērsumu (Suta 1986; Lamberga 1989), tēlaino tekstiliju attīstības virzienā iezīmējās 1960. gadā, kad mākslas audējs, keramiķis Rūdolfs Heimrāts (1929–1992) izstādīja publikas apskatei gobelēna tehnikā austo lielizmēra sienas segu "Uz Dziesmusvētkiem". Sandra Kalniete šo gobelēnu vēlāk apzīmēja kā latviešu profesionālās tekstilmākslas ievadakordu (Kalniete 1987: 90). 1961. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā (tolaik Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā) tika atvērtas jaunas nodaļas, tostarp Tekstiliju dekoratīvās noformēšanas nodaļa (Mētra 1961), un līdz ar Rūdolfa Heimrāta nonākšanu tās vadībā gobelēns kā mākslinieciskā tēla izteiksmes veids izvirzījās par tekstilmākslinieka radošās izpausmes pamatformu. Jau nodaļas pirmā izlaiduma diplomdarbi 1967. gadā uzskatāmi demonstrēja izmaiņas tekstiliju darināšanas principos (Ivanova 1967: 8). No ornamentāla rakstura telpas iekārtojuma elementa, dekorējuma papildinātāja krāsu laukuma tekstilija transformējās alternatīvā, šķiedras raksturlielumu vadītā mākslinieciskā tēla atklāsmes formā. Mākslinieku interpretējumā gobelēna tehnikā austās tekstilijas kļuva par salīdzinoši brīvu radošo meklējumu lauku, kas vienlīdz veiksmīgi atbalstīja gan bezpriekšmetiskas kompozīcijas, gan saturiskā naratīvā balstītus tēlojumus. Brīvi formējamajā gobelēna pamatauduma struktūrā (atšķirībā no kuģīša tehnikas raporta principa, kur audums pieaug joslu veidā no malas līdz malai) varēja pēc nepieciešamības pielāgot kompozīcijas zīmējumu un iekļaut citu veidu aušanas tehnikas, piemēram, persiešu, ziemeļnieku garbārķšu, sumaka, brīvo velku, kā arī dažādot šķiedras materiālu.

Tādējādi kļuva iespējams iecerēto vizuālo tēlu korigēt un formēt aušanas procesa laikā, taktili bagātinot un improvizējot. Šādā jauktas tehnikas veidā austas dabas struktūras un ainavas motīvi jau 70. gadu sākumā izvirzījās radošo meklējumu priekšplānā (Suta 1972: 1973). Izmantojot reljefi austu un citādā veidā pievienotu tekstūru un materiālu apvienojuma iespējas, uztveres iespaidu kļuva iespējams materializēt ne tikai kā plaknē risinātu kompozīciju, bet kā sajūtu kopumā sintezētu tēlu, uzsverot tekstilmāksliniekam svarīgo taustes sensoro pieredzi.

Tekstilmākslinieki, kas bija ieguvuši izglītību Mākslas akadēmijā profesora Rūdolfa Heimrāta vadībā un aktīvi piedalījās izstādēs, nepilnu divu desmitgažu laikā radīja skaidri nodalāmu tekstilmākslas fenomenu, kas sākotnēji tika apzīmēts kā latviešu vai nacionālā tekstilmākslas skola (Suta 1971), bet jau 80. gadu otrajā pusē kā Heimrāta skola (Liepa 1985), un šis apzīmējums nostabilizējas jau pēc mākslinieka nāves 90. gados (Raudzeps 1998). Heimrāta radītās skolas veiksmes pamatā tiek minēta viņa izstrādātā īpašā pedagoģiskā metode. Izvirzījis izglītības centrā uzdevumu atrast un attīstīt jaunā mākslinieka individuālo rokrakstu savienojumā ar spēju realizēt savu ieceri tekstilmateriālā, Heimrāts dominējošās gobelēna tehnikas realizācijā iekustināja nepieredzētas radošo meklējumu izpausmes, kas no plaknē risinātas sienas segas pārauga visdažādākajās strukturālajās variācijās.

Spriežot pēc Heimrāta skolnieku intervijās sniegtajām atsauksmēm, kurās vienbalsīgi atzīta profesora personības ietekme izglītības procesā un turpmākajā radošajā darbībā, kā arī pēc viņa paša sniegtajām atziņām (Heimrāts, Kalniete 1986; Oša 1986; Bankovičs 2010) un daudzajām nozares notikumu apskatu publikācijām, 70.–80. gadu tekstilmākslas pasaule veidojās, tiešā Heimrāta idejiskā redzējuma vadīta. Liriski poētiskais noskaņojums, tautas tradicionālajā mākslā balstītais krāsu, materiālu un kompozicionālo paņēmieni lietojums, no tiem izrietošā folkloras tematika, kā arī tiešie dabas vērojumi noteica ne tikai Heimrāta paša radošās intereses, bet arī ietekmēja jaunveidojamās tekstilmākslas kopējo veidolu (Ļeģčiļina-Broka 2021: 113). Heimrāta skolas gobelēns veidojās par savdabīgu sintētisku savienojumu, kas no vienas puses uzskatāmi demonstrēja tautas mākslas ģeometrizēto zīmju un lakoniskajā krāsu izteiksmē balstītu pirmsākumu, bet no otras sasaucās ar modernās mākslas izteiksmes paņēmieniem. Tā, piemēram, Laine Kristberga, rakstot par Henriha Vorkaļa gobelēniem, norāda, ka tie piesaistīja ar neierasti košu popārta mākslai raksturīgu krāsu paleti. Tomēr, kā uzsver mākslinieks, tam nebija nekādas saiknes ar moderno mākslu, vienīgi ar Latvijas Vēstures muzeja fondos atklāto, tautas mākslas paraugos ieraudzīto krāsu pasaules iedarbības spēku (Kristberga 2013).

Dabas tēlojumi kā radošās darbības pamats mākslinieku izvēlē nav nejauši, nenoliedzami tiem ir saistība arī ar mākslinieku personības iezīmēm. Piemēram, mākslas vēsturnieks Eduards Kļaviņš (1937), rakstot par gleznotāja Jūlija Federa

(1838–1909) pievēršanos ainavas žanram, norāda, ka tas nenotika tāpēc, ka viņam nebija prasmju atveidot cilvēka figūru. Iespējams, ainava Federam bija individuāli saistošāka, vairāk atbilstoša viņa personībai un priekšstatiem par mākslas vērtībām, vienkāršāk sakot – viņa lirika dabai (Kļaviņš 2013: 174). Līdzīgi varētu apgalvot par Heimrāta radošās darbības tematisko ievirzi, kas atšķirībā no Federa neizslēdza figurālos darbus, bet kopnoskaņas ziņā nemainīgi palika poētiskos dabas vērojumos gūtu noskaņu robežās. Šajā ziņā Heimrāts salīdzināms ar lietuviešu tekstilmākslas skolas līderi Jozu Balčikoni (1924–2010), par kuru tiek uzskatīts, ka bērnībā gūtā ciešā tuvība ar dabu un lauku vides veidotie iespaidi tiešā veidā atsaucās uz viņa radošās darbības principiem (Pinkus 1974). Arī vairums pirmo akadēmiski izglītoto tekstilmākslinieku vēl piederēja pie mākslinieku paaudzes, kas līdzīgi Heimrātam bija uzauguši lauku vidē ciešā saiknē ar dabu, tādēļ ar atsaucību spēja uztvert pasniedzēja izvirzīto lirisko tonalitāti. Te var minēt praktiski visus Tekstilmākslas nodaļas pirmo gadu studentus. Tā, piemēram, Aijas Baumanes rokrakstā visos tā attīstības posmos nemainīgi vērojamas dabas tēlu nosacīti simboliskās valodas izteiksmes formas. Tas pats sakāms par Ilmu Austriņu (1940), kuras radošajā darbībā kā vienojošs, nemainīgi aktuāls tēlveides pamats saglabājas dabas vērojumos uztvertas struktūras. Rīdziniece Edīte Pauls-Vīgnere (1939) atmiņās uzsver vienīgi ārpilsētas vidē gūtos iespaidus (Pauls-Vīgnere 2020). Tieši vecā līgūciema zaļojošās nomales, Spilves pļavas, vecāku mājas dārzs un lauku viensētā izjustais, dzīvojot mātes māsas mājās Vidrižos, veido pamatu vairumam mākslinieces ainavisko audumu.

Kopumā katrs no Heimrāta skolas pārstāvjiem ir pievērsies dabas tēla atveidojumam tekstilmateriālā. Tā, piemēram, diplomdarbā "Latviešu mūsdienu gobelēns" Liāna Liepa secina, ka ir grūti atrast mākslinieku, kura daiļradē nevarētu sastapties ar dabas tēlam veltītu risinājumu (Liepa 1985: 25). Šāds rādītājs uzskatāms par likumsakarīgu, ja ņem vērā to, ka bez padziļinātās tautas mākslas paraugu apgūšanas, kas parasti tiek izcelta Heimrāta skolas raksturojumā (Eglīte 2020; Kalniete 1989; Bļodone 1974), īpaša nozīme izglītības procesā tika piešķirta dabas studijām. Izvērstas vairāku semestru garumā, tās ietvēra gan atsevišķu dabas elementu, formu, struktūru, gan arī ainavas kā tekstilijas saturiskā tēla detalizētu izpēti. Paša sakārtotajā kompozīcijas programmā Heimrāts norāda: "Ar dzīvu radošu uztveri un attieksmi katrs students var dabā saskatīt daudz laba materiāla kompozīcijām. Bieži vien daba tās "pasniedz" jau gatavā veidā un, tās nedaudz pārveidojot, var atrast pielietojumu daudzos tekstilizstrādājumos." (Heimrāts 1985) Tādā veidā dabas studijas tika saistītas ar tēlaini materiālo domāšanu, kas tekstilmākslā atšķirībā no zīmēšanas vai gleznošanas nozīmēja ne tikai attēlot, bet materializēt uztverto šķiedrā, ievērojot visas medijam raksturīgās formveides īpatnības.

Par labu dabas tēmas izvēlei darbojās arī austās tekstilijas izstrādes process un tehnoloģiskā specifika. Atšķirībā no glezniecības žanra, kur iecerēto kompozīciju

iespējams uzgleznot īsā laika sprīdī, turklāt jebkurā brīdī labot vai pārveidot, gobelēna realizēšanas laiks var aizņemt vairākus mēnešus. Tādēļ motīva izvēle, strādājot šādā tehnikā, tiek uztverta īpaši atbildīgi un tiek izdarīta, vadoties pēc nopietni izsvērtiem faktoriem. Attiekumi var raksturot tekstilmākslinieces Ainas Muzes (1943–2017) izteikums: "Tekstilmāksla ir darbietilpīga un dārga mākslas nozare. Eksperiments vienmēr saistīts ar zaudējuma risku... Laika priekšā visi esam bezspēcīgi, un tā mums tik maz. Tādēļ mūsu tekstilmākslinieki arī cenšas strādāt "mūžīgos" materiālos un par mūžīgiem tematiem." (Muze, Kalniete 1983) Savukārt Egils Rozenbergs (1948) uzsver ilgstošajā darba procesā nepieciešamās pacietības un pašdisciplīnas nozīmi. Neregulāra aušana, pārtraukumi rada risku, ka tiks zaudēta viengabalainuma izjūta. Tā rodas aužot, un to nevar restaurēt. Turklāt, trīs un vairāk mēnešus aužot, prasības pret sevi un darbu var mainīties, tomēr iesākto vairs nevar mainīt. Tas ir pacietīgi jānoauž līdz galam, pat ja iecerē ir atklāta kļūda (Valguns 1977: 16). Ilgstoši strādājot pie viena darba, krājas domas un ieceres nākamajiem, kā rezultātā rodas cikli un motīvu turpinājumi. Aija Baumannē pieļauj, ka gobelēna tapšanas īpatnības ierobežo mākslinieka radošo garu. Tajā pašā laikā viņa atzīst, ka šādi audumi parasti ir harmoniski, jo to nosaka darba ilgums, rimtais ritms un ļoti ciešais mākslinieka kontakts ar savu veikumu (Tabūna 2004). Kopumā jāatzīst, ka Heimrāta radītā ievirze prast izteikties abstrahētu dabas formu un noskaņu valodā tekstilmāksliniekiem izrādījās vērtīgs ieguvums, jo, pirmkārt, ļāva brīvāk izpausties eksperimentālu meklējumu laukā, otrkārt, bija organiski pakļaujama gobelēna struktūrai piemērotajai plastiskajai formveidei un, treškārt, pateicoties nosacīti ietveramajam simbolismam gan krāsā, gan formā, atklāja ceļu no sižetisku stāstu pieprasītāja sociālistiskā realisma uz atstatus eksistējošo personīgas nozīmes individuālo telpu.

Ainava vai dabas tēls

Saskaņā ar "Mazo mākslas vēstures terminu vārdnīcu" ainava ir tēlotājmākslas žanrs, arī atsevišķs darbs, kas atveido dabas tēlu (Blūma 2005: 6), tātad uz tekstilmākslu būtībā neattiecināms, toties ir konstatējama ainavas saistība ar dabas tēlu. Savukārt, ja pievēršas *Merriam-Webster* vārdnīcai, tad: a) ainava ir attēls, kas attēlo dabisku iekšzemes skatu; b) mākslas darbs, kas attēlo šādu skatu (*merriam-webster.com*). Vizualitātes pētnieks Malkolms Endrūss (*Malcolm Andrews*), pētot ainavu vizuālajā mākslā, apgalvo, ka ainava, neatkarīgi no tā, vai tā ir kultivēta vai savvaļas, ir mākslīga, jau pirms tā kļūst par mākslas objektu. Pat ja cilvēks tikai skatās uz to, ainava jau tiek formēta un interpretēta, un ielikta noteiktos rāmjos. Ainava tādā gadījumā ir tas, ko skatītājs ir selektīvi atlasījis teritorijā kā svarīgu, apstrādājis un pārveidojis saskaņā ar sev zināmiem priekšstatiem par "labu skatu".

Ainavu rada cilvēka prāts. Tajā pašā laikā zināšanas par to, kas ir "ainava", tieši ietekmē ainavas uztveri mākslā vai dabā (Andrews 1999: 10).

Latvijas mākslā šādus priekšstatus par ainavu kā noteiktas uzbūves dabasskatu ir iespaidojusi gleznotāja Vilhelma Purviša (1872–1945) darbība. Pārfrāzējot filozofa un tautas mitoloģijas pētnieka Toma Ņeņča apgalvojumu par to, ka ainavists Vilhelms Purvītis mūsdienās ir kļuvis par latviešu glezniecības simbolu (Ņencis 2013: 52), varētu apgalvot, ka Purviša ainavas ir kļuvušas par Latvijas ainavas identitātes simbolu. Tajā pašā laikā ir zināms, ka Purviša dabasskati ir komponēti pēc īpaša principa, ko mākslinieka daiļrades pētniece Tatjana Kačalova apzīmējusi kā "Purviša shēmu", kas skaidri iezīmē dabas studiju materiāla atlasīšanu un organizēšanu atbilstoši noteiktai iecerei (Kačalova 1971: 178). Šāda pieeja iezīmēja ainavas daudznozīmīgās iespējas māksliniecišķā tēla atklāsmē, kur noteikta kolorīta, formu un līniju ainavas motīvu vai to kombināciju izvēle ietekmēja radītā veidola uztveri, vizuālo saturu un interpretāciju.

60.–70. gados ainava kļuva par sava veida neitrālo zonu, salīdzinoši brīvu izmēģinājumu lauku alternatīvai izteiksmei un domāšanas veidam. Ir izpētīts, ka 60. gadu nogalē ainavās bija vērojama pāreja no dzīvās dabas vērojumu fiksācijas uz subjektīvas iztēles un racionālas sintēzes pasauli (Nodieva 1981). Ar ainavas starpniecību kļuva iespējams attēlot krāsās formulētu individuālu pārdzīvojumu. Par šī perioda ainavām arī Tatjana Kačalova atzīmē, ka 60. gadu sākumā, apvienojot relatīvi patieso dabas uztveri ar vispārinājuma un zināmas dekoratīvātes tendencēm, izveidojās jauna ainavas reprezentācijas koncepcija, kad ainava ir tikai iegansts, lai paustu savas domas (Kačalova 1985: 124). Jāpieņem, ka tekstilmākslā, ņemot vērā iepriekšminētos akadēmiskās izglītības akcentus, kas balstījās dabas formu un tautas mākslas izpētē, ainavā iegūstamais materiāls izrādījās īpaši vērtīgs, jo piedāvāja izteiksmes līdzekļu spektru, kas vienlīdz atbalstīja gan krāsu iedarbības spēku, gan formu un laukumu asociatīvo domu, gan arī izcēla šķiedras materiāla struktūru un tā tēlveides priekšrocības.

70. gadu sākumā Latvijas tekstilmākslā parādījās eksperimenti ar šķiedru kā plastisku materiālu, kas vēl vairāk izvirzīja tēlojuma ideju ārpus gleznieciskās plaknes, veidojot ainavas struktūras nevis kā distancētus redzētā iespaidus, bet iedziļinoties to materiālajā uzbūvē, aužot, konstruējot tēlus pieaugošas formveides ceļā. Tāda, piemēram, ir Aijas Baumanes kompozīcija "Koki" (1971), kur iespaids par attēloto rosina iesaistīt ne tikai redzes uztveri, bet arī taktīlās sajūtas, kas neizbēgami rodas, asociējot šķiedras kārtojumus ar dabā redzēto un sajūsto. Kompozīciju veido trīs ar vilnas dziju notītām auklām izlocīti koku silueti, kas savā starpā savienoti ar austu pamatu. Austā fona struktūra savienojumā ar smagnēji gulstošo savītās dzijas masu liek pievērsties virsmas faktūras īpašībām, iekļūst reljefo formu iekšienē un izsekot audu tonalitātes niansētajām pārmaiņām, paralēli piemeklējot asociatīvo materiālu

saskaņā ar uztveres maņu radīto tēlu. Zaļo toņu dzijas vieliskais saturs padara koku krāsu dabiski taustāmu. Koku tēli veido ainavas motīvu, kas nepārprotami ir autore vērojumu rezultāts, īpašas pieredzes refleksija, kura atveidota tekstilmateriāla izteiksmei specifiskā veidā. Tajā pašā laikā sietās, tītās un austās vilnas šķiedras formas aktīvi pievērš uzmanību tekstilijas darināšanas procesam, lietotajiem paņēmieniem un prasmēm, kas ir kritiskais faktors tās interpretācijā, jo akcentē objekta tehnisko sniegumu, atbilstību kādai novitātei vai tradīcijas turpinājumam.

Pastāvīgā tehniskā risinājuma izcēluma rezultātā tekstilmākslas apskatos regulāri tika aktualizēts pieprasījums pēc kārtējās inovācijas. Tā, piemēram, jau 1973. gadā tiek publicēts jautājuma izvirzītājs raksts "Joprojām gobelēns?" (Landratova 1973). Savukārt 1984. gadā Sandra Kalniete (1952) nāk klajā ar jau uzstājīgu pieprasījumu pēc jauniem meklējumiem tekstilmākslā (Kalniete 1985), bet 1986. gadā izvirza krīzes raksturotāju jautājumu par to, kur ņemt garaini, lai veicinātu vārīšanos, norādot, ka tik daudz ir padarīts un izmēģināts, ka individualitātes atklāsmei palicis šķietami maz iespēju (Kalniete 1986). Rakstā Kalniete tradicionāli virspusēja pārskata veidā atzīmē nemainīgi aktuālo tematisko loku, kārtējo reizi izceļot dominējošo dabas tēmu. Attiecībā uz šo izpausmi autore norāda uz dabas tēlu motīvu atražošanu un atsevišķu darbu emocionālo pasivitāti, kas tiek pasniegti kā skaista bilde. Šī norāde vērš uzmanību arī uz tekstilmākslai raksturīgo kolektīvo izstāžu praksi, kas, no vienas puses, sniedza iespēju piedalīties ievērojamam skaitam mākslinieku, bet, no otras puses, izvērsa nozares sniegumu plašā amplitūdā, sākot no vadošo pārstāvju augstākā līmeņa paraugiem līdz mazāk nozīmīgiem perifēriskā rakstura darbiem. Šīs drīzāk tehniskam vingrinājumam pielīdzināmās tekstilijas bieži attēloja dabas formām un krāsām atbilstošus veidolus, papildinot dabas tēmai veltīto darbu skaitu, tomēr, salīdzinot ar to mākslinieku darbiem, kam ainava bija izvērtusies par ilgstošu, progresējošu un konceptuāli nepieciešamu vizuālās izteiksmes formu, tās vairāk bija uzskatāmas par variatīvu fona papildinājumu. Iespējams, tieši šo kompozīciju ietekmē ar laiku kritiķu vērtējumā radās neiecietība pret tekstilijām ar dabas tēliem.

Tekstilijas ieceres tapšanā svarīga loma ir dialogam ar materiālu, kad ainavas tēli tiek saskatīti vai atsaukti atmiņā, raugoties no lietotās materialitātes un tēlveides tehniskā risinājuma prizmas. Materialitāte šajā gadījumā ir ne tikai šķiedras veids, bet arī krāsa. Tekstilija, atšķirībā no gleznojuma, kam tā ir idejiski tuva, tiek radīta šķiedras materiālā, kas krāsu reprezentē vienlaicīgi gan kā gaismas radītu redzamības iespaidu, gan kā mākslas darba konstruktīvo, vielisko daļu. Citiem vārdiem sakot, krāsu ekspresija tiek veidota ne tikai vizuāli, bet arī taktili, izmantojot dažāda veida tekstūras, virsmas reljefa modelējumu. Tāds piemērs ir Heimrāta "Novembris" (1971), par kura rašanās apstākļiem zināms, ka māksliniekam, saņemot no Karpatiem atsūtītu neapstrādātu aitas vilnu, radās iecere uzaust dabā vēroto noskaņu, izmantojot par

pamatu piemēroto vilnas šķiežnu pelēcīgo, kārtaini sagūlušo, kūlaino faktūru (Oša, Heimrāts 1986). Līdzīga reljefu šķiedras struktūru savienojumā dzimusi un īpašā krāsu noskaņā izteikta ainava ir Pauls-Vīgneres "Tīreļa noslēpums" (1971). Impulss šim darbam bija bērniībā gūtais pārdzīvojums, kas radies Viļa Plūdoņa (1874–1940) dzejoļa deklamēšanas iespaidā (Suta 2000). Turpinot apskatīt izteikti taustāmas krāsas ainavas, jāpiemin Irisas Blumates (1948) darbs "Viršu lauks" (1983), kur raksturīgs Kurzemes meža skats parādās faktūrā un krāsā sabiezināta priekšplāna un fona elementu – nokaltušu koku – kontrastā. Ziedošā viršu lauka atstātais iespaids ir bijis tik spēcīgs, ka, mākslinieces vārdiem izsakoties, to nevarēja neuzaust (Blumate 2021). Tādā veidā ainava tekstilijā var atklāties kā minimālistisks zemes un debesu attiecību dalījums, kā nosacītas augu pasaules formu kombinācijas, kā krāsu laukumi, līniju un formu ritmi, kā nojausma vai mājiens par īstenības veidola raksturīgākajām, šķiedras izteiksmei saistošām pazīmēm. Atsaucoties uz Malkolma Endrūsa teikto par to, ka tieši cilvēka prāta veidots selektīvs redzamības ierāmējums ir ainavas eksistences galvenais nosacījums, var apgalvot, ka tādi dabas tēli, kādi parādās tekstilmākslā, ir pieskaitāmi pie pilntiesīgām ainavas variācijām tekstilmateriālā. Tekstilijas, kas radītas Latvijas dabas vērojumu iespaidā, kopumā veido tikpat atpazīstamus veidolus kā Purviša radītie dabasskati. Heimrāta skolas tekstilmākslā attēlotie Latvijas dabai raksturīgie krāsu un formu tipi saplūst izmantotā materiāla noteiktā līdzībā, kas galvenokārt ir aitas vilna un lins. Tēlu un materiālu saplūsmē, augstā abstrakcijas pakāpe, kā arī aktīvā roku darba sastāvdaļa var radīt maldinošu priekšstatu par it kā dekoratīvi sacerētu kompozīciju, kur attēlotais motīvs nenozīmē vairāk kā tehniski formētu auduma raksta salikumu. Tādēļ, lai šajā kontekstā varētu identificēt ainavas kā patiesus vietas tēlus, nepieciešams piemērot papildu izpētes metodes, kas ļauj konfigurēt autora ieceres pirmsākumus un ierosmes avotus.

Personīgā ģeogrāfija.

Nezināmo zemju ainavas

Ainavas jēdziens ir īpatnējs ar to, ka tas apvieno gan zinātņi, gan mākslu (Bunkše 1998). Ainavas uztvere un izpratne ir visai atšķirīga pat zinātnieku vidū. Tā vienlaikus ir dabas, sociālo un humanitāro zinātņu objekts, tātad tas ir paradigmatisks fenomens, kura interpretācija būs atkarīga no tā, kāda perspektīva interpretācijā ir piemērota. Atšķirīgās interpretācijas ir savstarpēji saistītas un atspoguļo dažādus ainavas izziņas aspektus (Nikodemus et al. 2018). Ainava var tikt skatīta kā koncepts, diskurss, sociāla telpa, teksts, ideoloģija, indivīda vai grupas uzskati par ideālo materiālo izpausmi (Henderson 2003: 178). Piemēram, cilvēkģeogrāfijas pārstāvis Edmunds Voldemārs Bunkše (1935) ainavas izpētē uzsvāru

liek uz visu maņu orgānu nozīmi ainavas izzināšanā, kā galveno minot cilvēka atrašanos ainavā un ar to saistītos sensoros pārdzīvojumus – pieredzi, kas tiek iegūta ne tikai redzes uztveres rezultātā. Tādējādi ainava tiek izprasta nevis kā noteiktai ģeogrāfiski nosakāmai lokācijai piederošs elementu grupējums, bet kā uztveres fenomēns, kura izpratne tiek saistīta ar cilvēka maņām un iekšējo pasauli (Bunkše 2007: 221). Būtiski, ka šajā gadījumā ainava tiek saprasta kā indivīda subjektīva pieredze, tādēļ ainava vairs nav saistāma ar kādām kopējām reģionālām vai kultūrvēsturiskām vērtībām, bet kļūst par personīga pārdzīvojuma rezultātu, atklājoties kā sajūtās uztverama telpiska struktūra (Bunkše 2012: 223). Turklāt cilvēks šajā gadījumā tiek domāts kā indivīds ar sev vien raksturīgu uztveres spēju.

Kultūrģeogrāfs Deniss Kosgrovs (*Denis E. Cosgrove*, 1948–2008) akcentē, ka ainava ir redzes vadīts pasaules uztveres veids, tādējādi ainava ir skaidrojama kā īpaša redzējuma rezultāts (Cosgrove 1998: 13). Mākslas vēsturnieks Džeimss Elkinss (*James Elkins*, 1955) pozicionē ainavu kā nenodalāmu indivīda sastāvdaļu, kas nav skatāma nošķirti, jo mēs vienlaicīgi apdzīvojam ainavu un esam ainavas daļa (Elkins 2008: 69). Izvērsot ainavas diskursu, Elkinss piedāvā ainavas skaidrojumā izšķirt četras sajūtu uztverē balstītas pieejas (angļu valodā *sense of landscape*): (1) ainava kā garīgs un estētisks dialogs ar dabu, (2) ainava kā dabas spēku produkts, konkrēts dabaszinātņu un filozofijas objekts, kas tiek saprasts ekoloģiski, (3) ainava kā vietas asociācija un (4) ainava kā vizuāls objekts – vienība, kas konstruēta, reprezentējot laiku un telpu (Elkins 2008: 94). Diskutējot par ainavas izpausmi mākslā, Elkinss aktualizējis nepieciešamību aplūkot ainavu ārpus romantisma iedibinātā koncepta, piemēram, atmetot ierāmējumu abstraktā un fragmentārā veidā, šajā kontekstā pieminot Rozalindas Krausas (*Rosalind Krauss*, 1941) pētījumu par ainavu un skulptūru (Krauss 1979; Elkins 2008: 127). Šādā paradigmatiskā laukā ir iespējams pietuvoties tai ainavas uztverei un interpretācijas veidam, kas raksturīga Heimrāta skolas tekstilijām. Ainava tekstilmākslinieka radošajā darbībā neatklājas kā noteiktu estētisko ideālu kritērijiem jeb piktoriālajai tradīcijai (Kruks 2015: 13) atbilstošs dabas skats, bet kā personīgi nozīmīga pasaules vai piederības vietas daļa, materializēts pieredzes tēls, sajūtās saglabāts atmiņu fragments. Šajā izpausmē ainava raksturo Bunkšes aprakstīto izjūtu ainavu (angļu valodā *sensescape*), kas apvieno cilvēka maņu radīto pārdzīvojumu, vietas sajūtu, iekšējo un ārējo ainavu (Bunkše 2012: 13). Tā neattēlo distancēti vērotu dabas skatu, bet gan iedziļinās redzētajos vai citādi sajūtajos veidos taustāmā pietuvinājumā.

Heimrāta skolas tekstilmākslas gadījumā svarīgi atzīmēt, ka ainava tiek uzausta jeb līdzvērtīgi konstruēta no bezformīgas šķiedru un dziju masas, un mākslinieka radošo mērķu un praktisko iemaņu vadīts redzējums par materializējamo tēlu nosaka tās jaunradīto formu, kas interpretācijā balstās ne tik daudz realitātei atbilstošā līdzībā, cik kompleksā izraisīto un tehnisko iespēju kontekstā apstrādāto sajūtu spektrā.

Attēlotais dabas motīvs, elements, to grupa, tekstūra vai krāsa var radīt ainavisku iespaidu arī bez burtiskām atsaucēm uz topogrāfisko īstenību. Šajā ziņā saistošs piemērs ir Edītes Pauls-Vīgneres tekstilija "Mūži" (1972). Lielformāta kompozīcija attēlo nosacīti traktētu dabas formu tēlu. Masīvās austo detaļu vertikāles augšdaļā sazarojas, iezīmējot lapotnes vainaga pamatu, bet apakšā sadalās sakņu bārkstīs, radot priekšstatu par varenu koku stumbru sarepējušajām formām. Smagnējas stabilitātes iespaidu pastiprina tumšās brūni zilās gammas nokrāsās saaukstās krāsu pārejas. Uz šī drūmi monumentālā fona iluzori kustīgi izceļas koši sarkani un violeti apļveida elementi, aktīvi piesaistot uzmanību ar krāsas intensitāti un reljefo izcēlumu. Koku tēlu grupas horizontālais izvērsums rada iespaidu par ainavas fragmentu, kas visuzskatāmāk atklājas tiešā klātbūtnes iespaidā, kad uz uztveri iedarbojas gan tekstilijas proporcijas un skata punkta leņķis, gan taustes pieredzē iekustinātās sajūtas. Saskaņā ar Vīgneres skaidrojumu šīs kompozīcijas iecere radusies pastaigās Rīgas parkos. Mākslinieces uzmanību saistīja mūžveco koku varenie silueti un mizas saaugumi. Redzētais iztēlē tapa par tekstila kompozīciju (Pauls-Vīgnere 2019: 162). Trīsdaļīgā, daļēji telpiskā gobelēna veidola pārliecinošais iespaids radies materiāla, krāsas un tehniskā izpildījuma mērķtiecīgi radītā saskaņā, atsaucoties uz ainavas uztveres radītu pārdzīvojumu, formējot un pielāgojot to tekstilšķiedras izteiksmes specifikai. Tādēļ šī kompozīcija, neskatoties uz neatbilstību priekšstatam par žanram atbilstošu dabas skatu, pārliecinoši pieskaitāma pie ainavas izpausmēm tekstilmākslā.

Īpašu vietu Heimrāta skolas pārstāvju radošajā darbā ieņem tēli, kas radušies saistībā ar noteiktu vietu un mākslinieka attiecībām ar to. Šajā kontekstā aktuāli kļūst pētījumi, kas analizē vietas izjūtu jeb cilvēka sensoro mijiedarbību ar teritoriju, ar kuru izveidojusies dziļa emocionāla un psiholoģiska saikne. Šādas saiknes rezultātā indivīds vai sociāla grupa nereti definē savu patību. Kopš 20. gs. 60.–70. gadiem šāda cilvēka sasaiste ar apdzīvoto vidi ir izraisījusi dažādu pētniecisko disciplīnu interesi. Vietas izjūtas termins jeb *genius loci* tiek izmantots, lai izzinātu virkni faktoru, kas kopsummā definē konkrētas vietas raksturu un lokālo atšķirību. Termins tiek lietots, lai uzsvērtu veidus, kā cilvēks pieredz, lieto un saprot vietu, un izvirzīti konceptuāli saistīti jēdzieni, piemēram, vietas piederība, vietas atkarība un identificēšanās ar vietu (Convery, Corsane, Davis 2012: 3). Šeit jāatzīmē, ka tieši latviešu kultūras tradīcija lielā mērā veidojusies, balstoties lokālās piederības izjūtā (Kursīte 2014: 81). Savukārt Bunkše, pamatojoties uz latviešu tautasdziesmu izpēti, apgalvo, ka dominējošais elements Latvijas kultūrā ir daba, nevis vēsture. Latvieši ir piesaistīti vietai, ainavai un ģeogrāfiskajai lokācijai tādā pašā nozīmē kā citas kultūras vēsturiskām leģendām un reliģijām, un Latvijas kultūra šajā kontekstā ir uzskatāma par dabas kultūru, kas veidojusies ciešā sasaistē un mijiedarbībā ar tās konstanto saturu – zemi, jūru, mežu un debesīm (Bunkše 1999: 175). Heimrāta skolas pārstāvju ainavās atrodams

īpatns piemērs tam, kā pārmantotās dabas un vietas uztverē balstītās tradīcijas, kas pastarpināti tika apgūtas caur senās tautas mākslas izpēti, kā arī lokālās dabas un ainavas motīvu izziņas process veicināja tēlaini ainaviskas refleksijas izvirzīšanos par nozīmīgu tekstilijas idejiskā satura izteicēju. Būtiski, ka aužamā dabas motīva izvēli neietekmēja gadījuma raksturs, sekošana kādai aprobētai formulai, ne arī kolektīvi atzītas vērtības estētiskais svars (izceļot, piemēram, t. s. ikoniskās ainavas), bet gan tā nozīmība autora personīgajā pieredzē. Tādēļ tekstilmākslas ainavas, sevišķi to cikli, ir interpretējamās un skaidrojamas mākslinieka personīgās ģeogrāfijas izpētes kontekstā. Tieši vieta – konkrēta ģeogrāfiska lokācija – ir atslēga uz dabas tēla individualizāciju, tā identificēšanu kā ainavu.

Šī pieņēmuma ilustrācijai vērā ņemams ir Rūdolfa Heimrāta 1976. gada gobelēns "Dzimtais mežs". Šo tekstiliju vairāki mākslas vēsturnieki pieminējuši kā svarīgu Heimrāta radošās darbības sasniegumu: tehniski virtuozā klasiskā gobelēna tehnikā austā, kompozicionāli pilnīga dzimtās zemes dabas tēla atspoguļotāja dekoratīva sienas sega. Piemēram, Dace Lamberga par šo darbu raksta: "Heimrāta gobelēna niansētā zaļi brūno toņu gamma it kā apvieno sevī Latvijas mežu floras un faunas kopportretu. Darba kompozīcija saista ar tēlu bagātību un tēmas aktualitāti, jo dabas pirmatnīguma saglabāšana, dabas aizsardzība ir viena no svarīgākajām mūsu gadsimta problēmām." (Lamberga 1981: 34) Formāli analizējot tekstilijas saturu, kas, pirmkārt, iedarbojas uz skatītāju ar dekoratīvi stilizētiem augu un dzīvnieku valsts tēliem ritmiski piepildītu auduma plakni, veidojot pamatotu atsauci uz ornamentētu paklāju, šāds vispārināts pieņēmums ir saprotams. Tomēr, pavēršot uzmanību autora izvēles noteicēju apstākļu virzienā, rodas jautājumi par šī vispārīgā apkopojuma radīšanas mērķi. Cik nozīmīga autoram bijusi pievēršanās kādam mākslīgi konstruētam tēlam? Kādēļ audumā no visām iespējamajām variācijām ir iekļauti tieši konkrētie dzīvnieki un augi? Atbilde rodama Heimrāta biogrāfijas izpētē. Ir saglabājušās Heimrāta pierakstītās atmiņas par šī gobelēna ieceri. Kompozīcijas pamatā ir dabā vērotas konkrēta meža ainavas, un viss attēlotais ir Heimrāta piedzīvots un noskatīts reālajā vidē autora lauku māju "Blāzmas" apkārtnē. Mājas atrodas mazapdzīvotā mežainā apvidū Ventas upes krastā. Sienas segā izmantotais meža motīvs pēc uzbūves ir raksturīgs meža tipam, kāds ir vērojams arī šodien "Blāzmu" apkārtnē, kur vienkopus aug gan egles, gan ozoli un liepas, gan dažādi citi jaukto mežu augi. Arī sienas segas centrālais tēls – brieža figūra – ir šajā mežā piedzīvotas pēkšņas satikšanās radītā emocionālā pārdzīvojuma atskaņa (Heimrāts, Kalniete 1986). Tekstilija izpildīta niansēm bagātā, klasiskā gludi austā gobelēna tehnikā, detalizēti aizaužot visu plakni ar augu un dzīvnieku formām, kā rezultātā meža vide atklājas viduslaiku tūkstošziedu gobelēniem raksturīgā nosacīti, teiksmaini liriska simbolisma pakāpē. Šāds risinājums nenoliedzami vedina saskatīt dekoratīvos nolūkos kombinētu tēlu grupu, tomēr katra iekļautā auga un dzīvnieka

reālistiskais izpildījums liecina par dzīvu, rūpīgi krātu iespaidu atlasī un mērķtiecīgu izmantojumu, rekonstruējot personīgi nozīmīgu pārdzīvojuma brīdi. Tādā veidā jāsecina, lai gan tekstilijā attēlotā meža atveids ir saskanīgs ar kopumā Latvijas dabā vērojamo, tā tomēr vērtējama kā vietas pierības izteicēja ainava. Idejas pamatā kā radošs impulss darbojas autoram būtiska pieredze un īpaša attieksme pret attēlojamo vidi, kur motīva saturs individuālā pārdzīvojuma papildījumam bijusi izšķiroša, izvēli noteicoša loma.

Ainavas, kas atklājas tekstilmākslā, ir īpašas ar savu intīmo mērogu, pietuvinājumu, skata punkta fokusējumu uz autoram būtisku problemātiku. Ļoti reti konstatējamas ainavas kā panorāmiski izvērsti skati. Pārsvārā tā ir iedziļināšanās ainavas elementu struktūrā, ritmā, organiskajā mijiedarbē, izceļot formu, krāsu un tekstūru tuvplānus. Ainavas šādā izpētes rakursā kļūst par tekstiliskas tēlveides līdzekļu avotu, kas, formāli aprakstoši analizējot, mākslas darbā atklājas kā dabas formās un krāsās izteikti dekoratīvi sacerējumi, bet, iedziļinoties autora biogrāfijā un intervijās sniegtajos datos, kā arī izpētot ierosmes vietas klātienē, ir iespējams konstatēt šo kompozīciju ainavisko saturu, kas atklāj autoriem nozīmīgas teritorijas un pieredzi. Ilustrējot šo atziņu, ir vērts pievērsties tekstilmākslinieces Dzintras Vilks (1948) radošajai darbībai. Heimrāta skolas pārstāvju vidū Vilks radītās tekstilijas īpaši izceļas ar akcentēto materialitātes nozīmi, plašu tehniskā risinājuma amplitūdu un pastāvīgu eksperimenta klātbūtni. Tajā pašā laikā mākslinieces daiļrade kopumā atklājas kā konsekventa vēlme pieturēties pie dabā vērotā un uztvertā, atklājot vēstījuma saturu īpaši izvēlētas materialitātes lakonismā un nianšu pilnībā. Formāli interpretējot, Vilks tekstilijas nav identificējamas kā ainavas, jo vairumā gadījumu tās neatklāj vizuāli atributējamu dabas skatu. Tomēr, iedziļinoties biogrāfiskajos datos, iespējams piekļūt autorei nozīmīgām personīgajām teritorijām, atklāt ģeogrāfiski precizējamas ierosmes vietas, kā rezultātā primāri iespaidojošā tekstilijas tehnika un materialitāte pakārtojas uztveres radītajam ainavas veidolam. Šīs ainavas radušās dabiskā ikdienas saskarsmē, mijiedarbojoties ar apdzīvojamo telpu, dzīvesvietu, iemiesojot augošu un nebeidzamu pārdzimšanas un atjaunošanās ciklu.

Pievēršanās dabā vērojamam un tā attēlojumam tekstilmateriālā Vilks daiļradē iezīmējās jau radošās darbības pirmsākumos. 1980. gadā austajā darbā "Ainava ar trejdeviņu zāli" skaidri pozicionēta autore izvēlēta izteiksmes forma. Neņemot vērā nosaukumā ietvertu norādi, šī tekstilija nekad nav interpretēta kā ainava. Tomēr, izpētot kompozīcijas ieceres apstākļus, ir konstatējams, ka tēlojuma pamatā ir konkrētā vietā – Juvera ezera krastā – radies iespaids (Vilks 2020). 80. gados Vilks noauz virkni tekstiliju, kas atspoguļo jūras tematiku un veido jūras ainavu ciklu. Jūras skati tajās parādās tekstilmākslinieka uztverei raksturīgā izteiksmē, uzmanība pievērsta liedaga vides tuvplānam – kāpu augiem, smilšu sanesumiem un plūdmaiņas līnijas radītajiem ūdens laukumu rakstiem. Jūras malas motīvi atveidoti, izaužot krāsu vietām gludu un

mierīgu, vietām spēcīgi fakturētu, šķieznainu, dabiski apjomīgu. Jautāta, kādēļ jūras ainavas parādījušās fragmentāri, Vilks norāda, ka tēmas izvērsumam ir nepieciešama saskarsme, kas noteiktā laika posmā ir bijusi, bet vēlāk zudusi. Šīs ciešās saskarsmes rezultātā radīto visspilgtāk raksturo 2004.–2018. gada perioda darbi, kas radīti, dzīvojot Piebalgā. Tieši šo gadu darbos Vilks radītās ainavas nostiprinās un iegūst raksturīgo izteiksmi. Gadu no gada, turpinājumu veidā pāraugot no viena motīva nākamajā, tajās sāk pastiprināties bezpriekšmetiskā izteiksme, izvēlētās tehnikas un materiāla loma, pamazām attālinoties no jebkāda veida mimētiskas reprezentācijas. Tādā veidā tās arvien spēcīgāk atklāj un paskaidro konkrētas vietas uztverē iegūto sajūtu kopu, kurām detalizēts atreferējums vairs nešķiet nepieciešams.

Kā organizējoša un dabiskā dzīves ritma noteikta virstēma Piebalgas ciklā izvīzās gadalaiki. 2012. gada darbs "Pavasaris Piebalgā" vēl sniedz norādes par reģionam raksturīgo zemes reljefu, iezīmē vidzemnieku sētas aprises, pļavas putnus, kas joslās secīgā un nemainīgā dabas ritmā virzās cits aiz cita. Tāda pati tēlu struktūras ritmikā komponēta 2013. gada "Ziema", vēlāk parādās arī 2017. gada darbā "Rudens". Toties 2015. gada "Ziema" jau ir tekstila ainava, kurā vietas uztveres pieredze atklājas vienmērīgi teksturētā krāsas laukā – "baltā irdenā persietī, kā tikko uzsnidzis sniegš, biezi apsedzot visu, kas paliek zem kupenām, bet pa vidu – spīdīgs zīds kā mazi, aizsaluši ezeriņi, kas atmirdz saulē" (Vilks, Repše 2018: 56). Līdzīga bezpriekšmetiska, toties izteikti taustāma tēla formā atklājas 2016. gada "Vasara", 2017. gada "Zāļu vakars" – ainavas, kurām, Vilks vārdiem izsakoties, nav ne sākuma, ne gala (Vilks, Repše 2018: 52), toties ir skaidri identificējama izcelsmes vieta un pamatojums.

To, cik svarīga tekstilmākslā ir autora pozīciju izpētes loma, parāda Zintas Beimanes (1948) piemēra izpēte. Par šo mākslinieci publikācijās pieejamā informācija ir niecīga, un vienīgais avots, kas sniedz ziņas par Beimanes daiļradi, ir Sandras Kalnietes reprodukciju albums "Latvju tekstilmāksla". Apkopojot pieejamos datus par Beimanes austajām tekstilijām, var apjaust autorei rokrakstu un tematisko ievirzi, kurā, pēc visa spriežot, ietilpa vienīgi tā sauktie dabas tēli. Beimanes tekstilijās līdzsvarotā saiknē vērojami caurviju motīvi, kas attēlo jūru, kāpas, kokus un akmeņus dzīslainās struktūras. Kalniete Beimanes radošās darbības kontekstā atzīmē, ka māksliniece ir pilsētniece un dabas tēmas izvēle vērtējama kā šīs pieredzes noliegums. Pēc Kalnietes domām, Beimanes dabas tēli ir distancēta dokumentālisma ietekmēti (Kalniete 1989: 62). Tomēr raksta autore uzskata, ka Beimanes radītajiem dabas tēlojumiem ir pavisam cita izcelsmes jēga. Tekstilā atveidotajiem ainavas motīviem un to pietuvinātajām sastāvdaļām ir dabas izjūtā un tiešā saskarsmē piedzīvota izcelsme. Apkopojot tekstilijās ietvertos tēlus pēc to vizuālās atbilstības Latvijas ainavām, iespējams konstatēt, ka vairums audumu ir veltīti piejūras dabas formām, kāpu vides niansētajai virsmai, bet daļa – īpatnējām akmeņiem iežu atsegumu radītām struktūrām, kuru izplatība dabā attiecas

uz Vidzemes reģionu, īpaši Gaujas ieleju. Tātad var pieņemt, ka iespaidi ir saistāmi ar konkrētām teritorijām, ko ietver mākslinieces personīgā ģeogrāfija. Par ainavas izpausmi savos darbos Beimane ir izteikusies šādi: "Var būt, ka refleksijas par kādu konkrētu vietu izraisa emocionālu savijņojumu un tiek radīta kompozīcija. Tomēr arī "sacerētās", "nekonkrētās" kompozīcijas ir dzīves laikā izjustu emociju, pārdomu, domu plūdumu vai sajūtu klejojumu, raugoties dabas līnijās, formās, krāsās – veidojums konkrētā darbā." (Beimane 2021) Šī informācija ir vērtējama kā papildu pamatojums tam, ko tekstilmākslā var uzskatīt par ainavu, jo tā var atklāties arī kā materializēti atmiņu iespaidu izvilcumi, iztēlē grupēti veidoli un pieredzes sajūtu fragmenti, kas tajā pašā laikā nemazina atpazīstamības pakāpi ar lokāli raksturīgajām ainavām. Savukārt saistībā ar distancēto pilsētnieces attieksmi dabas uztverē, ko Beimanes radošajā darbībā izcēlusi Kalniete, atklājas, ka māksliniece no bērnības ir bijusi saistīta ar lauku vidi. Vasaras ir vadītas Vidzemē netālu no Cēsīm, un Gaujas ielejas ainavas ir daļa no izjūtu pieredzes, kas nenoliedzami tiešā veidā atstājušas iespaidu uz radošo darbību. Tādējādi Beimanes piemēra izpēte uzrāda tekstiliju satura izcelsmes saistību ar konkrētām, ģeogrāfiski nosakāmām vietām. Dabas tēli šajā gadījumā ir interpretējami kā ainavas, vietai raksturīgi veidoli, kas atklāj autores vērojumu materializētā refleksijā. Ainavisko tēlu izcelsme nav nejauša, bet saistāma ar autorei nozīmīgām tēmām, apzinātu pētniecisko interesi, kas izaug no personīgi sajūstā nepastarpināti tiešā, jutekliskā saskarsmē, rezonējot ar iespējamo materiālu, krāsu un realizācijas tehniku.

Secinājumi No izpētītā materiāla ir secināms, ka dabas tēmai veltīto Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijas ir interpretējamas kā ainavas. Ainava šajā gadījumā ir konstatējama, lietojot paplašinātu šī termina skaidrojumu, nepiesaistoties vienīgi tēlotājam mākslai piederīgajai žanriskajai tradīcijai, kas ainavu pozicionē kā noteiktas kompozīcijas dabas skatu. Ja pieņem, ka ainava ir cilvēka multisensorās uztveres īpatnību mijiedarbē modelēta vides daļa, iztēlē apstrādāts vietas tēls, kura mērogu jeb atbilstības pakāpi īstenībai nosaka autora vadīti izlases principi, kļūst iespējams iekļaut terminam atbilstošu tēlojumu kopā arī tekstilmākslā radītos dabas tēlus. Šāda pieeja, kas piedāvā alternatīvu skatījumu uz attēlotajām dabas formām, to krāsu un faktūru izvēles pirmsākumiem, pieprasa padziļinātu autora pozīcijas izpēti. Šajā ziņā svarīga kļūst gan mākslinieka iegūtā izglītība un vēsturiskā fona kopsakarības, ko Pjērs Burdjē (*Pierre Bourdieu*, 1930–2002) apzīmē kā *habitus* (Bourdieu 1977), gan personīgajā ģeogrāfijā iezīmētā apdzīvotā vide.

Nav noliedzams, ka tēlainās austās tekstilijas jeb gobelēna interpretācijā ir izmantojama mākslas kritiķu atbalstīta pieeja, kas nosaka, ka mākslinieka viedoklis nav

svarīgs vai pat tiek uzskatīts par traucējošu mākslas darba satura skaidrošanas procesā, tomēr analizētais materiāls pierāda, ka tekstilmākslas gadījumā šāds variants uzrāda skaidri konstatējamus trūkumus. Tekstilijas radīšanas procesa specifiska īpatnība ir materiāla un autora lietotās tehnikas savienībā formēta tēlveide, kas ainavas gadījumā vērš mākslinieka uzmanību uz attēlojamajām vērtībām, ne tik daudz pievēršoties to krāsu laukumam vai formu attiecībām, cik iedziļinoties un atlasot vēlamo motīvu taustāmi pietuvinātā skatījumā, asociējot ar noteiktu tehnisko risinājumu, šķiedras veidu un iegūstamo krāsojumu, tādēļ ainavas ietekmēta refleksija veidojas strukturāli atšķirīgi un ne vienmēr atklājas formāli aprakstošas analīzes stadijā. Tekstilmākslinieka dažādu maņu kombinācijā balstītā uztvere un specifiskais izteiksmes līdzekļu klāsts rada ainavu tēlus citādā izpratnē, nekā tas notiek, piemēram, žanra glezniecībā, tādēļ to interpretācijā nepieciešams piesaistīt papildu izpētes metodes. Interpretēt ainavas tekstilmākslā nozīmē ne tikai konstatēt mākslas darba kompozicionālajā uzbūvē redzamo, bet uztvert mākslinieka individuālo redzespunktu, kas ir bijis taustošs vērsts ainavas sastāvdaļu šķiedriskajās struktūrās. Izmantojot biogrāfiskās un lauka pētījumu metodes apvienojumu, ir iegūstams kvalitatīvā izpētē lietojams faktoloģisks materiāls, kas tekstiliju tēlojumos ļauj identificēt konkrētas ierosmes vietas iezīmes un interpretēt tās kā ainavas.

Bibliogrāfija

- Andrews, Malcolm (1999). *Landscape and Western Art: Land into Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Bankovičs, Jānis (2010). *Tekstilmākslinieka, profesora Rūdolfa Heimrāta pedagoģiskais mantojums*. Maģistra darbs. Daugavpils: Daugavpils Universitāte.
- Baranovska, Inese (1986). Republikas 4. tekstilmākslas izstādē. *Padomju Jaunatne*, 09.10., 4. lpp.
- Baranovska, Inese (1993). Ligzda. *Kontrasti. Māksla*, Nr. 7, 5.–7. lpp.
- Baumane, Aija (2009). *Monopola viesi. Tekstilmāksliniece Aija Baumane*. Rīga: Latvijas Radio arhīvs.
- Beimane, Zinta (2021). *Sarakste ar Zintu Beimani 01.02.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Bērziņa, Marita (2015). *Akvarelis Latvijā 19.–21. gadsimts*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Blumate, Irisa (2021). *Intervija ar Irisu Blumati 16.09.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Blūma, Daina (2005). *Mazā mākslas vēstures terminu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Bogustova, Ruta. (2020). *Intervija ar Rutu Bogustovu 20.02.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2007). Feeling is Believing or Landscape as a Way of Being in the World. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, No. 89(3), pp. 219–231.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (1999). God, Thine Earth is Burning: Nature Attitudes and the Latvian Drive for Independence. *Nature and Identity in Cross-Cultural Perspective*, pp. 175–187.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2012). Sensescapes: or a Paradigm Shift from Words and Images to All Human Senses in Creating Feelings of Home in Landscapes. *Landscape Architecture and Art*, No. 1(1), pp. 10–15.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (1998). *Sirēnu balsis: ģeogrāfija kā cilvēcīga erudīcija*. Valmiera: Norden.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2012). Poetics of Latvian Landscape. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, Nr. 3, 6.–14. lpp.
- Convery, Ian, Corsane, Gerard, Davis, Peter (2012). *Making Sense of Place: Multidisciplinary*. Woodbridge: Boydell Press.
- Cosgrove, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dombrovskis, Jānis (1938). Sienas segas latviskā gaumē. *Atpūta*, Nr. 716, 25. lpp.
- Eglīte, Rita (2020). Sākuma gadi. *Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Rīga: Ainas Muzes fonds, 38.–39. lpp.
- Elkins, James, DeLue, Rachel (2008). *Landscape theory*. New York: Routledge.
- Heimrāts, Rūdolfs (1985). *Izvēsta kompozīcijas programma*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs.
- Henderson, George L. (2003). What (else) we talk about when we talk about landscape. Wilson, Chris, Groth, Paul (eds.). *Everyday America*. Berkeley: University of California Press, pp. 178–198.
- Ivanova, Gundega (1967). Optimisms un meklējumi. *Literatūra un Māksla*, 29.07., 8. lpp.
- Ivanova, Gundega (1968). Jaunas iezīmes mūsdienu lietišķajā mākslā. *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma, 81.–93. lpp.
- Ivanova, Gundega (1981). *Latviešu mūsdienu lietišķā māksla*. Reprodukciju albums. Rīga: Liesma.
- Kačalova, Tatjana (1971). *Vilhelms Purvītis*. Rīga: Liesma.
- Kačalova, Tatjana (1985). *Ainava. Dabas attēlojums latviešu padomju glezniecībā*. Rīga: Liesma.
- Kalniete, Sandra (1987). No cildena ikdienas darba līdz vērienīgiem tautas svētkiem. Sturme, Brigita (sast.). *Latviešu lietišķā māksla*. Rīga: Liesma, 84.–100. lpp.
- Kalniete, Sandra (1989). *Latvju tekstilmāksla*. Rīga: Liesma.
- Kalniete, Sandra, Heimrāts, Rūdolfs (1986). *Intervija ar Rūdolfu Heimrātu*. Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs.
- Kļaviņš, Eduards et al. (2013). *Jūlijs Feders*. Rīga: Neputns.
- Knāviņa, Valda (2019). Skarbais stils. Socmodernisma izpausmes latviešu glezniecībā 20. gs. 50.–60. gados. *Desmit epizodes 20. gadsimta otrās pusēs mākslā Latvijā*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 52.–89. lpp.
- Kristberga, Laine (2013). Henrihs Vorkals: A window on the world. *Eurozine*, 28.01. Available: <https://www.eurozine.com/henrihs-vorkals-a-window-on-the-world/> [accessed 20.10.2022.].

- Kruks, Sergejs (2015). Ainavas dzeja un dzīves proza. *Latvijas ainava*. Rīga: Mūsdienu kultūras centrs "KultKom", 11.–15. lpp.
- Kursīte, Janīna (2014). *Latvieša māja*. Rīga: Rundas.
- Ķencis, Toms (2013). Folklorā kā nacionālās mākslas avots. *Letonica*, Nr. 26, 51.–60. lpp.
- Lamberga, Dace (1981). Latviešu septiņdesmito gadu dekoratīvās tekstilmākslas raksturīgākās iezīmes. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma, 30.–52. lpp.
- Lamberga, Dace (1989). Balvu gobelēnmāksliniekam. *Māksla*, Nr. 5, 9.–10. lpp.
- Landratova, Mirdza (1973). Joprojām gobelēns? *Literatūra un Māksla*, 03.03., 9. lpp.
- Lāce, Rasma (1957). Festivālam veltītajā lietišķās un tēlotājas mākslas izstādē. *Padomju Jaunatne*, 19.06., 4. lpp.
- Ļeģčiļina-Broka, Rita (2021). Mythological Matter: Folklore Images in the Landscape of Latvian Textile Art in the Second Half of the 20th Century. *Letonica*, Nr. 43, 113.–130. lpp.
- Merriam-Webster Dictionary*. Available: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/landscape> [accessed 17.05.2021.].
- Mētra, M. (1961). Jaunas nodaļas Mākslas akadēmijā. *Rīgas Balss*, 03.06., 4. lpp.
- Muze, Aina, Kalniete, Sandra (1983). Jautājumi un garantijas. *Padomju Jaunatne*, 02.08., 4. lpp.
- Neimiševa, Ludmila (1990). *Dekoratīvo-priekšmetu māksla Latvijas PSR*. Moskva: Sovetskij hudoznik.
- Nikodemus, Oļģerts, Kļaviņš, Māris, Krišjāne, Zaiga, Zelčs, Vitālijs (2018). *Latvija: Zeme. Daba. Tauta. Valsts*. Rīga: Latvijas Universitātes Akadēmiskais apgāds.
- Nodieva, Aija (1981). *Latviešu jaunākā glezniecība*. Rīga: Liesma.
- Oša, Aija (1986). *Saruna ar Rūdolfu Heimrātu*. Rīga: Latvijas Radio arhīvs.
- Pauls-Vīgnere, Edīte (2020). *Intervija ar Edīti Pauls-Vīgneri 22.06.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Pauls-Vīgnere, Edīte (2019). *Edīte Pauls-Vīgnere. Gobelēni*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Penģerots, Visvaldis, Dzērvītis, Arvīds (1936). *Mākslas vēsture. 3. sējums*. Rīga: Grāmatu draugs, 141.–157. lpp.
- Pinkus, Stasys (1974). *Juozas Balčikonis: monografija*. Moskva: Sovetskij hudoznik.
- Raudzēpa, Velta (1998). Latvijas dekoratīvi lietišķā māksla astoņdesmitajos gados. *Doma: rakstu krājums*. 3. laidieni. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība, 146.–163. lpp.
- Raudzēpa, Velta (2008). Tekstilmāksla Latvijā 21. gs. sākumā. Salīdzinošais aspekts. Procesi, problēmas. *Letonikas otrais kongress: kongresa referāti*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 146.–162. lpp.
- Repše, Gundega, Vilks, Dzintra (2018). *Gobelēni. Esejas*. Rīga: VESTA-LK.
- Rinka, Rūta (2016). Tekstilmāksla. Kļaviņš, Eduards (zin. red.). *Latvijas mākslas vēsture. 5. sējums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 582.–592. lpp.
- Suta, Tatjana (1969). Austas gleznas. *Literatūra un Māksla*, 25.10., 9. lpp.
- Suta, Tatjana (1971). Latišķskaja škola sovremennogo gobelena. *Dekoratīvo mākslu SSSR*, Nr. 6. Moskva: Sojuz Hudoznikov SSSR, s. 21–24.

- Suta, Tatjana (1972). Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā. *Māksla*, Nr. 1, 9. lpp.
- Suta, Tatjana (1973). Stabils līmenis. Republikas lietišķās mākslas izstādē. *Literatūra un Māksla*, 03.03., 8. lpp.
- Suta, Tatjana (2000). *Edīte Pauls-Vignere*. Rīga: Jumava.
- Tabūna, Laura (2004). Latvijas tekstilmāksla. *Māja. Dzīvoklis*, Nr. 12, 86.–93. lpp.
- Valguns, Valdis (1977). Lietas atrisinājums. Intervija ar Egilu Rozenbergu. *Liesma*, Nr. 10, 16.–17. lpp.
- Vilks, Dzintra (2020). *Intervija ar Dzintru Vilks 01.07.*, saglabāta raksta autores arhīvā.
- Wells, K. L. H. (2019). *Weaving modernism*. New Haven: Yale University Press.

1. attēls. Zinta Beimane. Stāvie krasti. 1989. Vilna, lins, gobelēns, jaukta tehnika. 296×250 mm.

Dekoratīvās mākslas un dizaina muzeja kolekcija. Foto: Māris Kundziņš.

Figure 1. Zinta Beimane. Steep Banks. 1989. Wool, linen, tapestry, mixed technique. 296×250 mm.

Collection of the Museum of Decorative Arts and Design. Photo: Māris Kundziņš.

2. attēls. Zinta Beimane. Stāvie krasti, 1989. Fragments. Foto: Rita Broka.

Figure 2. Zinta Beimane. Steep Banks, 1989. Detail. Photo: Rita Broka.

3. attēls. Gauja pie Cēsīm, stāvkrasts, 16.08.2021. Foto: Rita Broka.

Figure 3. Gauja near Cēsis, riverbank, 16.08.2021. Photo: Rita Broka.







3

Laine Kristberga

Ph.D., mākslas zinātniece, Latvijas Universitātes Literatūras,
folkloras un mākslas institūts

Ph.D., art researcher, Institute of Literature,
Folklore and Art of the University of Latvia

E-pasts /e-mail: laine.kristberga@lulfmi.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2023.07

Līdzdalībā balstītās mākslas prakses: kolaboratīvās autorības piemēri Latvijas mākslas un kultūras vidē 20. gadsimta 70.–80. gados

Participatory Arts: Cases of Collaborative Authorship in Latvian Art and the Culture Environment of the 1970s–80s

#

Atslēgvārdi:

sadarbība,
notikumā balstīta
māksla,
performances māksla,
mikrovide,
sociālā dimensija

Keywords:

cooperation,
event-based art,
performance art,
micro-environment,
social dimension

Kopsavilkums

Šajā rakstā autore pievēršas līdzdalībā un sadarbībā balstītas autorības aspektiem performatīvajās mākslās. Analizējot uzsvāru maiņu mākslinieciskajās praksēs vēsturiski, ir iespējams konstatēt pārnēsi no objektā balstītas mākslas tradicionālajās disciplīnās uz procesā un notikumā balstītu mākslu. Arī diskursīvi un metodoloģiski 20. gs. otrajā pusē iezīmējas tā dēvētais performatīvais un sociālais pavērsiens, tādējādi ieviešot aizvien spēcīgāku sociālo dimensiju gan mākslā, gan pētniecībā. Tas rada virkni estētisku, ētisku, komunikatīvu un ekonomisku izaicinājumu. Kā piemēripētes gadījums rakstā analizēta neformālu mākslinieku grupu darbība Latvijā 20. gs. 70.–80. gados, pievēršot uzmanību specifiskajam politiski sociālajam kontekstam un kultūrpolitikai.

Summary

In this article, the author focuses on aspects of participatory and collaborative authorship in performative arts. By analyzing the shift of emphasis in artistic practices historically, it is possible to detect a transfer from object-based art in traditional disciplines to process- and event-based art. In the second half of the 20th century, from the perspective of methodology and discourse analysis, the so-called performative and social turns emerged, thus introducing an increasingly strong social dimension in both arts and research. This poses a series of aesthetic, ethical, communicative, and economic challenges. As a case study, the author examines the activities of informal artist groups in Latvia in the 1970–80s, focusing on the specific sociopolitical context and cultural policy at the time.

levads

Līdzdalībā balstītās mākslas prakses (angļu valodā *participatory arts*)¹ sakņojas idejā par kolektīvu autorību, kura rodas, māksliniekam interaktīvi sadarbojoties ar skatītāju, veicinot skatītāja iesaisti un līdzdalību mākslas darba tapšanā tiktāl, ka nereti skatītājs kļūst par līdzautoru. Šādā sinerģijā būtisks ir rīcībspējas (angļu valodā *agency*) un afektīvas dinamikas jautājums, kā arī kolaboratīvs mākslas darba pieredzes modelis, kas bieži tiek vērtēts kā aktīvs un attiecību estētiskā balstīts pretstatā tradicionāli pasīvam un vērojošam. Māksliniekam sadarbojoties ar skatītājiem, top procesā balstīts mākslas darbs jeb konstruēta "situācija", kā to definē Teita Modernās mākslas muzejs (*Tate Modern*), kas var arī nerezultēties taustāma objekta izveidē, tātad pats radīšanas process, kopābūšana, sociāla iesaiste, komunikācija u. c. savstarpējas mijiedarbības elementi prevalē. Šis aspekts vizuālās mākslas vēsturē ir vērojams performances mākslā un performatīvajās mākslās kopumā, jo sevišķi sākot no 20. gs. otrās puses. Rietumu mākslas vēsturē šādas stratēģijas rezonē arī ar postmodernisma idejām un sašķeltu vai daudz balsīgu autorību, tādējādi vērstoties pret individuāla mākslinieka-ģēnija koncepciju un apšaubot vienas vienīgas patiesības iespējamību. Kā norāda Melburnas Universitātes profesors Čārlzs Grīns (*Charles Green*, 1953):

"Sadarbība bija izšķiroši svarīgs elements pārejas posmā no modernisma uz postmodernisma mākslu, un [...] trajektorija, kas sastāvēja no māksliniecisku sadarbību sērijas, skaidri parādās, sākot no 20. gs. 60. gadu konceptuālisma. Komandas darba uzplaukums mākslā pēc tā lika apstrīdēt ne tikai terminus, ar kuriem mākslinieciska identitāte tradicionāli tika saistīta, bet arī "rāmējumu" – diskursīvo robežšķirtni starp mākslas darba "iekšpusi" un "ārpusi." (Green 2001: x)

Tā kā gan mākslinieks, gan skatītāji šādās mākslas praksēs ir aktīvi sociāli aktori vai kļūst par tādiem, starp tiem izveidojas zināmas dialogiskas attiecības. Mākslas zinātnieki, apskatot līdzdalībā balstītās mākslas prakses, bieži atsaucas uz franču kuratora Nikolā Burjo (*Nicolas Bourriaud*, 1965) 1998. gada darbu "Attiecību estētika" (*Relational Aesthetics*), kā arī analizē franču filozofa Žaka Ransjēra (*Jacques Rancière*, 1940) filozofiskās pārdomas par šo tēmu tādos darbos kā "Estētikas politika" (*The Politics of Aesthetics*, 2004), "Emancipētais skatītājs" (*The Emancipated Spectator*, 2011) u. c. Attiecību estētika ir termins, kas tiek piemērots, lai raksturotu mākslu, kas radīta, balstoties vai iedvesmojoties no cilvēku attiecībām un to sociālā konteksta (*Tate Modern*). Kā norāda britu mākslas zinātniece Klēra Bišopa (*Claire Bishop*, 1971), par šādām attiecībām un uz līdzdalību un sadarbību vērstiem projektiem mākslas kontekstā interese sevišķi pieaugusi kopš 20. gadsimta 90. gadiem (Bishop 2012: 1). Bišopa arī vēš uzmanību uz terminoloģiskās daudzveidības problemātiku, kas konstatējama šo

1 Šeit un turpmāk tekstā sniegti vispārpieņemtie termini angļu valodā.

prakšu definēšanā. Tās tiek identificētas, piemēram, kā "sociāli iesaistoša māksla, kopienā balstīta māksla, eksperimentālas kopienas, dialogiska māksla, ārpusinstitūciju māksla, intervences māksla, līdzdalības māksla, kolaboratīva māksla, kontekstuāla māksla un (jaunākais termins) sociālā prakse" (Bishop 2012: 1). Bišopa pati izmanto jēdzienu "līdzdalības māksla", jo tas raisa asociācijas ar daudzu cilvēku iesaisti pretstatā "viens pret viens" interaktivitātes attiecību modelim un nav tik izplūdis kā, piemēram, "sociāla iesaiste" (Bishop 2012: 1).

Kolektīva iesaiste un aktīva rīcībspēja ir arī pozitīvi demokrātiskas sabiedrības faktori, tāpēc nereti līdzdalības mākslas projekti iemanto spēcīgu sociālu dimensiju. Tie kļūst ne tikai par māksliniecisku, bet arī sociāli politisku un pat terapeitisku metodi, ļaujot radoši un iekļaujoši strādāt ar konkrētām sociālām grupām, piemēram, slimnīcās, cietumos, bēgļu nometnēs. Radniecīgs termins ir arī sociāli iesaistoša māksla (angļu valodā *socially engaged art*) – arī te līdzdalība, kas var rezultēties sociālajā aktīvismā (angļu valodā *social activism*) vai konkrētas kopienas iesaistē (angļu valodā *community art*) mākslas projektos, ir izšķiroši svarīga. Ne tikai cilvēkiem, bet arī sociālam dialogam kļūstot par galveno mākslas mediju procesā balstītos mākslas darbos, līdzdalības māksla var tikt uzskatīta par sociālā dizaina veidu, kā rezultātā tiek veicinātas konstruktīvas pārmaiņas sabiedrībā².

Lai izvairītos no kognitīvām kļūdām, ir būtiski analizēt specifisko kontekstu un laiktelpu, kādā šādi mākslas darbi top, jo totalitāri represīvos apstākļos kolektīvi iesaistošas metodes var būt arī sociālās inženierijas un indoktrinācijas, kā arī latentas propagandas formas. Līdzdalībā balstītās mākslas prakses tādējādi ir komplicēts un politizēts lauks arī ētisko apsvērumu ziņā. Piemēram, Bišopa kritizē mūsdienu neolibērālās kultūrpolitikas nostādnes, kuras pieprasa, lai ikkatrs finansējumam pieteikts mākslas darbs vai tā vīzija ir sabiedrībai noderīgs, pragmatiski izstrādāts projekts, kā rezultātā tiktu sasniegti sabiedrībai nozīmīgi mērķi: sociāli iekļaujoša sabiedrība, sociālo problēmu mazināšana, sociālās saiknes atjaunošana utt. Bišopa uzstāj, ka šāda kultūrpolitika devalvē mākslu, padarot to pašmērķīgu un riskējot, ka sociāli neaizsargātas grupas kļūst par sociālās pornogrāfijas objektiem (Bishop 2012: 22)³, savukārt līdzdalības mākslai ir liegts pašpateikami pastāvēt, jo "nevar būt neveiksmīgi, bez panākumiem, neatrisināti vai garlaicīgi līdzdalības mākslas darbi" (Bishop 2012: 13).

2 To var definēt arī kā transformācijas jeb pārmaiņu dizainu (angļu val. *transformation design*).

3 Intervijā 2014. gadā Bišopa atzīst, ka "par grāmatas ierosmi kalpoja īpašais politiskais konteksts Ziemeļeiropā 21. gadsimta sākumā, [kad bija] pirmskrīzes periods [un] neoliberalismā balstītās kultūras finansēšanas politiskās nostādnes sāka izmantot mākslu kā veidu, lai stiprinātu sociālās iekļaušanas programmas, kuras vienlaikus tika uzskatītas par mazvērtīgākām salīdzinājumā ar izglītības privatizāciju un veselības aprūpi. Starp privileģētajiem žanriem šajā valsts finansējuma panorāmā bija līdzdalības māksla un teātris." (Eschenburg 2014)

Ņemot vērā šo izaicinājumus caurvīto diskursīvo lauku, raksta autore piedāvā aplūkot līdzdalībā balstītās mākslas prakses un kolaboratīvās autorības piemērus tuvāk, pievēršot uzmanību gan semantiskām, gan metodoloģiskām niansēm, tādējādi iezīmējot teorētiskā lauka trajektorijas, kā arī detalizētāk analizējot Latvijā konstatējamās sadarbībā balstītos mākslas modeļus 20. gadsimta 70.–80. gados kā piemēripētes gadījumu.

Jēdziena “kolaboratīvs” semantiskie aspekti un lokāli specifiskais konteksts

Terminoloģija ir būtisks jaunu zināšanu radīšanas aspekts, tomēr tās izstrāde un ieviešana rada arī milzīgu problēmu, jo sevišķi laipojot starp Rietumu mākslas un kultūrvēsturē jau aprobētiem jēdzieniem un mēģinājumiem tos kritiski lokalizēt. Kritiskā paradigma aicina izvērtēt prevalējošo Rietumu mākslas vēstures skatījumu un drīzāk meklēt paralēlo un plurālistisko vēsturu satekpunktus, kur Rietumu māksla var tikt piemērota nevis kā noteicošā, bet *viena no* perspektīvām. Tā ir problemātika, kas jo īpaši nozīmīga Austrumeiropas mākslas pētniecībā (skatīt vairāk: Kristberga 2022).

Šajā rakstā autore ievieš tādus jēdzienus kā “sadarbībā balstīta māksla” un “līdzdalībā balstīta māksla”, kā arī aplūko dažādas autorības formas. Atvērts ir jautājums, vai termini “sadarbībā balstīta” un “kolaboratīva” autorība latviešu valodā var tikt lietoti kā sinonīmi.

Iztirzājot sadarbībā balstītas autorības piemērus, vispirms jāizprot jēdziena “kolaboratīvs” nozīme. Tas jo īpaši būtisks Latvijas sociālās un politiskās vēstures kontekstā 20. gs. Tā kā Latvija bija okupēta un kā sociālistiskā republika inkorporēta Padomju Sociālistisko Republiku Savienības (PSRS) sastāvā no 1940. līdz 1941. gadam un pēc tam no 1944. līdz 1991. gadam, jāņem vērā, ka šajā rakstā piemēripēte fokusēta uz līdzdalībā balstītās mākslas praksēm, kas attīstījās totalitārā režīma apstākļos, t. i., represīvu mehānismu, kontroles, propagandas un dogmatiskas ideoloģijas žņaugos. Šādā laiktelpā alternatīvas mikrovides veidošana kļuva par savveida izdzīvošanas stratēģiju un mēģinājumiem radīt depolitizētu vidi, kas nebija bīstama (tātad nebija antisovietiska vai politiski disidentiska), bet reizē bija radoši eksperimentāla, jo neoficiāla. Tā kā viens no padomju totalitārās iekārtas mērķiem bija iznīcināt pilsonisko sabiedrību, tādējādi arī individuālu rīcībspēju, nehierarhiskas un pašiniciatīvā, kā arī pašinteresē balstītas līdzdalības prakses mākslā ir sevišķi izceļams fenomēns.

Tomēr jēdziens “kolaboratīvs” padomju okupācijas periodā rada arī citas konotācijas, proti, par politiski angažētu kolaboracionismu, t. i., sadarbību, kas izpaužas kā informācijas nodošana Valsts drošības komitejai (VDK), kura piemēroja represīvas metodes, kā ieslodzījumu, deportāciju vai pat nāvessodu, lai kontrolētu pretpadomju

aktivitātes un jo sevišķi ideoloģiskā līmenī. Kalifornijas Universitātes profesors Grānts Kesters (*Grant Kester*, 1959) uzskata, ka semantiskais slidenums starp jēdziena pozitīvajām un negatīvajām konotācijām ir jāņem vērā kā interpretācijas dažādību veicinošs aspekts. Ja primāri "kolaboratīvs" attiecas uz strādāšanu kopā vai, sadarbojoties citam ar citu, iesaistīšanos kopīgā darbā, tad otrā nozīme atklāj šīs prakses ēnas pusi – te sadarbība kontekstualizējama kā nodevība, jo sevišķi valsts nodevības kontekstā, sadarbojoties, piemēram, ar ienaidnieku (Kester 2011: 2). Galu galā "kolaboracionisms" tiek skaidrots kā 'sadarbība ar okupantiem, okupācijas režīmu' (tezaurs.lv). Šajā rakstā "kolaboratīva autorība" ir jēdziens, ko autore piemēro mākslas un jaunrades kontekstā, uzsverot plurālistisku un sadarbībā balstītu autorību un mijiedarbību starp autoru(-iem) un skatītājiem. Tas ir sevišķi būtisks komponents notikumā balstītas mākslas analīzē. Pētot sadarbību mākslas un kultūrvīdē Latvijā 20. gs. 70.–80. gados, var secināt, ka alternatīva un tālāk no oficiālā diskursa pozicionēta vide atklājas kā nehierarhiska un uz jaunradi vērsta. Sadarbībā balstītas mākslas prakses ir jauna eksperimentāla teritorija, kas, kā norāda Bišopa, "ir rets fenomens padomju blokā" (Bishop 2012: 130).

Tomēr tas neizslēdz iespēju aplūkot arī jēdziena "kolaboratīvs" otru – negatīvo – nozīmi šajā pašā kultūrvīdē. Diemžēl jāsecina, ka politiskā aina ir identificējama kā kompromitējoša atsevišķu indivīdu gadījumā. Kā liecina Latvijas Nacionālā arhīva digitalizētā LPSR VDK dokumentu arhīva dati, vairāku rakstā aplūkoto laikabiedru personas lietas ir atrodamas šajos arhīvos. Informācija ir pārāk skopa, lai izdarītu fundamentālus secinājumus, tomēr ir konstatējams fakts, ka šīs personas, piemēram, fotogrāfs Jānis Kreicbergs (1939–2011) un mākslinieks Andris Grinbergs (1946), bija nokļuvušas VDK redzeslokā un angažētas kā informanti. Ja VDK bija informēta par māksliniecisko grupu darbību un performatīvajām norisēm, bet represīvas metodes pret grupām netika piemērotas, varam izvirzīt pieņēmumu, ka šī darbība, lai gan devianta, tomēr netika atzīta kā padomju totalitāro režīmu graujoša. Tas jāva tādai disciplīnai kā performances māksla attīstīties paralēli oficiālajam diskursam. Tomēr, tā kā, piemēram, Kreicbergs baudīja padomju periodam retas privilēģijas, tostarp starptautisku mobilitāti, tad līdzīgu pieņēmumu varam izdarīt par savstarpējo kolaboracionisma izdevīgumu starp totalitāro režīmu un indivīdu, jo uz sadarbību vērsti informanti tika motivēti ar materiāliem vai personiskās izaugsmes labumiem.

Ikviens totalitārs režīms rada apstākļus, kas var būt ētisku dilemmu vai kompromisu piesātināti, dažkārt pat neatstājot nekādu izvēles brīvību. Performances mākslas vēsture Latvijā atklāj padomju politiskā režīma porainību, jo alternatīvas mākslas formas un tās iniciatori netika sodīti vai represēti. Iespējams, ka soda forma ir salīdzinoši maiga un vērsta nevis pret indivīdiem, bet disciplīnu – šāda veida māksla varēja eksistēt tikai (sub)kultūras un ģeogrāfiskā perifērijā.

Metodoloģiskās grūtības

Atgriežoties pie jautājuma par sadarbībā balstītu mākslas prakšu ietekmi, Kesters konstatē trīs sevišķi izceļamas jomas ontoloģiskā, epistemoloģiskā un hermeneitiskā kontekstā, kurās vērojama mākslas prakšu transformācija sadarbības un līdzdalības ziņā, kas ietekmē mākslas vēsturi un teoriju plašāk:

“Pirmkārt, laikmetīgās kolaboratīvās mākslas prakses sarežģī estētiskās autonomijas ierastos jēdzienus. Šīs prakses iezīmē (ciklisku) estētiskās autonomijas pārskatīšanu, ņemot vērā caurlaidību, kas pastāv starp mākslas radīšanu un citām saistītām kultūrvides formām un aktīvismu. Tas rada virkni svarīgu ontoloģisku jautājumu. Kas ir “māksla” šajā vēsturiskajā brīdī, no kā tā sastāv, un kas to definē? Otrkārt, rodas vairāki jautājumi, kas attiecas uz šī darba epistemoloģisko statusu. Kādas zināšanu veidus rada sadarbībā un līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses? Šie jautājumi ir izvirzījušies priekšplānā nesenojās debatēs par “estētisko” un “ētisko” kritēriju diferencēšanu mākslinieciskās jaunrades izvērtēšanā. [...] Treškārt, kolaboratīvām praksēm ir būtiski hermeneitiski apsvērumi. [...] Mākslinieki identificē dažādus dialogiskus procesus kā neatņemamu darba sastāvdaļu. Tas rosina domāt par recepcijas modeli un pētniecisko metodoloģiju kopumu, kas potenciāli atšķiras no tā, kas tiek izmantots, lai analizētu objektā balstītas mākslas prakses.” (Kester 2011: 9–10)

Attiecīgi Kesters definē kolaboratīvās prakses kā tādas, kur tajās radītā estētiskā pieredze transformē mūsu uztveri un atver telpu zināšanu formām, kas izjautā un liek izvērtēt vispāri pieņemtās kognitīvās, sociālās vai politiskās paražas (Kester 2011: 11). Kesters arī norāda, ka šādu mākslas prakšu analizēšanai nepieciešama citāda metodoloģija, proti, šīs metodes ir vairāk saistāmas ar sociālo zinātņu metodēm, jo līdzdalība, process, novērojumi, rīcībspējas analīze, balss – tie ir antropoloģijas, socioloģijas un psiholoģijas termini, kas atšķiras no klasiskas mākslas vēstures pētniecības paņēmieniem. Filozofs Peislijs Livingstons (*Paisley Livingston*, 1951) gan uzsver, ka nav iespējams stingri nodalīt sociālo aspektu kā tādu, kas pieder no humanitāro zinātņu nozarēm atšķirīgai jomai, jo “visu veidu mākslas un literatūras jaunrade ir kolektīva vai sociāla tādā izpratnē, ka tā ir pozicionēta sociāli vēsturiskā kontekstā un to var panākt tikai socializēti un sociāli atkarīgi aģenti” (Livingston 2005: 75).

Tomēr uzsvāru pārneses rezultātā ir konstatējama metodoloģiska paradigmas maiņa arī plašākā kultūras un mākslas pētniecības kontekstā. Tā kā kopš 20. gs. 70. gadiem sociālās zinātnes ir aktīvi pievērsušās kultūrā balstītas performances terminoloģijai, analizējot ekspresīvo dimensiju darbībā balstītos notikumos, tostarp inscenētai sociālai kultūrai, jomas teorētiķi apgalvo, ka šo transformāciju var definēt kā performatīvo pavērsienu. Tā ir fundamentāla pārorientācija no iepriekš centrālās struktūras uz sociālu procesu (Bachmann-Medick 2016: 73). Visbiežāk procesa analīze izvirzās priekšplānā starpdisciplināras izpētes gadījumos, kontekstualizējot teatralitātes (drāmas, performances) koncepciju. Ja analizējam performatīvā pavērsiena katalizatorus,

tādi ir vairāki: rituāla antropoloģiska analīze, tostarp ikdienas kultūras rituālu analīze, piemēram, sportā, jurisprudencē u. c., arī aizraušanās ar *New Age* idejām un reliģisku prakšu apropriēšanu no citām kultūrām, tāpat būtiski iedīgli performativitātes teorijā meklējami valodas filozofijā, jo sevišķi Džona Ostina (*John Austin*, 1911–1960) runas aktu teorijā (Bachmann-Medick 2016: 75). Tomēr kultūras un mākslas studijām veidojas satekpunkts, proti, performatīvais pavērsiens (angļu valodā *performative turn*) ir konstatējams arī mākslās, kad 20. gs. 60. gados parādās jauni mākslas veidi, kas sākotnēji tiek plurālistiski definēti kā darbības māksla (angļu valodā *action art*), ķermeņa māksla (angļu valodā *body art*), hepeningi (angļu valodā *happenings*; atvasināti no vārda *to happen* – 'notikt') u. tml., bet 70. gados tiek integrēti vienotā jēdzienā – performances māksla (angļu valodā *performance art*). Šajās mākslas praksēs līdzīgi kā pētniecībā ir vērojama uzsvāru maiņa – mākslinieki pievēršas nevis objektu un artefaktu radīšanai, bet notikumu, situāciju un procesu konstruēšanai, "uzsverot estētiskās jomas performatīvo raksturu" (Bachmann-Medick 2016: 76).

20. gs. 90. gadi ir sevišķi dinamiski mākslinieku un mākslas darbu pārorientācijā uz sociālo aspektu. Bišopa raksta:

"Neatkarīgi no ģeogrāfiskās lokācijas mākslinieku pievēršanās sociālajam aspektam 20. gadsimta 90. gados ir vērtējama kā kopīga vēlme apgāzt tradicionālās attiecības starp mākslas objektu, mākslinieku un auditoriju. Vienkāršā valodā runājot, mākslinieks netiek uztverts kā diskrētu priekšmetu individuāls radītājs, bet kā sadarbības un *situāciju* radītājs; mākslas darbs, iepriekš definēts kā galīgs, pārvietojams, pārdodams produkts, tiek pārdefinēts kā ilgtermiņa vai beztermiņa *projekts* ar neskaidru sākumu un beigām; savukārt auditorija, kas iepriekš tika definēta kā "skatītāji", tagad ir pārpozicionēti kā līdzradītāji vai *dalībnieki*." (Bishop 2012: 2)

Bišopa gan uzsver, ka šādas konceptuālas pārmaiņas bieži vien daudz spēcīgāk funkcionē kā ideāli, nevis faktiski īstenotas darbības, tomēr to rezultātā tiek radīts spiediens uz mākslas radīšanas konvencionālajām praksēm un patēriņu kapitālisma kontekstā (Bishop 2012: 2). Rakstā "Sociālais pavērsiens: sadarbība un tās iekšējās pretrunas" (*The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*) izdevumā *ArtForum* 2006. gadā Bišopa šo mākslu raksturo kā tādu, kas manifestē "sociālo pavērsienu". Ja uzskatām, ka mākslas vēsturē izdalāmi trīs paradigmas maiņas punkti, kur konstatējams sociālais pavērsiens, pirmos divus saistot ar avangarda kustībām (vēsturiskais Eiropas avangards 1917. gadā un tā dēvētais neoavangards 1968. gadā), tad līdzdalības mākslas atdzimšana 20. gadsimta 90. gados ļauj mums pozicionēt komunisma krišanu 1989. gadā kā trešo transformācijas punktu (Bishop 2012: 3).

4 Bišopas izcēlums slīprakstā.

Kolaboratīvā autorībā balstītu mākslas prakšu ģenealoģija un attīstība

Hronoloģiski ir iespējams izsekot vairākiem pagrieziena punktiem līdzdalībā un sadarbībā balstītu mākslas prakšu ģenealoģijā un attīstībā, sākot no brīža, kad šīs idejas parādās 20. gs. avangarda mākslinieku lokā kā provokatīvs eksperiments, tad ar jaunu spēku attīstās 20. gs. 50.–60. gados, sabalsojoties gan ar vēsturiskā avangarda, gan postmodernisma nostādnēm, un visbeidzot transformējas 90. gados, kad tās pārtop par savveida ideoloģiju labklājības valsts un sociālu inovāciju kontekstā Rietumvalstīs.

Pirmie ideoloģiskie aizmetņi saistāmi jau ar 18. gs. un Immanuela Kanta (*Immanuel Kant*, 1724–1804) filozofiskajām pārdomām par skaisto. Lai gan šīs idejas vēl nepauž neko konkrētu par līdzdalībā balstītām mākslas formām, tomēr tajās liels uzsvars likts uz indivīdu un mākslu un jo īpaši – jautājumu par mākslas autonomiju un to, vai skaistais var pastāvēt nesaistīti ar sabiedrību, tās gaumi un spriedumiem. Darbā “Spriestspējas kritika” (1790) Kants reflektē par estētisko patiku, kas, viņaprāt, ir neieinteresēts baudījums, jo tā ir tikai patika pret objekta iespaidu, neatkarīga no objekta eksistences. Tātad, pēc Kanta domām, objekta skaistums nav atkarīgs ne no tā, kas tas par objektu, ne no morāliem vai citiem apsvērumiem.

Savukārt 19. gs. sākumā franču filozofs Viktors Kuzēns (*Victor Cousin*, 1792–1867) ir viens no pirmajiem autoriem, kas nāk klajā ar paradigmātisko filozofisko frāzi “māksla mākslai” (angļu valodā *art for art's sake*; franču valodā *l'art pour l'art*). Šī frāze kļūst par “tīrās mākslas” koncepcijas kvintesenci, respektīvi, tiek uzskatīts, ka mākslai nav nepieciešams attaisnojums un tai nav jākalpo politiskiem, didaktiskiem, morāliem, utilitāriem vai citiem mērķiem. Māksla tādējādi ir pašpietiekama un morāli neitrāla. Kā raksta franču dzejnieks Teofilis Gotjē (*Théophile Gautier*, 1811–1872), “māksla mākslai nozīmē, ka [mākslas] lietpratēji dzenas pēc tīra skaistuma – fiziska, intelektuāla un garīga” (*The Art World*, 1917). “Māksla mākslai” koncepcijas aizstāvji gan Francijā, gan Lielbritānijā uzsver mākslas estētiskās un formālās vērtības – krāsu, līniju, formu, kompozīciju utt. 19. gs. vidū Lielbritānijā pat izveidojas vesela estētisma kustība (*Aesthetic Movement*, 1860–1900), kas ir balstīta Kanta filozofijā par skaisto.

Tomēr “māksla mākslai” pieeja un tās uzsvars uz mākslas darba formālajām kvalitātēm tiek arī kritizēta. Starp paradigmas kritiķiem jāmin Valters Benjamins (*Walter Benjamin*, 1892–1940), kurš norāda, ka akadēmiskai un formālās kvalitātes cildinošai mākslai veidosies dialogs ar ļoti šauru mākslai pietuvinātu skatītāju loku, savukārt dialogs ar plašāku sabiedrību nebūs iespējams, tādējādi Benjamins uzsver sociālā dialoga nozīmību. Viņš raksta, ka “māksla mākslai” ir mākslas teoloģijas doktrīna, kurā tiek cildināta “tīras” mākslas ideja, noliedzot jebkādu mākslas sociālo funkciju (Benjamin 1969: 6). Arī Frīdrihs Nīče (*Friedrich Nietzsche*, 1844–1900) kritizē emancipēto distancēšanos no indivīda un sabiedrības tīrās mākslas vārdā:

“Kad morāles sludināšanas un cilvēka uzlabošanas mērķis ir izslēgts no mākslas, tas joprojām nekādi nenozīmē, ka māksla kopumā ir bezmērķīga un bezjēdzīga. Īsumā sakot, “māksla mākslai” ir tārs, kas grauž savu asti. “Labāk nekāds mērķis, nevis morāls mērķis!” – tā ir tikai kaislīga runa. Psihologs, no otras puses, jautā: ko jebkāda veida māksla dara? Vai tā necildina? Neglorificē? Neizvēlas? Nedod priekšroku? Ar visu šo tā stiprina vai vājina konkrētus vērtējumus. Vai tā ir tikai nejausība? Kaut kas, kur mākslinieka instinkts nespēlē nekādu lomu? Vai tā nav mākslinieka spējas iepriekšpieņemšana? Vai mākslinieka pamatinstinkts ir vērstis uz mākslu vai drīzāk uz mākslas jēgu, uz dzīvi? Uz dzīves pievilcību? Māksla ir liels stimulē dzīvei: kā gan kāds to var saprast kā bez mērķa un bez nolūka, kā “mākslu mākslai”?” (Kadri 2011: 40)

Savukārt 20. gs. avangarda mākslā sociālā dimensija tiek attīstīta tiktāl, ka notiek pārnese no objektā balstītas mākslas uz notikumā balstītu mākslu, tādējādi gan paplašinot mākslas definīcijas robežas, gan provocējot vidusšķiras gaumi. Bišopa uzskata, ka dadaisti bija līdzdalības mākslas priekšvēstneši. Dadaisma 1921. gada aprīļa sezona Parīzē sastāvēja no dažādiem pasākumiem, kuros tika iesaistīta arī plašāka sabiedrība. Piemēram, kādā ekskursijā uz vienu no baznīcām Parīzē pievienojās ap 100 cilvēku, lai gan bija intensīvas lietavas. Kā norāda Bišopa, sirreālisma manifesta autors *Andrē Bretons* (*André Breton*, 1896–1966) pat nāca klajā ar frāzi “mākslīgās elles” [to 2012. gadā aizņemas arī Bišopa savas grāmatas nosaukumam – L. K.], lai aprakstītu šo jauno notikumu koncepciju, kā rezultātā mākslinieki devās ielās, ārā no kabārē hallēm (Bishop 2006: 10), kas sākotnēji bija dadaistu mājvieta⁵.

Līdz ar redīmeidu integrēšanu mākslā dadaisti bruģēja ceļu turpmākiem mēģinājumiem iekļaut ikdienas dzīves prakses mākslā, tādējādi arvien vairāk pludinot nošķirumu starp šīm divām sfērām. Tā kā šajos eksperimentos izmantotā pieeja paredzēja arī mijiedarbību ar skatītājiem, tos iekļaujot performatīvos notikumos, dadaisti arī akcentēja “nemākslinieku” lomu (Govan et al. 2007: 28, 41). Gan dadaisti, gan sirreālisti un futūristi, rakstot manifestus un aicinot uz jaunas koncepcijas mākslinieciskām ekspresijām, tostarp procesā balstītām, izveidoja pamatu neoavangardam 20. gadsimta 50.–60. gados, kad ķermenis, darbība, process eventuāli kļuva par jauna vizuālās mākslas veida – performances mākslas – raksturlielumiem. Apritē nonāca atkal jauni termini, piemēram, hepeningi, kas, rezonējot ar vēsturiskā avangarda mākslinieku centieniem, atkal kļuva par instrumentu, kā apšaubīt robežšķirtni starp mākslas objektiem un ikdienišķiem notikumiem.

Pretnostatot dažādas vienlaicīgas, polimorfiskas un multimedijas balstītas darbības un notikumus, amerikāņu mākslinieks *Alans Keprovs* (*Allan Kaprow*, 1927–2006)

5 Savukārt Kesters apgalvo, ka vēsturiskais avangards ir kļuvis par savveida diskursu jeb kanonu arī laikmetīgās mākslas laukā: “Šis avangarda tradīcijas elementi ietver īpašu recepcijas modeli, kas balstīts uz šoku vai pārrāvumu, *a priori* pieņēmumu, ka skatītājs uztveres vai kognitīvo maņu ziņā ir naivs, un ticību pēc būtības transgresīvam vai atbrīvojošam iekāres spēkam vai iracionālai somatiskai pieredzei. Šis jaunrades veids joprojām ir klātesošs arī laikmetīgajā mākslā.” (Kester 2011: 11)

bija ne tikai viens no redzamākajiem performances mākslas autoriem Ziemeļamerikā, bet arī vairāku teorētisku pārspriedumu autors. Iedvesmojoties no darbības gleznotāja (angļu valodā *action painting*, 'darbības glezniecība') Džeksona Polloka (*Jackson Pollock*, 1912–1956), Keprovs domāja par jaunu mākslas veidu, kurā mākslinieks radītu situāciju jeb vidi, kurā varētu integrēt gan mākslinieka paša, gan skatītāja ķermeni un no tā izrietošās darbības. 1961. gada esejā "Hepeningi Ņujorkas mākslas vidē" (*Happenings in the New York Scene*) Keprovs raksturo, kas tad ir jaunradītie performatīvie notikumi:

"Hepeningi ir notikumi, kas, vienkārši sakot, notiek. [...] Tiem nav nekādas virzības, un tie neizsaka kādu konkrētu viedokli. Pretstatā mākslas veidiem pagātnē, hepeningiem nav strukturēta sākuma, vidus vai beigu. To forma ir atvērta un plūstoša; nekas acīmredzams netiek meklēts, un tāpēc arī nekas netiek iegūts. [...] Šie notikumi faktiski ir teatrāli, tomēr tie ir netradicionāli." (Kaprow 1993: 16–17)

Keprovs uzsver, ka pretstatā teātrim hepeningos nav nošķiruma starp skatītājiem un uzvedumu, un tādas vietas kā "veci bēniņi, pagrabi, tukši veikali, daba un iela" ir vietas, kur tapuši "visintensīvākie un nozīmīgākie hepeningi" (Kaprow 1993: 17). Hepeningi aicina aizmirst par manierēm un iesaistīties mākslā, tāpēc "hepenings ir raupjš, pēkšņs un bieži šķiet "netīrs"" (Kaprow 1993: 18). Hepenings un tradicionāla teātra luga atšķiras tāpēc, ka "hepeningā nav scenārija un nepārprotamas "filozofijas". Tas tiek īstenots improvizējošā manierē līdzīgi kā džezs [...], kur mēs konkrēti nezinām, kas notiks pēc tam." (Kaprow 1993: 18–19) Teātrī vārdi ir būtiski, savukārt hepeningā "bieži vien vārdi gan ir, bet tiem var un var arī nebūt burtiska nozīme" (Kaprow 1993: 19). Trešā būtiskā atšķirība ir nejausības princips [tādējādi rezonējot ar vēsturisko avangardu – L. K.], jo hepeningā nejausība ir "apzināti izmantots princips, kas maina visu kompozīciju un tās raksturu. Spontāna darbība ir tās galvenais stūrakmens." (Kaprow 1993: 19) Kā pēdējo atšķirību Keprovs min apgalvojumu, ka hepeningu nav iespējams reproducēt. Katra performance atšķiras no iepriekšējās, pirmkārt, nejausības un spontānas darbības dēļ, otrkārt, fizisko materiālu dēļ, kas izmantoti, lai radītu konkrēto vidi (Kaprow 1993: 20)⁶.

Būtiskas ir Keprova idejas attiecībā uz skatītāju iesaisti un līdzdalību hepeningos. 1966. gada esejā "Asemblāžas, vides un hepeningi" (*Assemblages, Environments and Happenings*) Keprovs puda viedokli, ka "skatītāji ir pilnībā jālikvidē" (Kaprow 1995: 201), jo gan telpa, materiāli, vide, gan cilvēki ir dinamiski jāintegrē performancē:

6 Esejā "Hepeningi: radikālu pretnostatījumu māksla" (*Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962) teorētiķe Sūzana Sontāga (*Susan Sontag*, 1933–2004) raksta, ka haotiskais priekšmetu juceklis ir tas, kas definē hepeningu kā "vidi" (angļu valodā *environment*). Sontāga, kas vēroja hepeningus kā skatītāja, secināja, ka tiem ir divi galvenie raksturlielumi: (1) attieksme pret skatītājiem, ko Sontāga raksturo kā uzbrūkošu un kaitinošu (Sontag 1982: 265); (2) attieksme pret laiku. Sontāga raksta, ka bieži vien skatītāji nezināja, ka hepenings ir beidzies un laiks doties prom. Tas skaidrojams ar to, ka hepeningiem nav scenārija, stāsta un spriedzes vai neziņas elementa (Sontag 1982: 266).

“Neaktīvu cilvēku grupa hepeninga telpā ir vienkārši nedzīva telpa, [un] hepenings, kurā sēdošiem skatītājiem rodas tikai empātiska reakcija, nav hepenings, bet skatuves teātris.” (Kaprow 1995: 201) Līdzīgi dadaistu paustajām idejām par plašāku sabiedrību kā “nemāksliniekiem”, arī Keprovs norādīja, ka hepeningos profesionāls talants ir nebūtisks – “situācijas hepeningā ir dzīvei pietuvinātas (angļu valodā *lifelike*) vai, ja tās ir neparastas, tad tik primitīvas, ka profesionālisms ir lieks” (Kaprow 2006: 103). Pēc Keprova domām, “aktieri ir ieguvuši skatuves mākslas izglītību un šos ieradumus ir grūti atnest – tas pats attiecas arī uz [...] trenētiem sportistiem, [un] vislabākie [hepeningu] dalībnieki ir cilvēki, kas parasti nav bijuši saistīti ar mākslu vai performanci, bet tiek iekustināti piedalīties aktivitātē, kas ir jēgpilna idejiskā ziņā, bet dabiska metožu ziņā” (Kaprow 2006: 103).

Protams, Keprovs nav vienīgais, kurš reflektē par jauna veida mākslu, kas ir sociāli orientēta. Par līdzdalības sekmēšanu domā arī citi autori, tostarp, piemēram, francūzis Gijs Debors (*Guy Debord*, 1931–1994), domubiedru grupas *Situationist International* līdzdibinātājs. Viņš, gan vairāk kapitālisma un patērētājkultūras kritikas kontekstā, uzsvēris, cik ļoti kapitālisma sistēma šķeļ un sadrumstalo sabiedrību⁷. Šīs idejas un galvenie “apsvērumi par [skatītāju] aktivēšanu, autorību un kopienu kļūst par visbiežāk citētajiem motivējošajiem faktoriem gandrīz visos mākslinieciskajos centienos, lai veicinātu līdzdalību mākslā kopš 20. gs. 60. gadiem” (Bishop 2006: 12). Arī laikmetīgās mākslas jomā mūsdienās konstruētu situāciju koncepcija ir būtisks sākumpunkts māksliniekiem, kas strādā ar “dzīvajiem” jeb nepastarpinātajiem notikumiem un cilvēkiem kā mākslas galveno materiālu (Bishop 2006: 13). Ja mākslinieks kā mākslas darba idejas autors iniciē procesu, tad svarīgi ir saprast, vai kolaboratīvas autorības modelī viņš ir gatavs apzināti atsacīties no autonomijas, ļaujot performatīvajā telpā un norisē ienākt skatītājam kā līdzautoram. Tas ir pārbaudījums, taču tajā pašā laikā – iespēja radīt jaunu un kopīgu pieredzes un zināšanu formu.

Līdzdalībā balstītās mākslas prakses Latvijā 20. gs. 70.–80. gados

Arī Latvijā sarežģītajā 20. gs.

sociālajā un politiskajā vēsturē attīstās katram laika periodam specifiski kolaboratīvās autorības un līdzdalības mākslas prakšu piemēri – pat ja epizodiski un sporādiski, tomēr tos ir iespējams konstatēt.

Latvijas mākslas vidē 20. gs. 70.–80. gados ir identificējami vairāki līdzdalībā un kolaboratīvā autorībā balstīti mākslas projekti. Šāda kolaboratīva autorība atšķirās

7 Latviešu valodā ir tulkots Gija Debora darbs “Izrādes sabiedrība”, pirmo reizi publicēts 1967. gadā (izdevējs: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2017).

no totalitāras valsts hierarhiskā pārvaldības modeļa, jo brīvi izveidotas mākslinieku grupas kopīgi radīja mākslas darbus vai procesus, kas, pirmkārt, bieži vien nekvalificējās kā oficiālā un tādējādi cenžējamā māksla; otrkārt, jaunrade nebija pakļauta ideoloģiskiem mērķiem; treškārt, ne vienmēr grupas apvienojās ar mērķi radīt taustāmu rezultātu – dažkārt tā bija tikai domapmaiņa, socializēšanās vai sadzīviska situācija, piemēram, kopīgas dzīvojamās platības īrēšana. Tomēr šīs mazās neoficiālās komūnas, kā to var redzēt, piemēram, Biroja grupas, Mežaparka komūnas, Otrās franču grupas⁸, Pollucionistu⁹ un apvienības “Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca” (NSRD)¹⁰ gadījumā, nereti kļuva par radošuma katalizatoriem un mazām demokrātiskas brīvības saliņām. Būtisks faktors grupu kolektīvajā identitātē bija tīklošanās, no tās izrietošie jaunu sadarbības modeļu meklējumi, radoši eksperimenti un dažādu mākslas disciplīnu sintēze.

Tā kā šajā laika periodā kolektīvisms bija ideoloģiska prasība un valsts uzspiesta norma, var jautāt, kādi bija impulsi, kas māksliniekus motivēja uz šādu līdzdalībā vērstu radošo praksi. Iespējams, līdzdalība kolaboratīvās autorības mākslas darbos alternatīvā kultūrvīdē ārpus padomju ideoloģijas un kontroles bija veids, kā pieredzēt autentiskāku kolektīvās pieredzes modeli (tas balstīts pašiniciatīvā un spējā pašorganizēties), nekā to noteica totalitāras valsts iekārta¹¹. Līdzdalības estētiku Latvijā vēlīnā sociālisma periodā ietekmēja sociāli politiskie apstākļi, tomēr šīs iniciatīvas vērtējamas arī kā mēģinājumi radīt depolitizētu mākslu, kas bija brīva no ideoloģiskajām dogmām vai politiskiem pretargumentiem. Tā bija mikrovide, kurā varēja īstenot demokrātiskos principos un politiski nehierarhiskās attiecībās balstītu attiecību modeli.

Mākslas zinātnieks Jānis Taurens 2022. gada KUMU izdevumā *Thinking Pictures* rakstā *Otherwise Than Conceptualism* norāda, ka, no mūsdienu perspektīvas raugoties,

8 Otrās franču grupas dalībnieki: Maija Tabaka, Imants Lancmanis, Bruno Vasiļevskis, Jānis Krievs, Līga Purmale un Juris Pudāns. Šī grupa tika nodibināta 20. gs. 60. gados, apvienojot māksliniekus, kuri interesējās par franču glezniecību, literatūru un kultūru. Tā devētā Pirmā franču grupa pastāvēja 20. gs. 40. gados. Padomju represīvais mehānisms ar to nežēlīgi izrēķinājās, 1950. un 1951. gadā piespriežot tās dalībniekiem 7–25 gadu ilgu ieslodzījumu soda nometnēs. Valsts drošības komiteja (VDK) jeb čeka šo grupu nosauca par Franču grupu. Paši grupējuma dalībnieki uzzināja par sev piešķirto apzīmējumu tikai pēc atgriešanās no izsūtījuma nometnēm.

9 Pollucionisti bija laikabiedru grupa, kuras sastāvā bija: Anda Ārgale, Māris Ārgalis, Jānis Borgs, Valdis Celms, Kirils Šmeļkovs, Kārlis Kalsers, Jāzeps Baltinavietis. 1978. gadā viņi radīja sociāli kritisku fotomontāžas sēriju ar nosaukumu “Savādota Rīga”, kur daļa fotogrāfiju tika publicētas avīzē “Literatūra un Māksla” (kopumā tika uzņemti ap 100 attēlu).

10 Nebijušu sajūtu restaurācijas darbnīca (NSRD, 1982–2004), tās dibinātāji un dalībnieki ir “trīs radošas personības – arhitekts Hardijs Lediņš, mākslinieks Juris Boiko, mūziķe Inguna Černova (vēlāk Rubene)” (Mazvērsīte 2021).

11 Uz to uzmanību vērš arī Bišopa. Skatīt: Bishop 2012: 161.

attiecības, piemēram, Andra Grinberga kolaboratīvajos performances mākslas projektos, tomēr vērtējamas kā hierarhiskas, jo kailais sievietes ķermenis performanču dokumentācijās ir reprezentēts kā vīrišķā skatienu objekts, tādējādi var secināt, ka grupas attiecību dinamika atbalsta patriarhālo kārtību. Raksta autore nevēlētos piekrist šim viedoklim, jo sevišķi tāpēc, ka pieņēmums izdarīts, balstoties uz vienu fotogrāfiju, kurā redzama kaila Inta Grinberga četru apģērbtu vīriešu "ielenkumā" (Taurens 2022: 70). Te būtiski atzīmēt, ka Grinberga performanču dokumentācijās, kur kailums bija norma, kails vīrieša ķermenis ir tikpat eksplīcīti eksponēts kā sievietes ķermenis. Tāpat jāpiebilst, ka Grinberga seksualitāte nebija fiksēta un migrēja starp heteroseksualitātes un homoseksualitātes trajektorijām. Tikpat labi varētu apgalvot, ka kailais vīrieša ķermenis performanču dokumentācijās ir homoerotiskā skatienu objekts. Sabiedrības iekārta padomju periodā nenoliedzami bija patriarhāla, un nav izslēgts, ka mākslinieki arī kolaboratīvas autorības projektos manifestēja patriarhālas uzvedības modeļus, jo tos bija iesavinājuši no iepriekšējām paaudzēm un sociāli un politiski uzturētās sistēmas, tomēr šī raksta autores arguments par nehierarhisku attiecību modeli neattiecas uz hegemoniskas komunikācijas vai uzvedības normām, bet gan uz salīdzinājumu starp hierarhiski strukturētu totalitāras valsts un mākslas sistēmas modeli pretstatā mākslinieku mikrovidei kultūras un mākslas perifērijā.

Ne visu šo radošo klasteru darbība bija vērsta uz darbības jeb performatīvajām mākslām, attiecīgi ne visos gadījumos ir iespējams analizēt attiecību estētiku mijiedarbībā ar skatītāju. Bieži vien paši grupas dalībnieki arī bija skatītāji, tātad dinamika vairāk vai mazāk saglabājās grupas iekšienē, un nav iespējams izvērtēt, piemēram, jau vērienīgākas sociālā aktīvisma formas, kur mākslas darba saturs un koncepcija būtu vērsta uz sociālu procesu vai pat sociālas mobilizācijas sekmēšanu. Tam būtu nepieciešama lielāka brīvība arī publiskajā vidē, lai radītu lielāku iespējamību mijiedarboties ar plašāku sabiedrību. Tomēr publiskā vide kļūst pieejamāka performatīviem procesiem gan mākslas, gan sociāli politiskā kontekstā tikai 20. gs. 80. gadu beigās, kad jaušamas PSRS sabrukšanas vēsmas (piemēram, 1986. gadā tiek dibināta grupa "Helsinki-86", kas iestājas par Latvijas brīvību, un 1988. gada 14. jūnijā grupas biedrs Konstantīns Pupurs (1964–2017) aiznes Latvijas sarkanbaltsarkano karogu no Brīvības pieminekļa līdz Brāļu kapiem)¹²; 70. gados mākslinieki pilsētvidē integrē performatīvus elementus mikrožestu veidā, t. i., ģērbjas rietumnieciskā manierē un pastaigājas pa Rīgas centrālajām ielām, saņemot pretī nosodošus skatienus, nicinājumu, pat spļāvienus un riskējot piesaistīt arī milicijas uzmanību¹³. Sociāli iesaistošas mākslinieciskas

12 Tāpat jāmin Mākslas dienu notikumi un performances Rīgas pilsētvidē 20. gs. 80. gadu otrajā pusē.

13 Šādas epizodes min Andris Grinbergs un Maija Tabaka (skat. Grinbergs 2011; Blaua 2010).

darbības pilsētvidē padomju režīmā varēja tikt manifestētas tikai okupācijas režīmam veltītajās demonstrācijās un parādēs. Tomēr krasā atšķirība starp norisēm 20. gs. 70. gados un 80. gados norāda arī uz kritiski analītisku nepieciešamību skatīt PSRS periodu nevis kā homogēnu laika un varas nogriezni, bet svārstīgu Maskavas ietekmei pakļautu okupācijas posmu, kur "maigāki" totalitārā režīma brīži un pat zināma liberalizācija mijas ar nežēlīgām represijām un apspiešanu.

Neoficiālu tīklojumu attīstība Latvijā 70.–80. gados, neskatoties uz uzraudzību un kontroli, demonstrēja, ka nav tādas publiskās sfēras, ko var slēgt totalitārā veidā, un nav tādas komunikācijas sistēmas, ko var pilnībā regulēt. Turklāt šie neoficiālie tīklojumi marginalizētā kultūras situācijā pierāda, ka māksliniecisko un individuālo rīcībspēju nevar absolūti apklusināt vai paralizēt un ka ir veids, kā saglabāt imunitāti pret ideoloģisko spiedienu. Tomēr, tā kā līdzdalībā balstītas radošās prakses pieprasa fizisku iesaisti mākslas procesos, ķermenis un no tā izrietoša darbība ir būtiski raksturlielumi šādā mākslinieciskajā stratēģijā. Līdz ar to ir nepieciešams pievērst uzmanību tādiem mākslas grupējumiem, kuri pievērsās performatīviem risinājumiem, metodēm un procesiem. Dažus no tiem apskatīsim nedaudz tuvāk.

Biroja grupa (1971–1974) bija starpdisciplināra mākslinieku grupa, ko nodibināja Tautas kinoaktieru studijas absolventi – Juris Civjans, Rūta Broka, Gita Skanstiņa, Ivars Skanstiņš, Vija Zariņa – ar mērķi "radīt jaunu, neatkarīgu teātri" (Skanstiņš 2010: 201). Biroja grupai nebija institucionāla statusa, formāla dalībnieku sastāva vai strukturālas hierarhijas. Grupa nosaukumu aizguva no Kino propagandas biroja telpām, kurā tika organizēti mēģinājumi. Grupas dalībnieki tikās divas vai trīs reizes nedēļā, lai kopīgi inscenētu improvizētas etīdes ar mērķi praktizēt alternatīvas un eksperimentālas metodes teātrī, galvenokārt fokusējot uzmanību uz inscenējumu bez verbālas komunikācijas. Ķermeņa vingrinājumi tika papildināti ar dzejas priekšlasījumiem, gleznošanu, diskusijām par mākslu un semiotiku¹⁴, kā arī kopīgu aizraušanos ar Mikelandželo Antonioni (*Michelangelo Antonioni*, 1912–2007) filmām. Ievērojamākais Biroja grupas mantojums būtu bijis vairākas pašportreta filmas, ko grupas dalībnieki uzņēma 1972. gadā. Diemžēl Valsts drošības komitejas iejaukšanās dēļ ir saglabājušās tikai divas no šīm filmām – Andra Grinberga filma "Pašportrets" un Ivara Skanstiņa "Mijkrēšļa rotaļa ar spoguli". 1974. gada janvārī Biroja grupa beidza pastāvēt.

Latvijas performances mākslas vēsturē Biroja grupa izceļas kā viens no pirmajiem mēģinājumiem radīt hibrīdus, starpdisciplinārus, teātra mākslā balstītus projektus, kur radošas personības ar atšķirīgu pieredzi un redzējumu sadarbojās kolokatīvu performanču veidošanā. Improvizācijas un spontānuma elements bija nozīmīgs, lai

14 Lekcijas, kuras 1969. gadā lasīja Tartu Universitātes profesors Jurijs Lotmans (*Juri Lotman*, 1922–1993).

eksperimentētu ar naratīva struktūru un aktierdarba metodēm. Biroja grupa apropriēja motīvus no citām vizuālās mākslas nozarēm un teātra, kā arī atbalstīja ideju, ka starp šīm nozarēm nav jāievēro strikts dalījums, tātad, pašiem neapjaušot, veicināja Rietumu mākslā aktualizēto starpmedialitātes (angļu valodā *intermediality*)¹⁵ pieeju. Biroja grupa ietekmēja arī Andri Grinbergu kā performances mākslinieku, jo tā inspirēja viņu veidot starpdisciplinārus mākslas darbus, pētīt alternatīva dzīvesveida trajektorijas un paplašināt mākslas žanru robežas. Viņa performances starpdisciplinārā rakstura dēļ, kā arī tabu tēmu, kailuma, biblisku atsauču un Rietumu kultūras citātu dēļ bija nopietna atkāpe no tolaik dominējošās mākslas doktrīnas – sociālistiskā reālisma, tomēr, izvērtējot sociālo dimensiju viņa radošajā rokrakstā, uzmanība jāvērs arī uz kolaboratīvās autorības piemēriem.

Grinbergs veidoja dažādus kolaboratīvus modeļus gan ar performanču dalībniekiem, gan fotogrāfiem, kas dokumentēja performances. Starp dalībniekiem bija dažādi radošo profesiju un kultūrvides pārstāvji, saistīti ar literatūru, vizuālo mākslu, mūziku, kino un teātri, piemēram: Mudīte Gaiševska (1935), Laima Eglīte (1945), Māra Ķimele (1943), Eižens Valpēters (1943), Anita Kreituse (1954), Miervaldis Polis (1948), Leonards Laganovskis (1955), Ināra Eglīte (1948–2020), Ivars Skanstiņš (1945–2011), Sandrs Rīga (1939)¹⁶, Andris Bergmanis (1945–2009) un citi. Neformāla jaunrade šādos starpdisciplināros klasteros, kur rezultāts nav vērstas uz politiskai ideoloģijai pakļautu saturu, bet drīzāk uz tam laikam inovatīvu, rotaļīgu, radošu un apolītisku tīklošanos, veicināja radošu kopienu un attiecīgi arī performances mākslas attīstību. Jāuzsver arī kultūrspecifiskā skatītāju-dalībnieku dinamika. Tā kā performances māksla bija margināla mākslas parādība un represīvas kultūrpolitikas dēļ nevarēja notikt oficiālajā, ideoloģijas piesātinātajā sfērā, šie mākslas notikumi 20. gs. 70. gados pārsvarā tika īstenoti draugu un ģimenes locekļu lokā. Performances dalībnieki bija arī primārie skatītāji un līdzautori. Savukārt, performanču dokumentācijām nonākot oficiālajā sfērā, piemēram, fotogrāfiju izstādēs vai albumos, tika sasniegta arī sekundārā auditorija – skatītāji, kas bieži neapjauta, ka vēro performances mākslas dokumentāciju. Tomēr, tikai aplūkojot darbu, skatītāji netiek aktīvi (fiziski) iesaistīti mākslas darba tapšanā, tāpēc sekundārās auditorijas gadījumos nav iespējams runāt par līdzdalības mākslas un kolaboratīvās autorības formām.

Īpaši var izdalīt mākslinieciskās sadarbības modeļus, kas veidojās starp Andri Grinbergu un fotogrāfiem, kuri dokumentēja performances: Jāni Kreicbergu (1939–2011) un Ati Leviņu (1946). Kreicbergs bija labi zināms fotogrāfs Latvijā. Radošo darbību viņš

15 Par to raksta, piemēram, *Fluxus* mākslinieks Diks Higinss (*Dick Higgins*, 1938–1998).

16 Sarunu ar Sandru Rīgu par padomju režīma represijām pret viņu var noklausīties šeit: https://www.youtube.com/watch?v=VTGH2h9Yln4&ab_channel=Vertik%C4%81le.

uzsāka 1958. gadā kā ārštata fotogrāfs tādos izdevumos kā "Zvaigzne", "Dzimtenes Balss" un "Padomju Jaunatne". Viņš bija arī aktīvs fotokluba "Rīga" dalībnieks un organizēja vairākas starptautiskas izstādes, tostarp "Sieviete" (1968) un "100 foto meistari" (1972). No 1968. līdz 1972. gadam viņš vadīja Fotogrāfijas nodaļu Kultūras ministrijas Kultūras sakaru komitejā. 20. gs. 70. gadi bija ļoti produktīvs laiks viņa dzīvē, kad notika arī viņa personālizstādes un tika dibināti kontakti ar Rietumiem¹⁷. Šajā laikā Kreicbergs strādāja par modes fotogrāfu "Rīgas Modēs", kur viņš iepazinās ar tērpu modelētāju Grinbergu. No 20. gs. 70. gadu vidus Kreicbergs aktīvi sadarbojās ar Grinbergu, fotografējot tādas viņa hepeningus kā "Veltījums Antonioni: sarkanais tuksnesis" (1974), "Divi" (1974), "Teroristi" (1974), "Vecā māja" (1977) u. c. Tomēr Kreicbergs nepievienojās Grinbergam un viņa domubiedriem tikai tāpēc, lai dokumentētu viņu performances. Kreicbergs sadarbojās ar Grinbergu, radot kopīgus mākslas darbus, kuros procesā un notikumā balstīts mākslas darbs pārtapa par jaunu vizuālās mākslas darbu. Kreicbergs izstādīja performanču fotogrāfijas kā jaunradītus oriģinālus mākslas darbus, nekad nenorādot, ka tās dokumentē cita autora performances. Kreicbergs uzskatīja Grinberga performances par sadarbības projektiem, kur dalībnieku spontānums un improvizācija sniedza viņam iespēju īstenot brīvas radošās izpausmes. Līdzīgi motivēts bija arī Atis Leviņš¹⁸ – arī viņš dokumentēja Grinberga performances un "aizņēmās" dokumentācijas fotogrāfijas saviem eksperimentiem ar zīda sietspiedi. Rezultāts tika prezentēts kā serigrāfija jeb fotogrāfijas, glezniecības un sietspiedes sintēzē radies hibrīds. Reprēzentāciju nodrošinošā medija autori – Kreicbergs un Leviņš – izvēlējās klusēt par ontoloģiski pirmo performatīvo notikumu un tajā iesaistītajām personām, jo pretējā gadījumā varētu piesaistīt nevēlamu Valsts drošības komitejas uzmanību. Šī stratēģija tādējādi bija pakļauta baiļu (un izdzīvošanas) mehānismam, kas izveidojās totalitārā režīma pieredzes dēļ, un tā ir vēsturiski, sociāli un politiski specifiska. Tomēr kolaboratīvās autorības princips ļāva meklēt eksperimentālākus un radošākus risinājumus, kas balstīti starpdisciplināritātē un vēlmē distancēties no ideoloģiskās dogmas.

Kolaboratīvas autorības modelis vērojams arī Imanta Lancmaņa (1941) un viņa domubiedru grupas organizētajos karnevālos un ballēs Rundāles pilī. Absolvējis glezniecības nodaļu Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā, 1972. gadā Lancmanis

17 Iespējams, privilēģijas, ko viņam piešķīra kā Valsts drošības komitejas aģentam.

18 Ir būtiski atzīmēt, ka tieši ap Ati Leviņu veidojās Mežaparka komūna. 1969. gadā viņš sāka īrēt istabiņu kādā ires savrupnamā Bērnu dārza ielā 11. Pamazām viņam pievienojās citi mākslinieki – Miervaldis Paulovics, Arvīds Priedītis, Leo Preiss, Juris Dimiters, Gunārs Lūsis. Komūna nebija politiski vai ideoloģiski disidentisks grupējums, tā arī neradīja kopīgus mākslas darbus, tomēr tā ir vēl viens mikrovides un radošas tiklošanās piemērs, kas pastāvēja ārpus oficiālās sfēras.

sāka strādāt par direktora vietnieku Rundāles pilī. Pils restaurācijas darbi kļuva par Lancmaņa mūža projektu. Tomēr pils bija ne tikai darba vieta, bet arī vieta, kur īstenot imersīvus, vietai pielāgotus "totālās mākslas"¹⁹ projektus, organizējot eksperimentālas notikumā balstītas norises. Laikposmā no 1971. līdz 1984. gadam Lancmanis un viņa domubiedru grupa organizēja 12 karnevālus, kas veltīti dažādām tēmām, piemēram, Romas impērijai, rokoko stilam, NLO, 1905. gada revolūcijai u. c.

Pēc Lancmaņa domām, "Romans impērijas sabrukšanas balles" bija viens no kompleksākajiem pasākumiem Rundāles pilī (Lancmanis 2010: 238). Tas bija notikums, kas vērstas uz līdzdalību: visi dalībnieki bija iesaistīti arī vērienīgos priekšdarbos vietas veidošanā, tostarp dažādu objektu radīšanā. Lai panāktu iespējami autentiskāku un imersīvāku pieredzi, iepriekš tika izgatavoti pat vēsturiski precīzi trauki. Balles un karnevāli Rundāles pilī ir ierakstāmi Latvijas performances mākslas vēsturē. Šis notikumā balstītās mākslas parādības vērtējamas kā procesuāli, multimediāli mākslas darbi, kuros integrēti rituāli un ceremonijas, kostīmi, butaforijas, scenogrāfija, apgaismojums, mūzika un citi komponenti, sniedzot skatītājiem/dalībniekiem kolaboratīvā autorībā balstītu pieredzi un radot sirreālu, alternatīvu realitāti kā krasu kontrastu oficiālajai sfērai. Kolektīvi un kolaboratīvi radot šādu starpdisciplināru un vietai pielāgotu (angļu valodā *site-specific*) mākslas darbu, kura īstenošanā bija nepieciešams veikt izpēti, plānot performatīvā notikuma dizainu, īpaši sagatavoties un improvizēt, arī vēsturiskai arhitektūras struktūrai tika piešķirts jauns laikmetīgs konteksts un veidotas dialogiskas attiecības ar to. Turklāt "alternatīvas neoficiālas telpas [bija] svarīgs nonkonformisma mākslas pastāvēšanas priekšnosacījums" (Cseh 2013: 1).

Kolaboratīvas autorības jautājumu performances mākslas vēsturē Latvijā 70.–80. gados ir iespējams analizēt arī no citas perspektīvas. Mākslas darbu radīšana mazos sociālos tīklos sniedza iespēju māksliniekiem sadarboties, tādējādi idejas, motīvi un dažreiz pat visi darbi kā "izejmateriāls" tika piesavināti, lai radītu jaunus mākslas darbus. Mākslas parādību, kas atklāj migrāciju no vienas disciplīnas vai medija uz nākamo vairāku autoru izpildījumā, var analizēt starpmediālas apropriācijas kontekstā. Turklāt šī prakse iezīmē arī zināmas paralēles starp radošajām stratēģijām, ko piemēroja mākslinieki Ziemeļamerikā un Latvijā vienā un tajā pašā laika periodā.

Ideju piesavināšanos radošu impulsu formā nav iespējams kontrolēt radošā procesā. Tas ir organisks process, kur iedvesmu arī neapzināti var gūt no citiem autoriem vai mākslas darbiem. Tomēr gadījumos, kad kāds cits autors aizņemas jeb aproprē un eksponē visu mākslas darbu kā savu darinājumu, to var uzskatīt par zagšanu visai

19 Ideju par totālo mākslas darbu jeb *Gesamtkunstwerk* pauda Rihards Vāgners (*Richard Wagner*, 1813–1883), uzsverot tradicionālo mākslas veidu integrāciju vienotā mākslas darbā ar mērķi padarīt skatītāju pieredzi intensīvāku.

provokatīvā manierē. Ziemeļamerikā 20. gs. 70. gados šādu radošo stratēģiju izvērša tādi mākslinieki kā Ričards Prinss (*Richard Prince*, 1949), Šerija Levina (*Sherrie Levine*, 1947) un Bārbara Krūgere (*Barbara Kruger*, 1945). Kā norāda amerikāņu mākslas zinātniece Rozalinda Krausa (*Rosalind Krauss*, 1941), apropriācija kā zagšanas, kopēšanas un citēšanas žests dekonstruē ideju par oriģinālu, rada *déjà vu* sajūtu un tiek uztverta kā ļoti postmoderniska prakse, jo postmodernisms ir "kopijas diskurss" (Krauss 1985: 19). Oriģinalitātes, autentiskuma un autorības jautājumi ir centrālie konceptuālie stūrakmeņi šādā konceptuālajā mākslā, kur autori apšaubā oriģinālu un autorību kā tādu. Tomēr pretstatā Ziemeļamerikai, kur piesavināšanās tika postulēta kā postmoderna konceptuālā māksla, Latvijā mākslinieki īstenoja šo stratēģiju, jo tie radīja mākslas darbus kopīgos hibrīdos projektos domubiedru, draugu un ģimenes locekļu lokā (turklāt postmodernisma filozofijas idejas šajā laika periodā Latvijā bija svešas). Te autorības jautājumi netika traktēti kā autortiesību pārkāpumi – tā drīzāk bija iespēja radīt alternatīvu, autonomu un cenzūrai nepakļautu mākslu, kas bija daudz svarīgāk par radošo autonomiju smacējošā, monolītā kultūrvīdē.

Kā piemēripētes gadījums šajā rakstā aplūkots 70.–80. gadu posms, tomēr tikpat interesants ir arī periods pēc PSRS sabrukšanas un neatkarības atjaunošanas Latvijā 1991. gadā, kad jauni mākslas un kultūrvīdes mehānismi tika ieviesti arī postsociālistiskajā telpā, jo īpaši institūcijas un mākslas tirgus kontekstā. Te svarīgs faktors ir Sorosa fonda klātbūtne Baltijas valstīs. Nodibinot struktūrvienību "Sorosa fonds – Latvija" 1992. gadā, tika uzsāktas mecenātiskas darbības, lai atbalstītu mākslu un kultūrvīdi. Savukārt 1993. gadā tika nodibināts Sorosa Mūsdienu mākslas centrs – Rīga, kas vēlāk pārtapa par Latvijas Laikmetīgās mākslas centru. Pretstatā padomju periodā iedibinātajai centralizētajai un valsts uzraudzītajai sistēmai, kas, izmantojot Mākslinieku savienību kā instrumentu, piešķīra līdzekļus profesionālās un privātās dzīves ekonomiskai uzturēšanai (studiju telpas, mākslas materiāli, dzīvojamā platība, iespēja piedalīties izstādēs utt.), postsociālistiskā vide ieviesa projektu pasauli, kur finansējums bija jāpiesaista, rakstot projektu pieteikumus, pamatojot mākslas jaunrades nepieciešamību, veicot izpēti utt. Šādi nosacījumi daudziem māksliniekiem radīja neizpratni, jo nebija ne vajadzīgo iemaņu, ne prasmju un zināšanu izteikt un pamatot savu mākslas darbu jēgu, nozīmi un iekļaušanos lielākā sociāli politiskā kontekstā, tāpat arī nebija izpratnes par mākslas tirgu un komerciālas mākslas vides funkcionēšanas mehānismiem. Tomēr tieši šādos apstākļos 90. gadu Latvijas mākslas vidē radās kolaboratīvas autorības piemēri (skatīt vairāk: Kristberga 2015).

Secinājumi

Atgriezoties pie raksta sākumā minētajiem Grānta Kestera izvirzītajiem trim principiēm kolaboratīvo mākslas prakšu analīzē, iespējams uzdot secīgus jautājumus: (1) kas ir māksla konkrētajā vēstures periodā (piemērizpētes gadījumā – vēlinajā sociālisma periodā), no kā tā sastāv, un kas to definē, (2) kādus zināšanu veidus rada kolaboratīvas, līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses, (3) kāda ir pētnieciskā metodoloģija šādu mākslas prakšu analīzē.

Pirmais jautājums ir sevišķi komplicēts, jo totalitāra režīma apstākļos gribot negribot izdalāms dihotomisks skatījums starp oficiālo un neoficiālo sfēru. Oficiālā māksla daudzās sociālistiskajās republikās bija sociālistiskais reālisms, kurš Latvijā kļuva par oficiālo mākslas stilu 20. gs. 40. gadu beigās pēc padomju okupācijas varas atgriešanās. Lai gan Latvijā nebija vērojami atklāti disidentiskas vai politiskas mākslas gadījumi, pretstats starp oficiālo un neoficiālo mākslu noteikti pastāvēja. Šis pretstats nav vērtējams kā strikti binārs pretnostatījums, drīzāk kā paralēlais stāvoklis, kur neoficiālā māksla nebija ne aizliegta, ne atļauta, tomēr reizē arī tika diskriminēta, pieļaujot eksponēšanu tikai kultūras un ģeogrāfiskā perifērijā ar ierobežotu skatītāju loku – nereti pašiem dalībniekiem arī esot skatītājiem. Te gan jābilst, ka ir vērojamas krasas pārmaiņas dažādās padomju režīma desmitgadēs, jo, salīdzinot 20. gs. 70. un 80. gadus, jāsecina, ka mākslas eksponēšanas iespējas publiskajā vidē atšķiras. Ja 20. gs. 70. gados, piemēram, Andra Grinberga performances notika privātā telpā – dzīvoklī – vai mazpilsētās, kā Carnikavā vai Mazirbē, tad 20. gs. 80. gados performances mākslinieki burtiski izgāja Rīgas ielās publiskajā vidē. Te minama Miervalža Poļa (1948) performance "Bronzas cilvēks" (1987), kuras laikā Polis pastaigājās pa Vecrīgu, vai performatīvā akcija "Staburaga bērni" (1988) Rīgas dzelzceļa stacijas laukumā un tuneļos un "Cilvēki būros" (1989) Filharmonijas skvērā, ko ikgadējās Mākslas dienās organizēja Sarmīte Māliņa (1960), Sergejs Davidovs (1959) un Oļegs Tillbergs (1956). Šie mākslas notikumi bija Trešās nacionālās atmodas (1987–1991) vēstneši un rezonēja arī ar performatīvām pilsoniskā aktīvisma akcijām publiskajā telpā, piemēram, ziedu nolikšanu pie Brīvības pieminekļa 1987. gadā vai sarkanbaltsarkanā karoga nešanu no Brīvības pieminekļa līdz Brāļu kapiem 1988. gadā. Paralēles un pat pārnese starp mākslas un politikas procesiem atklāj sociālā dizaina jeb procesu un mijiedarbības konstruēšanas nozīmīgo šķautni – aktīvs un uz kopienu vērsts pilsonis ir svarīgs demokrātijas priekšnosacījums.

Tomēr, vērtējot performances mākslas ģenealoģiju, jāatzīst, ka autsaidera pozcijas dēļ performances māksla nevarēja attīstīties kā patstāvīgs mākslas veids un nostiprināt statusu kopējā mākslas diskursā – netika sistemātiski iegūtas vai apkopotas zināšanas, nepastāvēja kritiski analītiska refleksija, savukārt informācija no Rietumiem tika iegūta sporādiski un nekonsekventi. Ideoloģisku apsvērumu dēļ valsts kultūras, mākslas un izglītības iestādes neatbalstīja performances mākslu ne finansiāli, ne

konceptuāli²⁰. Ņemot vērā šo apstākļu kopumu, var apgalvot, ka performances māksla piederēja pie "subkultūras" vai "alternatīvās kultūras", kur pat paši mākslinieki un performatīvo notikumu dalībnieki nebija pārliecināti par definīcijām, ko varētu piemērot viņu darbībām, tāpēc itin bieži tika pausts uzskats, ka performances mākslas izpausmes bija "ballītes", "socializēšanās" vai "dzīvesveids". Tomēr tieši socializēšanās kļūst par katalizatoru radošiem eksperimentiem un savstarpēji vērtīgas radošās apputeksnēšanās platformu. Tā sekmē līdzdalībā balstītu mākslas prakšu un kolaboratīvas autorības modeļu veidošanos. Tādējādi var secināt, ka, no vienas puses, komunisma apstākļi iegrožoja radošo brīvību un māksliniecisko autonomiju, liekot pakļauties ideoloģiskajam un represīvajam spiedienam, bet, no otras puses, aktivizēja neordināru pieeju meklēšanu centienos apiet šos šķēršļus.

Otrais Kestera piedāvātais analītiskais instruments attiecas uz zināšanu veidiem, ko rada kolaboratīvas, līdzdalībā balstītas un sociāli iesaistošas prakses ētiskās un estētiskās dimensijas pretnostatījuma kontekstā. 20. gs. 70.–80. gados arī šis jautājums ir ļoti sarežģīts, lielākoties jau tāpēc, ka totalitāra režīma apstākļos pastāvēja dubultā morāle un sociālas adaptācijas stratēģijas, kas ļāva saglabāt iekšējā taisnīguma, godīguma un patiesuma izjūtu indoktrinācijas spiediena apstākļos (skatīt vairāk: Kristberga 2021). Turklāt šajā laika periodā mākslas un kultūrvīdē nebija ieviesti kapitālisma vai neolīberālisma principi. Mākslinieki iesaistījās alternatīvās radošās norisēs intuitīvi, nebija pat tādu terminu kā "projekts" vai "finansējuma piesaistīšana". Oficiālo jaunradi uzraudzīja un ekonomiski uzturēja valsts, savukārt neoficiālās darbības notika perifērijā, kur neviens neprasīja paskaidrojumus, kādā veidā konkrētais notikums būs vērtīgs tā dalībniekiem. Arī estētiskie apsvērumi ir gana pretrunīgi. Lai gan no mūsdienu skatpunkta raugoties, mēs nenoliedzami atzīstam, ka procesā balstītie performatīvie notikumi ir jāieraksta Latvijas mākslas vēsturē un varbūt pat kanonā, ir jāpaiet pusgadsimtam, lai pie šādas atziņas mēs nonāktu (lai gan institucionāli joprojām šis mākslas veids ir getoizēts). Gaistošās efemērās dabas dēļ par performances mākslas estētiskajām kvalitātēm šodien varam spriest tikai pēc saglabātās dokumentācijas, t. i., fotogrāfijām, tomēr arī pašiem norišu autoriem un dalībniekiem estētiskais elements tolaik bija ļoti svarīgs. Uz to norāda rūpīgie gatavošanās darbi, plānošana, deleģēšana, koordinēšana, kas faktiski ir ļoti mūsdienīgas projektu vadības metodes.

Savukārt pētnieciskā metodoloģija kolaboratīvo mākslas prakšu analīzē ir kompleksa, te noteikti nepietiks tikai ar empīriskā materiāla vākšanu un sistematizēšanu

20 Interesanti, ka, piemēram, pantomīmas mākslu kā performances mākslai radniecīgu neverbālu un ķermeņisku mākslas praksi padomju iekārta sekmēja, jo tika uzskatīts, ka tā ir savveida esperanto, kas ļauj pārvarēt valodas barjeru 15 sociālistiskajās republikās. Roberta Ligerā (1931–2013) vadītajai Rīgas pantomīmas grupai (dibināta 1956. gadā) bija ievērojami panākumi amatieru skatēs un konkursos Padomju Savienībā.

(lai gan tas nenoliedzami ir vērtīgs pienesums, ņemot vērā, ka vairāki laikabiedri no apskatītā laika perioda jau ir miruši). Tā kā šie procesi attīstījās totalitārā režīma apstākļos, kas būtiski ietekmēja performances mākslas marginālo statusu un pozicionējumu, kā arī metodes un stratēģijas, ko mākslinieki piemēroja uz līdzdalību vēstos un kolaboratīvas autorības kopprojektos, nepieciešams veikt diskursīvu, horizontālu, polifonisku un dinamisku mākslas vēstures analīzi. Attiecīgi pētniekiem ir jāstrādā ar dažādām datu kategorijām un jāprot tās kritiski integrēt vienotā naratīvā, meklējot starpdisciplināras paralēles un kopsakarības vairākās zinātnes nozarēs – mākslas vēsturē un teorijā, politikas un tiesību zinātnē, socioloģijā un antropoloģijā.

Jāatzīst, ka kolaboratīvas autorības un līdzdalības mākslas prakses ir gana liels pārbaudījums gan pašiem māksliniekiem, gan pētniekiem un kultūrpolitikas veidotājiem. Daudzšķautņainās dabas dēļ šīs norises ir komplicētas, tās ir grūti atšķetināt ētisku, estētisku, komunikatīvu, ekonomisku un citu faktoru analīzē. Tomēr jācer, ka mūsdienu pētnieki Latvijā arvien vairāk pievērsīsies šādu sociāli un mākslinieciski dinamisku procesu rūpīgai vētīšanai, jo sevišķi tāpēc, ka Latvijas mākslas un kultūras vidē mākslas darbu ar spēcīgu sociālo dimensiju ir maz. Iespējams, tas liecina par kultūrpolitikas prioritātēm vai pašu mākslinieku nevēlēšanos paust aktīvāku sociālpolitisko nostāju vai kritiku. Latvijas laikmetīgajā mākslā varam identificēt tikai sporādiskus kolaboratīvas autorības gadījumus, kā, piemēram, režisores Kristas Burānes veidotās līdzdalības teātra izrādes un vizuālās mākslinieces Andas Lāces mākslinieciskās prakses, strādājot ar pacientiem Aknīstes psihoneiroloģiskajā slimnīcā. Raksta autore uzskata, ka līdzdalībā un sadarbībā balstītu mākslas prakšu iekļaušana augstskolu mācību programmās sekmētu to integrēšanu arī mākslas un kultūrvidē, veicinot šīs mākslas formas plašāku aprobāciju un rosinot pētniekus vairāk pievērsties tās analīzei. Arī no pedagoģiskā viedokļa raugoties, kompleksas un starpdisciplināras mākslas formas, kā performances māksla, veicina radošumu, kritiskās domāšanas un analītiskās spējas, kā arī komunikācijas prasmes, konstruējot savstarpējās mijiedarbības modeļus gan ar skatītājiem, gan performatīvo notikumu dalībniekiem.

Bibliogrāfija

Art for Art's Sake. *The Art Story*. Available: <https://www.theartstory.org/definition/art-for-art/> [accessed 04.09.2022.].

Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness (1917). *The Art World*, No. 2(2), pp. 98–102. Available: <http://www.jstor.org/stable/25587887> [accessed 04.09.2022.].

Bachmann-Medick, Doris (2016). *Cultural Turns*. De Gruyter.

Benjamin, Walter (1969). *Illuminations*. Zohn, Harry (trans.). New York: Schocken Books.

- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso.
- Bishop, Claire (2006). Introduction. Viewers as Producers. Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, pp. 10–17.
- Bishop, Claire (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontent. *Artforum*. Febr. Available: <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274> [accessed 25.08.2022.].
- Blaua, Līga (2010). *Maija Tabaka. Spēle ar dzīvi*. Rīga: Jumava.
- Cseh, Katalin (2013). *From Closed Spaces to Open Spaces. Performative Intermedia Art in Hungary after 1989*. Paper given at annual conference of the International Federation for Theatre Research, in the framework of the Working Group Performances in Public Spaces. Barcelona.
- Eschenburg, Madeline (2014). Artificial Hells. A Conversation with Claire Bishop. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, No. 3(1). Available: https://www.researchgate.net/publication/274117571_Artificial_Hells_A_Conversation_with_Claire_Bishop [accessed 24.08.2022.].
- Green, Charles (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. University of Minnesota Press.
- Grinbergs, Andris, Kļaviņa, Anda (2011). Andris Grinbergs. Demakova, Helēna (ed.). *The Self. Personal Journeys to Contemporary Art: the 1960s–80s in Soviet Latvia*. Rīga: Ministry of Culture of the Republic of Latvia, pp. 249–258.
- Historical Timeline. *Fonds DOTS*. Available: <http://www.fondsdots.lv/en/dots-foundation-/open-society-/> [accessed 04.09.2022.].
- Kadri, Raihan (2011). *Reimagining Life. Philosophical Pessimism and the Revolution of Surrealism*. Plymouth: Farleigh Dickinson University Press.
- Kaprow, Allan (2006). Notes on the Elimination of the Audience. Bishop, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge, The MIT Press.
- Kaprow, Allan (1995). *Assemblages, Environments and Happenings*. Sanford, M. R. (ed.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
- Kaprow, Allan (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Krauss, Rosalind (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.
- Kristberga, Laine (2015). Performances māksla mūsdienā Latvijā un Igaunijā. Radzobe, Silvija (red.). *Latvijas jaunā režija*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 363.–379. lpp.
- Kristberga, Laine (2021). The Strategies of Escapism in the Homo Sovieticus Reality: Art in Cultural and Geographical Periphery of Soviet Latvia. *Reliģiski-Filozofiski Raksti*, Nr. 31, 322.–344. lpp.
- Kristberga, Laine (2022). Transdisciplinary and Transnational Manifestations in Ojārs Feldbergs' Art: the Concept of Borders. *Culture Crossroads*, No. 21, pp. 91–105.
- Lancmanis, Imants (2010). Rotaļas ar realitāti. Valpēters, Eižens (sast.). *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 238. lpp.
- Livingston, Paisley (2005). *Art and Intention*. Oxford University Press.

Mazvērsīte, Daiga (2021). Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca. *Nacionālā enciklopēdija*. Pieejams: <https://enciklopedija.lv/skirklis/111774> [skatīts 04.09.2022.].

Participatory Art. *Tate Modern*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art> [accessed 24.08.2022.].

Relational Aesthetics. *Tate Modern*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics> [accessed 25.08.2022.].

Skanstiņš, Ivars (2010). Būtu bijis. Valpēters, Eižens (sast.). *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 200.–209. lpp.

Sontag, Susan ((1962) 1982). *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition*.
Sontag, S. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Octagon Books, pp. 263–274.

Taurens, Jānis (2022). Otherwise Than Conceptualism. *Thinking Pictures*, KUMU, pp. 56–71.

Tezaurs.lv: kolaboracionisms. Pieejams: <https://tezaurs.lv/kolaboracionisms> [skatīts 25.08.2022.].

1. attēls. Performance "Zaļās kāzas" (attēlā Andris Grinbergs, Inta Grinberga, Irēne Birmbauma). 1973. Fotogrāfs: Atis Leviņš. Attēls no Jāņa Zuzāna privātkolekcijas.

Figure 1. Performance "The Green Wedding" (in the image: Andris Grinbergs, Inta Grinberga, Irēne Birmbauma). 1973. Photographer: Atis Leviņš. Image from Jānis Zuzāns' private collection.

2. attēls. Performance "Vecā māja" (attēlā Mudīte Gaiševska). 1977. Fotogrāfs: Jānis Kreicbergs. Attēls no Jāņa Zuzāna privātkolekcijas.

Figure 2. Performance "The Old House" (in the image: Mudīte Gaiševska). 1977. Photographer: Jānis Kreicbergs. Image from Jānis Zuzāns' private collection.

3. attēls. Līdzdalībā balstīts performatīvs notikums "Disko balle" (Imants Lancmanis) Rundāles pilī. 1979. Fotogrāfs nezināms. Attēls no Imanta Lancmaņa privātkolekcijas.

Figure 3. Participatory performative event "Disco Ball" (Imants Lancmanis) at the Rundale Palace. 1979. Photographer unknown. Image from Imants Lancmanis' private collection.



1



Ieva Melgalve

Mg. art., mākslas zinātniece, rakstniece un tulkotāja, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Mg. art., art researcher, writer, and translator, Art Academy of Latvia,

Institute of Literature, Folklore and Art of the University

E-pasts /e-mail: ieva.melgalve@gmail.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.08

Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas

Post-Humanist Thought in Artwork Research: The Tiny Ontographies of Ineta Freidenfelde

#

Atslēgvārdi:

glezniecība,
jaunais materiālisms,
mākslas darba
tapšana,
mākslas tirgus,
posthumānisms

Keywords:

art creation,
art market,
new materialism,
painting,
posthumanism

Kopsavilkums

Šajā pētījumā posthumānisma teorijas (performativitātes pieeja, objektorientētā ontoloģija, jaunais materiālisms, aģences reālisms) tiek lietotas, lai atsegtu mākslas darba tapšanas aspektus, gadījuma izpētei izmantojot Inetas Freidenfeldes glezniecību. Balstoties daļēji strukturētās un nestrukturētās intervijās un mākslas darbu analīzē, šis raksts atsedz veidus, kā mākslas darbs ir performatīvs process, kas ieausts cilvēku un ārpuscilvēcisku aģentu tīklojumā. Starp tiem īpaši jāatzīmē mazās dzīvības formas, kas mīt pilsētas savvaļā – tās veido attiecības ar mākslinieci un vidi, atrodoties liminālajā telpā, kas, māksliniecei ieviešot jaunus veidus, kā radoši izmantot pareizticīgo ikonogrāfijas paņēmienus, destabilizē ierastās binārās opozīcijas: pilsēta/lauki un sakrālais/profānais.

Summary

In this research, post-humanist theories (performativity approach, object-oriented ontology, new materialism, agential realism) are applied to reveal aspects of art creation, based on the case study of paintings by Ineta Freidenfelde. Based on semi-structured and unstructured interviews and artwork analysis, the article reveals the ways a work of art is a performative process embedded in the network of human and non-human agents. Among them, small life forms of urban wildlife are prominent, forming relationships with the artist and the environment, as well as placed within a liminal space that destabilizes the common binaries of urban/countryside and sacred/profane as the artist explores the possibilities offered by re-imagining of orthodox iconography.

Mūsdienu filozofiskajā domā arvien lielāku vietu ieņem posthumānisms – sazarots, daudzveidīgs skatījumu klāsts. Tam raksturīga skepse pret antropocentrismu, proti, pasaules skatījumu, kura centrā novietots cilvēks, viņa uztvere, domāšana un vajadzības, kā arī duālistiskas un hierarhiskas domāšanas pārskatīšana un vērtīgums pret pasauli ārpus cilvēka – gan dzīvām būtnēm, gan priekšmetiem, gan citiem objektiem. Posthumānisms tiecas gan noteikt un iezīmēt cilvēka vietu augsti tehnoloģizētā pasaulē, aptverot pārējo spēlētāju nozīmi un ietekmi¹, gan arī iezīmēt jaunus veidus, kā iespējams jaunā veidā risināt ekoloģijas problēmas². Tā kā posthumānismam raksturīgā uzsvare pārdalē būtībā prasa ontoloģiskas pārmaiņas domāšanā, apšaubot Rietumu filozofijai raksturīgos pamatpieņēmumus, pāreja uz to ietekmē skatījumu uz visām dzīves sfērām, tostarp mākslu. Tomēr šajā virzienā pētījumu vēl arvien ir salīdzinoši maz. Māksla tajos tiek izmantota vai nu kā posthumānās domāšanas ilustrācija un tās uzdoto jautājumu paplašināšana³, vai arī mākslas pētniecība cieši savijas ar posthumānās domāšanas attīstību, tas ir, pētījuma laikā vienlaikus tiek iezīmēta, veidota un paplašināta pētījuma metode. Pēdējā pieeja ir spilgti iezīmēta rakstu krājumā *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts* (Barrett un Bolt 2016), un šāda veida pieeja tiek izmantota arī šī raksta tapšanā.

Šī raksta mērķis ir ar plašiem vilcieniem iezīmēt veidus, kā posthumānisma pieeja ir izmantojama mākslas pētniecībā, fokusējoties uz mākslas darbu tā tapšanas procesā, bet ņemot vērā ietekmes, kuras nosaka tā iedomātā nākotne un ideālā biogrāfija (Kopytoff 1986). Šim nolūkam izvēlētas mākslinieces Inetas Freidenfeldes (1971) gleznas no "Pilsētas eņģeļu" cikla. Gadījuma izpētei tās ir interesantas tādēļ, ka, atšķirībā no daudziem laikmetīgās mākslas darbiem, tie nesniedz viegli pieejamu ceļu interpretācijai, kas ļautu tiešā veidā reflektēt par posthumānisma idejām. Vienlaikus māksliniecei ir savs rokraksts, kas balstās gan personiskajā pasaules skatījumā, gan

1 Piemēram, Braidoti un Hlavajovas rediģētajā *Posthuman Glossary* (Braidotti un Hlavajova 2018) lasāmi šķirkļi, kas iedziļinās tādos jautājumos kā MI (mākslīgais intelekts), algoritmi, datorizācija, digitalizācija un tehnoloģijas, kas lielā mērā tiek skatīti kā (ne)organiski saauguši ar mūsdienu realitāti.

2 Šeit posthumānā doma cieši savijas ar ekokritiku un ekofeminismu; arī šajā rakstā ekoloģiskā pieeja ir salīdzinoši nozīmīga.

3 Tā, piemēram, mākslu un medijus plaši izmanto Karijs Volfs (*Cary Wolfe*; 2009) un Timotij' Morton' (*Timothy Morton*; 2013b).

arī tradicionālu glezniecības tehniku apguvē un radošā pārveidē. Jo īpaši gleznu cikla "Pilsētas eņģeļi" salīdzinoši homogēnā daba, kas balstās gan glezniecības stilā, gan nostabilizētā pasaules skatījumā, ļauj tos skatīt kā vienotu kopumu.

Jau pētniecības gaitā atklājies, ka šo mākslas darbu tapšana ir process, kurš nav acīmredzams, gleznu aplūkojot. Tādēļ pētījumā ārkārtīgi liela vērtība bijusi mākslinieces atsaucībai, stāstot par darba procesu un glezniecības vietu savā dzīvē – liela daļa pētījumam nepieciešamās informācijas gūta padziļinātās daļēji strukturētās un nestrukturētās intervijās. Svarīgi atzīmēt, ka Freidenfeldes glezniecība nav balstīta posthumānisma priekšstatos, lai arī pētījuma gaitā atklājas daudzas nozīmīgas paralēles ar tiem. Tādējādi šajā rakstā tiek iezīmēti veidi, kā posthumāno pieeju var izmantot kā mākslas procesu pētniecības metodi gadījumos, kad pašu mākslas darbu tapšana un intence nav vienādojama ar posthumānisma paradigmu un nav tiešā veidā tās ietekmēta. Vienlaikus, tā kā Freidenfeldes glezniecība līdz šim ir maz pētīta, šis raksts izgaismo viņas darbu klātbūtni mākslas telpā un piedāvā vienu no iespējamiem skatījumiem uz tiem.

Posthumānisma sniegtās iespējas mākslas darba analizē

Antropocentriskā skatījumā ierasti

lielāka nozīme tiek piešķirta tam, kas ir svarīgāks cilvēkam, vai tam, kas var tikt uzskatīts par cilvēka darbības produktu. Posthumānismam ir raksturīga apzināta distancēšanās no šāda skatījuma un pastiprināta interese par dažādiem faktoriem, materiāliem un rīkiem, kas līdzdarbojas šādu objektu tapšanā. Šāda ārpuscilvēka līdzdarbība tiek saukta par "rīcībaspēju" jeb "aģenci" (angļu val. *agency*)⁴, izmantojot šo terminu bez ierastā pieņēmuma par gribas klātbūtni darbībā. Līdzīgus konceptus piedāvā arī Rozi Braidoti (*Rosi Braidotti*, 1954), runājot par matērijas vitalitāti un autopoēzi (Braidotti 2013), kā arī Džeina Beneta (*Jane Bennett*, 1957), runājot par matērijas dzīvīgumu (Bennett 2010). No šīs pieejas ir atvasināts jaunais materiālisms. Liela vērtība tiek piešķirta arī procesiem, kuros mijiedarbojas dažādi aģenti, saskatot un analizējot to nozīmi un lomu.

Mākslas zinātnē līdz šim ļoti liela uzmanība ir pievērsta mākslinieka personībai un laikam, kā arī pabeigtiem mākslas darbiem. Mākslas darba radīšana parasti ir aktualizēta tik daudz, ciktāl tā atspoguļojas gatavajos darbos vai mākslinieka biogrāfijā. Pievēršanās mākslas tapšanai kā atsevišķam procesam ir salīdzinoši jauna pieeja, kas

4 Lai arī latviski ir pieņemts vārdu *agency* tulkot kā 'rīcībaspēja', šajā rakstā tiek izmantots vārds "aģence", lai izvairītos no implikācijas, ka tai ir nepieciešama apzināta, mērķtiecīga "rīcība" – nozīme, kura nav ietverta ne angļiskajā vārdā *agency*, ne tā kalkētajā versijā "aģence".

sākotnēji veidojusies galvenokārt kā mākslinieku refleksija par savu radošo procesu. Viens no pirmajiem un spēcīgākajiem šāda veida darbiem ir Bārbaras Boltas (*Barbara Bolt*) *Art Beyond Representation*, kurā māksliniece un pētniece uzsver, ka fokuss uz mākslu kā rezultātu, nevis praksi ir radījis plaisu mūsu izpratnē par "mākslu kā procesu" (Bolt 2004: 7). Tādēļ viņa iesaka jaunu pieeju, kurā māksla tiek skatīta nevis kā reprezentējoša, bet kā performatīva prakse, kur notiek dinamiska mijiedarbība starp "objektiem, ķermeņiem un tēliem" (turpat: 8), radot reālu un materiālu iespaidu uz pasauli. Pārņemot šādu skatījumu, iespējams izmantot mākslas tapšanas procesa pieredzi kā avotu teorijas paplašināšanai, piemēram, izpratnē par cildeno (McCosh 2016) vai mākslinieka un materialitātes daudzveidīgajās attiecībās (Barrett 2020). Tādējādi mākslas tapšanas procesa pētīšana pati ir mijiedarbīgs process, kura mērķis ir ne tikai izziņāt konkrētā mākslinieka darbību, bet arī padziļināt izpratni par mākslas teoriju.

Mākslas pētniecībā ir raksturīgi arī atsevišķi analizēt mākslas darba "ideju" (piemēram, veicot ikonogrāfisko vai semiotisko analīzi) no tās atveidojuma (formālajā analīzē). Tāpat arī raksturīgi atsevišķi pētīt darba formālos elementus (piemēram, kompozīciju, tēlveidi) un to iemiesojumu materiālā, kurš tiek pētīts galvenokārt darbu atribūcijas un datēšanas nolūkos. Lai arī neapšaubāmi šāds dalījums izriet no pētnieku interesēm un specializācijas, kā arī analīzes mērķa, tas vienlaikus iezīmē arī sistēmu, kurā idejai tiek dota priekšroka pār tās iemiesojumu mākslas darbā, bet mākslas darba formālajiem aspektiem – pār materiālu, kas izmantots; proti, šeit saskatāma hierarhija, kuras virsotnē atrodas autors un zemākajā slānī – materiāls. Šeit "ideja" tiek uzskatīta par primāro, un mākslinieks aktīvā, radošā darbībā to īsteno šķietami pasīvā, inertā matērijā.

Antropologs Tims Ingolds (*Tim Ingold*, 1948), analizējot šo priekšstatu, atgādina, ka arī formas piešķiršana ir fiziska darbība. Turklāt arī darba izejmateriāls ir iepriekš sagatavots, proti, tam jau sākotnēji ir bijusi cita forma. Viņš norāda, ka materiāla "pazīšana" ir ķermeniska darbība, kas ir līdzīga sarunai, kur radīšanas procesā mākslinieks vai (Ingolda pētījuma gadījumā) amatnieks "apvieno savas kustības un žestus – patiesībā savu dzīvi – ar savu materiālu tapšanu, apvienojoties un sekojot spēkiem un plūsmām, kas noved pie darba augļiem" (Ingold 2012: 432–435). Mākslas pētnieks Džeimss Elkinss (*James Elkins*; 2019) raksturo glezniecību kā aļķimiju: tā balstās nevis zināšanās par materiāliem, bet gan "aklā eksperimentā, krāsas izjūtā" (Elkins 2019: 9), kurā nozīme ir ķermeniskajai, taktilajai pieredzei, kas apgūta praksē. Līdzīgi kā Bolta, kas uzsver ķermeņa nozīmi mākslas darba tapšanā, Elkinss koncentrējas uz glezniecisko žestu, veidu, kā krāsa tiek uzlikta uz audekla: "otas triepiens ir detalizēts ieraksts par tās radītājas rokas ātrumu un spēku", turklāt šis triepiens ir pārsteidzoši daudzveidīgs: "Glezošana ir skrāpēšana, kasīšana, vēcināšana, durstišana, grūšana un vilkšana. Reizēm roka kustas kā rakstot, tikai krāsā; citkārt tā kustas tā, it kā linaudekls būtu lina

kreklis un krāsa būtu traips, kas jāizberzē tekošā ūdenī.” (Elkins 2019: 96) Turklāt runa nav tikai par fizisko triepiena uzlikšanas laiku un vietu: nozīme ir arī laikam ap glezniecību, prāta stāvoklim, grūti verbalizējamam procesam vai rituālam. Tādējādi priekšstats par materialitātes un formas šķirtību ir apšaubāms un daudzu mākslinieku praksē arī noraidāms. Vēl vairāk – arī mākslinieka rīcības un darba materialitātes šķirtība nav pašsaprotama, jo mākslinieka žests ir iemiesots darba materialitātē.

Līdztekus vērtīgamam pret šķietami sīkiem notikumiem un procesiem, kuros piedalās daudzkārt nenovērtēti aģenti, posthumānisms piedāvā arī skatījumu mērogā, kas ir daudzkārt plašāks par individuālam cilvēkam aptveramo jomu. Šādā veidā Timotij’ Morton⁵, objektorientētās ontoloģijas pārstāvis, teoretizē hiperobjektus, kuri, salīdzinājumā ar cilvēku, ir radikāli lielāki gan laika, gan telpas nozīmē (Morton 2013a: 2). Tiem ir raksturīga tieksme ievilkīt, pat ieslēgt sevī daudzus citus objektus, kas, nepazaudējot savu patību, tomēr vienlaikus ir cieši iesaistīti hiperobjekta manifestācijā. Kā piemērus var minēt plašus, ilgstošus un mainīgus procesuālus objektus: globālo sasilšanu, lielpilsētas, atkritumu izgāztuves, lietusmežus. Par līdzīgiem jautājumiem runā arī Džeina Beneta, aprakstot materialitātes vitalitāti un aģenci: lietām piemīt spēks, kas ļauj domāt ārpus dzīvības un materialitātes binaritātes un saskatīt visdažādāko lietu un to apkopojumu ietekmi uz pasauli (Bennett 2010: 20–21). Hiperobjekta jēdziens ir noderīgs, analizējot mākslas darbu sociālo dzīvi, jo tas ļauj teoretizēt arī starpobjektu attiecības, kas nepieprasa cilvēku kā vidutāju, un ļauj konceptualizēt attiecības starp plašo un nelielo, neizdzēšot mākslas darba individuālo aģenci – nepieļaujot tā “izšķīšanu” priekšstatā par daudzkārt plašākiem un iespaidīgākiem procesiem. Tāpat šo jēdzienu var izmantot, analizējot gleznu attiecības ar mākslas tirgu vai, vēl plašāk, kapitālismu kā socioekonomisku sistēmu.

Kapitālisms posthumānajā domā tiek pakļauts skarbai kritikai, vienlaikus atzīstot tā aģenci globālā mērogā. Tomēr teorētiķu piedāvātie risinājumi nenozīmē atteikšanos vai norobežošanos no šīs sistēmas. Piemēram, Braidoti norāda, ka kapitālisma sistēma lielā mērā ir veicinājusi posthumānās domas attīstību: viņas skatījumā tas, tiecoties kontrolēt un pakļaut visu dzīvo (tostarp arī “nedzīvo” matēriju, kurai arī piemīt dzīvīgums un pašorganizācija), nostāda cilvēku vienā līmenī ar citām kapitālismam pakļautām dzīvības formām, veicinot negatīvu, bet tomēr solidaritāti, kas balstās bailēs no iznīcības (Braidotti 2013: 95–96). Noraidot gan antropocentrisko pasaules skatījumu, gan kapitālismu, gan (neo)liberālo subjektivitātes konstrukciju “zaudējumu, saglabāšanas, atzīšanas un ražošanas” (Braidotti un Dophijn 2014: 25) kategorijās, tiek piedāvāts skatījums, kas balstās nevis kritikā un noliegumā, bet dzīves apliecinājumā, pamatojoties vīzijā par iespējamo nākotni:

5 Šeit un turpmāk, lai atveidotu nebināru autoru personvārdus, sieviešu vai vīriešu dzimtes galotnes vietā tiek izmantots apostrofs.

Dialektiskās shēmas noraidījums implicē arī temporālo sviru pārslēgšanu. Tas nozīmē, ka politiskās un ētiskās aģences priekšnosacījumi nav atkarīgi no šībrīža teritorijas stāvokļa: tie nav opozicionāri un tādēļ nav piesaistīti tagadnei caur tās noliegumu. Tā vietā tie tiek projicēti pāri laikam kā apliecinošas prakses, kas mērķētas uz spēcinošu attiecību radīšanu, veidojot iespējamās nākotnes. Ētiskas attiecības rada iespējamās pasaules, mobilizējot resursus, kas tagadnē nav izmantoti, tostarp mūsu alkas un iztēli. Šie ir dzinuļi, kas tiek konkretizēti reālās, materiālās attiecībās un tādējādi var veidot tīklu, tīklojumu vai rizomu, īstenojot savstarpēju savienošanos ar citiem. (Braidotti un Dolphijn 2014: 24)

Šāds skatījums implicē, ka apliecinoša darbība, kura vērsta uz iedomātu, ilgtspējīgu un ētiskās attiecībās balstītu nākotni, vienlaikus smeloties spēku no tās iespējamās esamības, ir jēgpilna alternatīva kritiskai, protestējošai un opozicionārai rīcībai.

Latvijā posthumānisma domāšana ir maz apzināta un izmantota mākslas analīzē. Šī raksta mērķis ir izmantot nelielu daļu no posthumānisma piedāvātajiem rīkiem, kas izmantojami mākslas analīzē, koncentrējoties uz mākslinieces Inetas Freidenfeldes gleznām to tapšanas procesu kontekstā un pievēršot uzmanību to ideālajai biogrāfijai, kāda tā iecerēta jau sākotnēji: proti, iekļaušanos mākslas tirgū un mijiedarbību ar gleznu gala pircēju. Vienlaikus jāapzinās, ka šis raksts sniedz tikai nelielu ieskatu posthumānisma domāšanā un pieejā, ne tuvu neizsmelot šīs metodes potenciālo lietojumu.

Pētījuma norise

Pētījumā liela nozīme ir ne vien iepriekš aprakstītajām teorētiskajām pieejām, kas izmantotas kā mākslas analīzes metodes, bet arī sociālās antropoloģijas pētījuma rīkiem, kas ļauj atsegt mākslinieces Inetas Freidenfeldes skatījumu uz savu darba procesu. Lai arī sociālās antropoloģijas pieeja parasti tiek izmantota, pētot attiecības starp cilvēkiem, posthumānistisks skatījums ļauj ieraudzīt aģenci – tostarp sociālu aģenci – arī citās dzīvības formās, materialitātē un pat iztēlotos objektos. Tātad ir iespējams skatīt topošo mākslas darbu, kā arī tā modeļus un materiālus kā sociālus aģentus, kas iesaistās mijiedarbīgās attiecībās ar mākslinieci. Tāpat sociālā un kultūras antropoloģija ar vērīgumu pret materiālo pasauli ļauj skatīt mākslas darbu kā daļu no mākslas tirgus, ņemot vērā mākslas tirgus implicīto klātbūtni jau mākslas darba tapšanas laikā.

Pētījuma laikā tika veikta padziļināta daļēji strukturēta intervija, kas bija apzināti virzīta pētījuma veikšanai, nestrukturētas intervijas gan klātienē, gan neklātienē, kā arī klātesamība mākslinieces dzīvē tā, kā tā atsedzas sociālajos tīklos un ierobežotas piekļuves tiešsaistes dienasgrāmatā. Saskaņā ar feminisma pieeju antropoloģijai pētījums notika ne tik daudz "par" mākslinieci, bet "kopā ar" viņu, sarunās iegūtos datus izmantojot kā atspēriena punktu tālākajai darbu analīzei. Ciešā sadarbība ar

mākslinieci veidoja tādu pētījuma formu, kurā teorētiskā doma sniedza atgriezenisko saiti ar mākslinieces darbību, palīdzot pozicionēt gleznas mākslas tirgū.

Pētījuma gaitā tika ievērotas antropoloģijas ētikas vadlīnijas, īpaši pievēršot uzmanību informētai piekrišanai un pētījuma dalībnieka personiskās informācijas aizsardzībai, pētījuma rezultātu pieejamībai gan māksliniecei, gan plašākai sabiedrībai, kā arī atklātām un uz sadarbību vērstām attiecībām ar mākslinieci. Līdzvērtīgi svarīga ir bijusi arī ieklausīšanās mākslinieces skatījumā uz savu mākslas procesu un mākslas darbos ietvertajām nozīmēm, fiksējot gan aspektus, kuros tie sakrīt ar rakstā izvēlēto teorētisko rāmējumu, gan arī tos aspektus, kuros saskatāmas atšķirības.

Inetas Freidenfeldes darbu tapšana kā process

Māksliniece

Ineta Freidenfelde ir beigusi Liepājas Lietišķās mākslas koledžas teātra dekorācijas un butaforijas kursu, pēc tam izglītību turpinājusi Latvijas Mākslas akadēmijas scenogrāfijas nodaļā un glezniecības nodaļā. Nozīmīgi viņas izglītību papildinājušas ikonu glezniecības un dekoratīvo krāsojumu renovācijas mācības. Freidenfelde regulāri piedalās izstādēs un īsteno privātus pasūtījumus, kas ļauj ar glezniecību nodarboties kā ar maizes darbu. Viņas gleznas iespējams aplūkot arī internetā autores tīmekļvietnē (Freidenfelde 2021a).

Freidenfeldes darbiem, jo īpaši "Pilsētas eņģeļu" un ziedu gleznojumu ciklos, ir raksturīgs pirmajā acu uzmetienā dekoratīvs izteiksmes veids, apvienojot šķietami reālistiskus eļļas tehnikā veidotos gleznojumus uz spožu metāla lapiņu fona. Gleznu pārdošana ir arī viņas galvenais iztikas avots. Tomēr, iedziļinoties viņas darba procesā un mākslas darbu tapšanā, kā tas darīts šajā rakstā, glezniecībā var saskatīt uzmanību pret sarežģīto pilsētvides un dabas mijiedarbību un personiskas un jūtīgas attiecības ar darbu modeļiem, kas, ikdienā nepamanīti un nenovērtēti, Freidenfeldes mākslas praksē kļūst par pilnvērtīgiem mākslas darba tapšanas dalībniekiem.

Pētot Freidenfeldes darbu tapšanas procesu, tajā var saskatīt dažādus aģentus, kas ir iesaistīti mākslas tapšanā. Starp svarīgākajiem būtu jāizceļ mākslinieces "modeļi" – pilsētā mītošās mazās dzīvības formas, piemēram, putni, ziedi, dzīvnieki. Turklāt šeit svarīgi norādīt, ka attiecības ar modeļiem veidojas nevis īslaicīgas, proti, tikai uz skices un gleznas tapšanas laiku, bet gan ilgstošas, māksliniecei veidojot un uzturot vidi, kas ir draudzīga šīm dzīvības formām. Otrs savijums veidojas ar mākslas darba tapšanā iesaistīto materialitāti (krāsām, metāla lapiņām) un vidi – mākslinieces studiju. Treškārt, tā kā Freidenfeldes glezniecība ir viņas iztikas avots, nozīmīgas ir arī attiecības ar mākslas tirgu un mākslas darbu potenciālajiem pircējiem, kuri, lai arī darba tapšanā tiešā veidā neiesaistās, ir uztverami kā nākotnes projekcija: turklāt arī

šajā gadījumā paredzamās attiecības nav vienpusējas. Šie trīs galveno attiecību veidi, kas iezīmējas mākslas darba tapšanā, raksta turpmākajā izklāstā analizēti detalizētāk.

Gleznu sērijā "Pilsētas eņģeļi" redzamās mazās dzīvības formas, jo īpaši putnus, māksliniece sauc par saviem modeļiem, izmantojot vārdu, ar kuru glezniecībā bieži apzīmē reprezentējamo objektu – pasīvu būtņi, kas tiek attēlota mākslas darbā. Tā tiek veidots priekšstats par attiecībām, kurās aktīvo un radošo lomu uzņemas mākslinieks, kamēr pārējiem procesa dalībniekiem ir pakārtota loma. Modeļa un gleznotāja lomu šādā griezumā izvērsti analizējusi Linda Nohlina (*Linda Noehlin*, 1931–2017), ironiski norādot uz Rietumu mākslā ierasto priekšstatu par "mākslinieku kā seksuāli dominējošu radītāju: vīrietis – mākslinieks – veido no inertas matērijas ideālu erotisku objektu sev" (Noehlin 1971: 143). Nohlina rakstā gleznotājs vīrietis pretnostatīts modelim sievietei, tomēr šīs hierarhiskās attiecības vēl izteiktāk saskatāmas situācijās, kurās mākslas darbu rada cilvēks, bet modelis ir dzīvnieks, ainava vai klusās dabas uzstādījums, kurš tiek burtiski izveidots atbilstoši mākslinieka iecerei.

Tomēr Freidenfeldes attiecības ar viņas modeļiem nevar raksturot kā hierarhiskas. Tieši otrādi – lai būtu iespējams skicēt putnus visā to daudzveidībā, māksliniece pagalmā ir veidojusi vidi, kas primāri atbilst putnu vajadzībām – tur atrodas barotava, dzirdinātava un vecs koks –, pat ja atbilstoši pilsētvides estētikas nerakstītajiem principiem šo pagalmu varētu uzskatīt par nolaistu. Turklāt krīzes situācijās, piemēram, ja putni ir neveiksmīgi iekārtojuši ligzdu, tiek cilvēku izšauti vai plēsēju apdraudēti, Freidenfelde meklē šīm problēmām risinājumu, pat ja tas sagādā grūtības attiecībās ar apkārtējiem cilvēkiem vai institūcijām. Attiecības ar putniem veidojas no paaudzes paaudzē un nav vienpusējas: pieaugušie putni, kas labi apguvuši sadarbību ar mākslinieci, to iemāca saviem mazuļiem, tā veidojot nelielu pagalma ekosistēmu, kurai Freidenfelde ierādījusi līdzvērtīgu vietu. Līdzīgi arī, gleznojot ziedus, Freidenfelde izvēlas nevis ierastos griezto ziedu kārtojumus, bet savvaļas vai dārza puķes, bieži atainojot tās zemē ieaugušas, proti, dzīvas. Savukārt sadarbībā ar Agrolesursu un ekonomikas institūtu veidotajā projektā "Māksla zinātnei" Ineta Freidenfelde sev raksturīgajā veidā portretē selekcionētus kartupeļus – tie, acīmredzami dzīvīgi, izdzen asnus, kas tiecas uz augšu, pretstatot vertikāli gleznas horizontālajām līnijām. Atšķirībā no ierastās situācijas, kurā mākslinieka un modeļa attiecībās ir skaidra hierarhija ar mākslinieku augšgalā, Freidenfeldes attiecības ar viņas mākslas darbu modeļiem būtu raksturojamas kā sadarbība, kurā mākslinieces loma ietver vērošanu, barošanu, rūpēšanos, kamēr modelis ir tas, kas ar savu klātbūtni padara darba tapšanu iespējamu.

Freidenfelde, kas apguvusi klasisko ikonu glezniecību, skaidro šo zināšanu un pieredzes nozīmi ne tikai praktiskajās iemaņās, bet arī apziņā par to, cik svarīgi ir nonākt "gleznošanas stāvoklī". Ikonu gleznošanā lūgšana pirms darba sākuma tiek uzskatīta par tā obligātu daļu. Meditāciju, pārdomu laiku Freidenfelde uzskata par

nepieciešamu arī savā glezniecībā. Mākslas darba tapšana nav temporāli fiksēta tikai praktiskā darba stundās, tās telpa izplešas ārpus gleznas, kur svarīga ir ne tikai gaisma, bet arī plašums un laiks. Turklāt šī prasība pēc laika, pēc plašuma, pēc miera ir nošķirta no praktiskajām iemaņām, kuras ļautu strādāt arī ātrāk un citā vidē. Prakse, kurā glezniecība notiek raiti un bez ilgstošām pārdomām, tīri "tehniski", ir iespējama, bet nepietiekama. Ilgstošo procesu, kurš ietver gan "pameditēšanu", gan spēlēšanos, kas pieprasa vismaz ilūziju par plašumu gan laikā, gan telpā, var traktēt kā gleznas jēgas veidošanu, kas notiek tās realizācijas procesā, sadarbojoties ar gleznas materiāliem ne vien to esamībā, bet arī potenciālā.

Procesa materialitāte

Runājot par mākslas darba tapšanas materialitāti, iezīmējas divi tās aspekti – materiāli, no kuriem top darbs, un vide, kurā notiek gleznošana. Bārbara Bolta uzsver glezniecības performatīvo raksturu: tajā "ķermenis, krāsas un vides materialitāte ir iesaistīti un savstarpēji atkarīgi tā, ka māksla veidojas interaktīvā radīšanas darbā. Šīs dinamiskās attiecības ietver materiālu praksi kā kopīgu rašanos (angļu val. *co-emergence*), nevis pārvaldīšanu (angļu val. *mastery*).” (Bolt 2004: 78) Savukārt Ineta Freidenfelde, aprakstot apgūtās tehnikas un tehnoloģijas, ko piedāvā metālisko lapiņu iestrādāšana gleznā, raksturo to kā "spēlēšanos", kurā darbojas ne vien māksliniece ar materiāliem, bet arī materiāli savā starpā. Spēles attiecībās materiāls netiek vadīts un pakļauts, tas tiek uztverts kā aktīvs un rotaļīgs, tāds, kuram piemīt brīva izpausme un ir dota atļauja kļūdīties. Lielā mērā to nosaka zelta lapiņu specifika – tās ir ļoti trauslas un gaisīgas, jutīgas pret katru pieskārienu vai caurvēja pūsmu. Turklāt, lietojot lapiņas atbilstoši ikonu glezniecības (jeb, sekojot pareizticīgās tradīcijas ieviestajam kalkam arī latviešu valodā – "rakstīšanas") principiem, ar tām būtu nevainojami jānoklāj viss fons, radot efektu, ko Freidenfelde nosauc par "plastmasīgu", kamēr viņas mērķis ir radīt tādu fonu, kas, lai gan atsauc atmiņā pareizticīgo ikonu zeltījumu, tomēr ir dzīvīgi ne-ideāls, un uzliktās lapiņas ne vienmēr veido regulāru ritmu, kā arī bieži tiek ieberzētas audumā, lai izceltu tā faktūru.

Līdzīgi arī savu Mākslas akadēmijas diplomdarbu viņa raksturo kā tādu, kas radies, sekojot tā pamatmateriāla – šķību sētas dēlīšu – formai. Dēlītis, kas pēc pagaidu sētas nojaukšanas atmests kā nederīgs, mākslinieces izcelts no savas ierastās vietas, kļūst par ideālo pamatmateriālu, lai gleznotu sieviešu figūras. Arī Bolta norāda, ka glezniecībā materiāls – viņas piemērā krāsa – "netiek izlietots, bet gan izcelts priekšplānā, ļaujot tam mirdzēt" (Bolt 2004: 115). Arī Ineta Freidenfelde akcentē to, kā materiāls veido darbu, radot negaidītus efektus. Tā, veidojot lielformāta "Klijānu", ir pietrūcis nepieciešamo zelta lapiņu, un to vietā izmantotās bronzas lapiņas radījušas

negaidītu, bet darbam piemērotu saulrieta krāsu efektu. Pat klāt neesošs materiāls piedalās gleznas tapšanā, bet šķietami necils materiāls iegūst jaunas, poētiskas īpašības: materiāli tiek nevis "iztērēti", bet atklāti un bagātināti gleznas tapšanā – šajā sarunas, performances vai spēles procesā.

Attiecībā uz vidi un glezniecības apstākļiem Freidenfeldei ir savas vajadzības – nepieciešams ir gan laiks, lai sagatavotos gleznošanai, gan arī plašums telpā, kurā notiek gleznošana, vai vismaz plašuma imitācija, skatoties pa logu. Arī Liza Makoša (*Liza McCosh*) apraksta savu glezniecības pieredzi līdzīgi: darbojoties ar materiāliem un reaģējot uz apkārtējo vidi – līdz pat tādām niansēm kā gaisa mitrums –, pats glezniecības process kļūst par savdabīgu saspēli ar materialitāti, kurā ir iespējami gan triumfi, gan neizdošanās, kas padara darbu afektīvu un ļauj pietuvoties arī cildenā izjūtai (McKosh 2016). Tādējādi mākslas darba tapšanas procesā ir dziļi iesaistīta materialitāte un vide, kas ir ne vien nepieciešamas darba sākšanai, bet arī piedalās tā procesā kā pilnvērtīgi spēlētāji. Turklāt par šādu pilnvērtīgu spēlētāju uzskatāms arī mākslas tirgus un mākslas darba pircējs, kas gleznas tapšanas gaitā parasti ir nevis zināms, bet iedomāts.

Mākslas darbs tirgus kontekstā

Kapitālismam piemīt tendence monetizēt un padarīt par ražošanas procesa izejmateriālu ne tikai taustāmus, bet arī abstraktus resursus, piemēram, cilvēka patērēto laiku un ieguldītās zināšanas, radot produktu, kas iekļaujas tirgus attiecībās un kam ir piešķirta konkrēta vērtība. Mākslas darbu nereti pretnostata šādai komodifikācijai jeb padarīšanai par patēriņa preci, norādot, ka mākslas darbs ir singulārs, t. i., tā vērtība nav izsakāma naudā (Kopytoff 1986). Lai gan pastāv mākslas darbi – piemēram, slavenas un kultūrvēsturiski atzītas gleznas –, kam šis priekšstats par singularitāti ir pašsaprotams, Inetas Freidenfeldes gadījumā darbu komodifikācija ir viņas profesionālās darbības pamatā, turklāt to cena bieži vien tiek noteikta ļoti pragmatiski – izvērtējot iegādāto materiālu izmaksas un gleznas izmērus. Tomēr gleznas iegādi māksliniece saredz citādi – caur pircēja emocionālo piesaisti tai, sajūtu, ka pircējs šo darbu iegādājas personiskas piesaistes dēļ. Tādējādi darba iegāde ir skaidrākais signāls par to, ka tas ir uzrunājis skatītāju un bijis viņam nozīmīgs.

Turklāt mākslinieces attiecības ar darbu nebeidzas pēc tā pārdošanas: Freidenfelde bieži norāda, ka viņas glezna ir "atradusi mājas" un sirsnīgi atsaucas par tās pircējiem, akcentējot nevis ekonomisko, bet sociālo apmaiņas pusi. Šeit var domāt nevis par gleznu kā par komodificētu produktu kapitālistiskajā tirgus sistēmā vai kā singulāru vērtību, kas nav izsakāma naudā, bet gan saskatīt procesu, ko Kopytofs formulē kā

“neformālo singularizāciju”, proti, situāciju, kurā prece (šajā gadījumā mākslas darbs) vienlaikus pastāv divos tirgus līmeņos: tas ir pērkams un pārdodams, bet vienlaikus tam tiek piešķirta singulāra vērtība, kas pretojas izteikšanai naudā. Šādu vērtību tam piešķir mākslinieces un pircēja kopīgi veidotā afektīvā telpa, kurā mākslas darbam tiek piešķirta pilnvērtīga dzīve “jaunajās mājās”.

Skatot mākslas darba tapšanas procesu kā komplicētu attiecību savijumu starp mākslinieci, modeļiem, materialitāti un projicēto mākslas tirgu, var saredzēt gleznu nevis kā diskretu, no apkārtējās pasaules atdalītu objektu, bet gan kā mezgla punktu pastāvīgi turpinošos attiecību tīklojumā. Šāds skatījums ļauj apšaubīt vienkāršotus mākslas darba uztveres veidus, piemēram, mākslas darbu kā pasīvas realitātes tiešu atainojumu, mākslas darbu kā tīru radošā ģēnija izpausmi vai mākslas darbu kā patēriņa preci. Iesaistīto aģentu savstarpējās attiecības, lai arī nav simetriskas, tomēr nav skatāmas arī kā vienus pusējas. Putni ir nevis pasīvi mākslas darba modeļi, bet gan nosaka mākslinieces ikdienu un dzīves vidi, materialitāte ir ne tikai mākslas darba izejmateriāls, bet ar savu pieejamību vai nepieejamību nosaka tā raksturu, savukārt mākslas darba pircējs ne vien iesaistās tirgus attiecībās, bet, iegādājoties gleznu un novietojot to savā dzīves vai darba telpā, veido ar šo mākslas darbu ilgstošas attiecības, kurā mākslas darbs klusi, bet nerimstoši ietekmē tā īpašnieku gan afektīvā, gan intelektuālā līmenī. Ieraugot mākslas darbu kā ievītu daudzveidīgu attiecību tīklojumā, ir iespējama tā padziļināta analīze posthumānā skatījumā.

Mākslinieces un posthumānisma skatījumu nošķirums

Jauno posthumānisma teoriju piemērošana mākslas darba analīzei nav pirmais gadījums, kad teorija, kas radusies ārpus mākslas pētniecības vides, tiek izmantota tās pētniecībā. Domājot par veidiem, kā mākslas analīzei tiek izmantota psihoanalīze, Hals Fosters (*Hal Foster*) raksturo vairākus aspektus: (1) tiešu psihoanalīzes ietekmi mākslas darba tapšanā, analīzē un kritikā, (2) mākslas un psihoanalīzes kopīgo interešu lauku, (3) psihoanalīzes terminu aprobāciju diskursā (Foster 2016: 17). Pārnesot šo shēmu uz Freidenfeldes pasaules uzskatu, var minēt vairākus aspektus, kuros tas saskaras ar posthumānisma teorijām, vienlaikus fiksējot arī atšķirības.

Spilgtākais saskares punkts ir mākslinieces akcentētais pasaules skatījums, kurā cilvēks neatrodas par citām dzīvības formām hierarhiski augstākā pozīcijā: “[K]o es gribu glezniecībā parādīt: ka tās dzīves, kas ir apkārt, tās mazās dzīves – putni, lopiņi, puķītes –, ka viņām ir sava dzīve, kas ir, iespējams, vērtīgāka par cilvēka iedomāto dzīvi.” (Freidenfelde 2020) Var minēt, ka šī pasaules skatījuma pamatā ir īpašs jūtīgums pret

materialitāti, kas varētu būt raksturīgs māksliniekiem (Bennett 2012: 247), intuitīvi saskatot vērtību arī ārpus cilvēka. No otras puses, Inetas Freidenfeldes gadījumā tas ir cieši savijies ar sakrālā uztveri, kuru glezniecībā simbolizē zeltījums – tāds, kāds tiek izmantots ikonu rakstīšanas tradīcijā. Tomēr viņas gleznās sakrālā pasaule nav stingri nodalīta no ikdienas dzīves. “Ikonā tas zelts – viņš ir tā perfektā, *tā* pasaule. Tās lietas, kuras es gleznoju, viņas tomēr ir no šīs pasaules, [kas] nevar būt tik sterila. Tā ir reālā dzīve, bet ar zeltījumu un slavēšanu.” (Freidenfelde 2020) Lai arī ideālā, sakrālā pasaule tiek iezīmēta, glezniecībā Freidenfelde meklē, kā pati to formulē, “starptelpu”, kas nav ne triviālā subjekta–objektu pasaule, ne arī ideāla vai idealizēta sakrālā pasaule. Lai arī sakrālās pasaules ideja nav klātesoša rakstā izmantotajās teorijās, kā kopīgu teritoriju var iezīmēt atteikšanos no ideālā un materiālā binaritātes, lai atklātu “starptelpu”, kurā tie izpaužas vienībā – sakrālais burtiski “iemirdzas” ikdienas pasaulē, un vienlaikus šī iemirdzēšanās tiek veidota ar glezniecības tehnikas līdzekļiem. Lai arī ir nepieciešams nošķirt rakstā izmantotās teorijas no Freidenfeldes skatījuma, ir svarīgi arī iezīmēt to, ka izpratnes un interpretācijas līmenī pastāv nozīmīgas paralēles; proti, neduālistisks skatījums un atteikšanās no antropocentrisma ir nevis jauns izgudrojums, bet gan pasaules izpratnes veids, kuram tagad ir piešķirts teorētiskais rāmējums, kas to var leģitimizēt arī ārpus privātās vai reliģiskās sfēras.

Mākslas darba tapšana ir process, kurā savijas darba materiāli un praktiskās zināšanas. Savā ziņā tas ir tehnisks darbs – atgriežoties pie grieķu vārda *tékhnē* (τέχνη), ko var tulkot gan kā “mākslu”, gan “amatniecību”. Nereti šo *tékhnē* nošķir no *epistēmē* (ἐπιστήμη) jeb zināšanām, velkot iedomātu robežu starp “teoriju” un “praksi” (Parry 2020), vai, mākslas gadījumā, starp “ideju” un “izpildījumu”. Protams, šī robeža nav viegli novelkama: mākslas izglītībā, kas Freidenfeldes gadījumā ir bijis nozīmīgs zināšanu gūšanas veids, prakse savijas ne vien ar teoriju, bet arī ar zināmiem gaumes un stila priekšstatiem, kā arī sajūtu par to, ko nozīmē būt māksliniekam. Šādas teorētiski praktiskās zināšanas, kas iegūtas Liepājas Lietišķās mākslas koledžā un pēc tam Latvijas Mākslas akadēmijā, ļauj, piemēram, gleznot kustīgu modeli. Šeit redzams, kā Freidenfeldes gadījumā savienojas praktiskās zināšanas – prasme ātri uzskicēt putnu, zīmējumā notvert tā kustību – ar teorētisko bāzi, kas ļauj “saprast” gaismēnas konkrētai formai. Pastāvīga prakse veido arī mākslinieka uztveri – kā māksliniece to formulē, “redze uztrenējas”. Zīmīgi, ka arī valodas līmenī prakse un teorija savijas un iemiesojas – šajā gadījumā – redzē. Raksturojot mācības pie Renātes Vaudhousenas-Kelleres (*Woudhuysen-Keller*, 1944–2012), Freidenfelde īpaši uzsver, ka senās glezniecības tehnoloģijas un nianses ir jāzina, tās nevar nolasīt, darbu apskatot. Vēl vairāk: mācību procesā tiek apgūts arī mākslinieka darba ētoss, nepieciešamība “kaut ko pateikt”. Tādēļ precīzāk būtu domāt par “tehnisko” darbu kā par tādu, kas piesātināts ar dažādu veidu zināšanām, tostarp arī intelektuāli saprastām un ētiski ieaudzinātām.

Akadēmiskā izglītība mākslā tomēr var pat nonākt konfliktā ar reālo mākslas pieredzi vai māksliniecisكو redzējumu, un praksē nereti mākslinieks saskaras ar nepieciešamību izšķirties starp apgūto un ieraudzīto. Tā Bārbara Bolta apraksta savu pieredzi, gleznojot plenērā Austrālijā, Kalgurli: “.. lineārās un putna lidojuma perspektīvas likumi nedarbojās. Horizonts pastāvēja, bet nešķīta, ka objekti tālumā kļūtu mazāki. Nebija arī tā, ka tālāki objekti kļūtu pelēcīgāki vai attālumā samazinātos asums vai *chiaroscuro*.” Turklāt Boltas pieredzē redzama ne vien pretruna starp akadēmiski apgūto un reāli redzamo, bet arī starp to, ko viņa redz un kā gleznu saredzēs skatītājs, kas ir pieradis pie šādas akadēmiskas glezniecības (Bolt 2004: 131). Savukārt Freidenfelde fiksē pretrunu izpratnē par labu gaumi, kāda tā izpaužas mākslinieka izjūtā un akadēmiskajās glezniecības zināšanās, kurās zelts tiek atzīts par dekoratīvismu un sliktu stilu, pat “ķecerību”. Faktiski nonākt pie zelta lapiņu izmantojuma glezniecībā viņa ir varējusi, apgūstot ikonogrāfiju un vienlaikus pretojoties akadēmijas izglītībai, kas nonāk pretrunā ar viņas ieceri un pasaules skatījumu. Tādējādi mākslas darba veidošanas prakse kļūst ne vien par iepriekšējo zināšanu izmantošanu, bet to pārskatīšanu, apšaubīšanu un pat noliegšanu.

Mākslas reprezentatīvais modelis labi padodas semiotiskai analīzei, kura balstās priekšstatā, ka ārējās vides objekts vai ideja ir izteikta zīmē, kas iekodēta mākslas darbā un piešķir tam nozīmi, ko attiecīgi interpretē mākslas darba skatītājs, kurš pārzina atbilstošos kultūras kodus. Šādā gadījumā mākslas darba interpretācija ir saistāma ar to, cik atbilstošas vai atpazīstamas ir attiecīgās zīmes un kādās attiecībās tās stājas gan savstarpēji, gan vērotāja uztverē. Lai arī semiotiskā analīze nav vienīgais mākslas darba interpretācijas veids, tieši šo pieeju Freidenfelde iezīmējusi kā dominējošo. Gan runājot par savu darbu, gan skatītāja uztveri, viņa norāda uz tā semiotisko aspektu un nereti iekodē gleznā arī konkrētu stāstu, piemēram, gleznā “Dzimta” izveidojot stāstu par to ģimenes locekli, par kuru “nerunā” un kuru gleznā apzīmē līdztekus septiņiem apaļīgiem zvirbuļiem sēdošais astotais, kas ir aizkrāsots. Reprezentācijas modelis sākotnēji šķiet atbilstošs mākslas darba analīzē, jo īpaši Freidenfeldes gadījumā, kur gleznās parasti ir atainoti ļoti konkrēti un atpazīstami objekti (jau iepriekš minētie putni vai ziedī), un māksliniece ir arī gatava sniegt šāda veida idejisko interpretāciju. Tomēr šis modelis tikai šķietami izsmel mākslas darba būtību; tas nepievērš uzmanību jau iepriekš minētajiem materialitātes aspektiem, kā arī attiecībām, kas veidojas starp mākslinieku un modeli, kā arī mākslinieku un skatītāju.

Mākslas reprezentatīvais modelis ir turpinājums kartēziskajam nošķīrumam starp prātu un materialitāti, kur ideja tiek izteikta darbā, kurš savukārt tiek interpretēts idejā; turklāt tiek implicīti pieņemts, ka mākslas darbs šajā procesā ir sekundārs. Posthumānisma teorijas, veicot ontoloģisku lēcīenu no antropocentriska pasaules modeļa uz skatījumu, kurā tiek nojaukta hierarhiska uztvere un apšaubīti kartēziskā

duālisma postulāti, ļauj atrast atspēriena punktus mākslas reprezentatīvā modeļa destabilizācijai. Šāds skatījums arī paver iespēju atbrīvot mākslas darbu no humānismam raksturīgā priekšstata par hierarhiskām attiecībām starp prātu (ideju, domu, emociju) un materialitāti (mākslas darbu kā priekšmetu ar fiziskām īpašībām), skatot šos mākslas aspektus nevis kā šķirtus, bet gan kā mijiedarbīgi topošus, turklāt piešķirot visiem procesā iesaistītajiem aģentiem – gan dzīviem, gan nedzīviem – nozīmīgu lomu darba tapšanā.

Inetas Freidenfeldes māksla posthumānā redzējumā

Inetas Freidenfeldes darbi pamatā pieder tādiem žanriem kā animālija un klusā daba, reizēm arī ainavas. Šie žanri klasiski ir uztverti kā "zemāki", jo tiek pieņemts, ka tie ir mimētiski un deskriptīvi un nav stāstītāji un pasaules skaidrotāji. Precīzāk gan būtu runāt par aprakstīšanu vai pierakstīšanu – to, ko objektorientētās ontoloģijas teorētiķis Ēns Bogosts (*Ian Bogost*, 1976) sauc par "ontogrāfiju". Ontogrāfija viņa piedāvātajā terminoloģijā ir vispārīga pierakstīšanas stratēģija, kas atklāj dažādus objektus un to savstarpējās attiecības, nereti – bez apraksta vai skaidrojuma. Vizuāla ontogrāfija ietver ne-ironisku pasaules reģistrāciju, vienlaikus veidojot tādu objekta kontekstuālo izvietojumu, kas atbrīvo iztēli. Attēla objekts atklāj sevi, nevis kaut ko ārpus tā (Bogost 2012: 38–50). Līdzīgā veidā Freidenfeldes glezniecībā putns, dzīvnieks, puķe atklājas pirmām kārtām kā pats objekts. Zvirbuļu virkne uz zara atsedz putnu "slepeno dzīvi", attiecības starp viņiem, kuras ir intuitīvi aptveramas, bet nav detalizēti aprakstītas. Mārpuķītes gleznā ļauj ieskatīties jautājumā, "ko nozīmē būt mārpuķītei". Katrs mēģinājums šo skatījumu aprakstīt – lūk, šeit puķe iesakņojas zemē, te atplaukst pret debesīm – šo ontogrāfiju drīzāk sašaurina, līdzīgi kā to sašaurina arī darba "pārtulkošana" par zīmi vai simbolu. Drīzāk ir nepieciešams domāt par to, kā ontogrāfiski tvertās dzīvības formas gleznas pasaulē tiek pārinterpretētas, piešķirot tām jaunas nozīmes.

Urbānajā vidē dažādi dzīvnieki, jo īpaši putni, bieži tiek uzskatīti par nevēlamiem kaitēkļiem, jo tie izjauc pilsētas kārtību, ir haosa un neprognozējamības avots, kas nereti saistās ar nehygiēniskiem apstākļiem un nolaistību (Jerolmack 2008). Freidenfelde saredz citu ainu: mazās dzīvības formas ir nozīmīga daļa no pilsētvides; citādi tā, mākslinieces vārdiem runājot, kļūst pārāk "sterila", "plastmasīga". Protams, šādai dzīvībai nepieciešami arī īpaši apstākļi – tā dzīvo un plaukst urbānās pasaules liminālajās vietās. Tai nepieciešami aizauguši zemes pleķīši, neapcirpti koki, nedaudz aizlaisti dārzi – vide, kādu Freidenfelde veido savā pagalmā. Šeit redzams, ka mākslinieces attiecības ar putniem nav skatāmas kā pretnostatījums starp cilvēka un "dabas"

pasauli: viņa ierauga putnus nevis kā daļu no “neskartas dabas”, bet gan kā piederīgus urbānajai videi, kā tādus, kas subversīvi iekļūst tās veidoto formu starptelpās, iekārtojot tur ligzdas, līdzīgi kā savvaļas dzīvnieki atrod pilsētā vietas slēptuvēm un midzeņiem, bet savvaļas augi – iespēju iesakņoties pat šķietami galēji urbanizētā vai degradētā vidē. Mākslas darbā, ievietojot viņus liminālajā telpā starp sakrālo un profāno – kā to simbolizē zeltītais fons –, Ineta Freidenfelde traktē mazās dzīvības formas kā tādas, kas glābj pilsētu pašu no sevis, apšaubot un izjaucot robežas starp pilsētu un dabu, atklājot pilsētas ķermeniskumu un vitalitāti. Turklāt, ņemot vērā to, ka “Pilsētas eņģeļi” paši ir redzami kā daļa no hiperobjekta “pilsēta”, atklājas arī pilsētas pašas pārpalicība un pārmērība, tās neiekļaušanās urbānā kapitālisma shēmās un pastāvīga sevis manifestēšana jaunās un negaidītās formās.

Turklāt Freidenfeldes putniem raksturīgas no dabas tvertas, izteiksmīgas un bieži vien it kā vērojošas pozas. Džeina Beneta, analizējot Volta Vitmena (*Walt Whitman*, 1819–1892) dzeju un savietojot to ar Paracelza (*Paracelsus/Theophrastus von Hohenheim*, 1493–1541) “simpātijas” jēdzienu, norāda, ka ķermeņa poza un kustība var iemiesot vispārēju attieksmi pret pasauli, kurā pastāv simpātijas jeb imitācijas, iejušanās un tiekšanās attiecības “starp pozu un noskaņojumu, tas ir, starp ķermenisku stāvokli (galvas piešķiešanas leņķi, locekļu izvietojumu) un konkrētu prāta vai attieksmes stāvokli” (Bennett 2014: 245). Tā viņa analizē pozu ar piešķiebtu galvu, iezīmējot tajā ietverto neitrālo vērojumu, kur to ieņēmušais ir “vienlaikus uzmanīgs un viegli atsvešināts – nonšalants”, tāds, kas ir “mierīgs, bet ne atslābis” (Bennett 2014: 247) un drīzāk uztvers citus ar “rāmumu vai toleranci, atverot portālus uz plašāku pieredzi” (Bennett 2014: 248). Šāda poza ir raksturīga arī vairākiem Freidenfeldes darbu modeļiem. Bet ne tikai: šeit var runāt arī par lidojumu pāri pasaulei, vērīgi lūkojoties pēc mērķa (“Klijāns”), asnošanu un izaugšanu (“Kartupeļi”), lidojumu, sekojot vēja plūsmai (“Ceriņu laiks”, “Virs mākoņiem”), apmierinātību un labsajūtu savā ķermeniskajā formā (“Dzimta”) un citas pozas un kustības, kas iezīmē labi atpazīstamus un mērķtiecīgus veidus, kā mijiedarboties ar pasauli un savu ķermeni. Šīs pozas akcentē dzīvās dabas un arī priekšmetu vitalitāti un aģenci. Vienlaikus tās arī aicina skatītāju mentāli vai pat fiziski ieņemt šīs pozas, metaforiski ievietojot sevi gleznas situācijā, izjūtot ontogrāfijā gleznotā modeļa esamību kā savējo un pārnesot modeļa attieksmi uz sevi. Gleznas skatītājs vairs nav neitrāls malā stāvētājs, ontogrāfija viņu pievelk un ievelk sevī (Morton 2013b: 34), pārnesot afektu no modeļa uz skatītāju un tā paplašinot gleznas performatīvo lauku.

Domājot par mākslu, nereti novērojama vēlme to norobežot no tirgus attiecībām, postulēt kā zināmā mērā brīvu no ikdienišķajām rūpēm par iztiku vai sociālo statusu – par spīti tam, ka faktiski mākslas darbi ir gan ienākumu avots māksliniekam un mākslas tirgum kopumā, gan sociālā prestiža avots mākslas pazinējiem un darbu īpašniekiem. Tomēr Elizabete Povinelli (*Elizabeth A. Povinelli*; 2016) norāda, ka mākslas darbs – pat

visvienkāršākais un "nekomerciālākais" – ir daļa no vairākiem hiperobjektiem, starp kuriem ir arī kapitālisms. Arī Freidenfeldes darbībā tas ir izteikti redzams: mākslas darbu radīšana viņai ir saistīta ar sevis un ģimenes uzturēšanu. Nepieciešamība iekļauties mākslas tirgū kā radošai personai ir sarežģīta izvēle, kurā, no vienas puses, var veikt salīdzinoši vienkāršus, pat amatnieciskus darbus – tā ir daļa no profesionalitātes –, bet arī šāda ļaušanās pasūtījuma darbu vieglumam māksliniecei šķiet riskants ceļš. Radīt mākslas darbus atbilstoši savam pasaules redzējumam, vienlaikus iekļaujoties potenciālā pircēja ekspektācijās, ir lielāks izaicinājums, kurā iezīmējas arī kompromisi. Jau iepriekš minēta mākslinieces apziņa, ka gleznas skatītājs uztvers to nevis kā ontogrāfiju, bet gan kā reprezentatīvu mākslas darbu, kurā, piemēram, putns kļūst par "zīmi" un tiek pakļauts skatītāja interpretācijai. Turklāt nereti arī pašas gleznas saturs mainās: tā žagata, kas nes rotu, īstenībā ir lidojusi ar tauku bumbu, bet, kā atzīmē māksliniece, "tad zustu visa romantika" (Freidenfelde 2021b). Tādējādi glezna jau tās tapšanas brīdī ir iesaistīta tās gaidāmajā nākotnē, kļūstot par objektu, kurā ir ierakstīta gan tā pagātne, gan nākotne (Harvey, Knox 2014: 12), kas ietver gan mākslinieces priekšstatu par to, ko viņa vēlas izveidot ar gleznu, gan arī mākslas darba sagaidāmo vietu mākslas tirgū. Šo saišu apzināšanās, līdzīgi kā apziņa, ka žagatai knābī ir nevis rota, bet gan tauku bumba, zināmā mērā laupa romantisko priekšstatu par mākslinieka ģēniju, kas pastāv ārpus materiālās pasaules, tomēr tā precīzāk atspoguļo reālo materialitātes pārvarēšanas darbu, kas notiek ne tikai tiešā mijiedarbībā starp mākslinieku un materiālu, bet arī plašākās attiecībās starp mākslinieku un sociālekonomisko vidi.

Inetas Freidenfeldes darbu labā iekļaušanās kapitālisma tirgū varētu mudināt domāt, ka tās pamatā ir zināms konformisms, sekošana tirgus prasībām. Arī paviršs skats uz šiem darbiem varētu radīt līdzīgu iespaidu – skaistie, nereti pat greznie zeltītie foni, putniņi un puķītes, kas šķiet neuzkrītoša un neaizvainojoša tematika, iztikšana bez komplikācijām, grūti interpretējama stāsta var radīt iespaidu par Freidenfeldes mākslu kā "dekoratīvu". Pati māksliniece, skaidrojot vārdu "dekoratīva māksla" nozīmi, norāda, ka tā ir saistīta ar jēgas un nozīmes zušanu, proti, tā ir tāda māksla, kurā "tu atstrādā kaut kādus ritmus un kompozīcijas bez iekšējās jēgas". Tomēr, runājot par savu mākslu, viņa uzsver tajā ietverto domu vai jēgu. Lai arī šo frāzi ir iespējams uztvert kā ikdienā lietotu tropu, kas nav uztverams burtiskā nozīmē, tomēr iespējams sekot arī Ernstam van Alphenam (*Ernst van Alphen*, 1958) un citiem pētniekiem, kas postulē, ka mākslas darba radīšana ir specifisks domāšanas akts (Alphen 2005: 2) un attiecīgi mākslas darbs ietver šo domu. Šāda pieeja mazina mākslas darba komifikācijas efektu un ļauj skatīt mākslas darbu kā pēc būtības subversīvu kapitālistiskā tirgus daļu: iegādājoties mākslas darbu, tajā iemiesotā doma rod telpu arī pircēja mājās vai birojā.

Tātad ir iespējams saskatīt divus šķietami pretējus faktorus. Viens no tiem ir Freidenfeldes darbu iekļaušanās kapitālisma tirgū jau kopš to tapšanas vai ieceres

brīža. No otras puses, ir iespējams saredzēt tos kā tādus, kuru *doma* ir refleksija par mazajām dzīvības formām, kas pilsētvidē šķiet nejaušas vai pat traucējošas. Šajā domā ir ietverta cieņa un vērtīgums pret šo mazo dzīvības formu esamību, tām tiek piešķirta īpaša vērtība kā tādām, kas, būdamas marginalizētas, atrodas dzīvīgajā starptelpā starp ikdienišķo un dievišķo, civilizēto un dabisko, tā nojaucot domāšanas binaritāti un izaicinot spriest nevis vienkāršās, prenostatāmās kategorijās, bet gan uztvert dažādu esamību individualitāti un mijiedarbību un, mentāli pieņemot viņu pozu, identificēties ar tām. Ja mēs pieņemtu domu, ka pēc autora “nāves” – vai klātbūtnes trūkuma mākslas darba interpretācijā – glezna paliek inerta un jēdzieniski tukša, tad vajadzētu domāt par mākslas darba komodifikāciju kā tā jēgas zaudēšanu. Tomēr mākslinieces ilgstošās attiecības gan ar pastāvīgajiem klientiem, gan ar darbu cienītājiem sociālajos tīklos – attiecības, kas nav balstītas savu mākslas darbu skaidrošanā, bet gan līdzīgu vērtību pārnēsē, – kā arī pieņēmums, ka mākslas darbs jau sevī ietver *domu* kā aktīvu darbību, ļauj viņas mākslas darbu lomu interpretēt citādi.

Proti, ir iespējams konceptualizēt Freidenfeldes gleznas kā tādas, kas satur subversīvu domu: formāli iekļaujoties priekšstatos par “dekoratīvu” mākslas darbu un atbilstot tirgus gaidām pēc “skaistā” vai “romantiskā”, tās ienes savu pircēju dzīves telpā dumpinieckisku apliecinājumu, ka gan lietas, kas iekļaujas kapitālisma projektā, gan arī dzīvības formas, kas atrodas pretrunīgās, pat konfliktējošās attiecībās ar to, ir vitalitātes un aģences piesātinātas. Klusi, bet nerimtīgi aicinot skatītāju ieņemt šīs dzīvīgās, dumpinieckās, vitālās pozas, identificējoties ar kapitālisma sistēmā marginalizēto un pakļauto dzīvīgumu, Freidenfeldes gleznas nerimtīgi iztaujā to pašu pasaules modeli, kurā, šķiet, tik labi iekļāvušās, sniedzot platformu citam, iekļaujošākam, vērtīgākam un cieņpilnākam skatījumam. Proti, lai arī nav iespējams Freidenfeldes mākslas darbus nosaukt par sociāli kritiskiem, tie īsteno Braidoti piedāvāto alternatīvu noliedzošai kapitālisma kritikai: tie balstās vīzijā par iespējamu nākotnes pasauli, kurā cilvēks ne vien izjūt solidaritāti ar citām dzīvības formām, bet arī veido ar tām personiskas, afektīvas un apliecinošas attiecības.

Noslēgums

Mākslas darba pētīšana, izmantojot posthumānistiskas pieejas, var šķist nepierasta. Tā neizslēdz citu, labāk pazīstamu, metožu izmantošanu, piemēram, tajā var labi iekļauties gan formālā analīze, gan biogrāfiskā pieeja. Tomēr metodes galvenā iezīme ir uzsvara pārlīkšana no mākslas darba kā gatava priekšmeta un mākslinieka kā personības un sociālas būtnes uz daudzveidīgām un plašām attiecībām arī ar tādiem aģentiem, kas ilgstoši ir uzskatīti par pasīviem (piemēram, darba modelis vai materialitāte) vai ar patiesu radošumu nesavienojamiem (piemēram,

tirgus attiecības). Atsakoties no priekšstata par cilvēka valdošo un virzošo lomu pasaulē, posthumānistiskās pieejas ļauj skatīt jebkuru mākslas procesu elementu kā centrālu, tāpēc šajā rakstā padziļināti pētīta mākslas darba tapšana. Šīs pieejas paver iespējas arī tādai mākslas pētniecībai, kuras centrā ir pats mākslas darbs, nevis tā autors vai interpretētājs.

Posthumānā skatījumā mākslas darbs kļūst par patstāvīgu objektu, ko raksturo materialitātē ietverta nozīme, kurai nav nepieciešama verbalizācija un kuru neizsmēļ darba skaidrojums vai apraksts. Proti, mākslas darba nozīme ir dinamiska, performatīva un ne tikai vārdiska: "Nozīme nav īpašība, kas piemīt atsevišķiem vārdiem vai vārdu grupām, bet gan pastāvīga pasaules performance tās atšķirīgajā saprotamībā (angļu val. *differential intelligibility*)."

(Barad 2003: 821)

Balstoties izpratnē par cilvēka esību kā neduālistisku, arī saprotamība piemīt nevis vārdiem, bet mijiedarbīgām attiecībām ar pasauli, kurā matērija un nozīme nav šķirtas. Gleznas tapšanas procesā atklājas, ka gleznā nav atsevišķas "idejas" un "izpildījuma", aktīvas "formas" un pasīvas "matērijas", nav nošķirtas zināšanas (*epistēmē*) un prakse (*tékhne*). Šis secinājums ne vien mudina apšaubīt mākslas pētniecības veidus, kuros tiek sistēmiski nošķirta "ideja" no "tehnikas", bet arī nostiprina priekšstatu, ka mākslas darba tehniskie, tehnoloģiskie un materiālie aspekti ir zināšanu padziļināšanas, iztaujāšanas un radīšanas procesi, kamēr mākslas darba "ideja" nav neitrālas, no darba pasaules neatkarīgas metavalodas (Morton 2013a: 4) vārdos nosaucama, bet gan materiālā ietverta un materialitātes caurstrāvota.

Bibliogrāfija

Alphen, Ernst Van (2005). *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, No. 28(3), pp. 801–831.

Barrett, Ellie (2020). Makers' Voices: Four Themes for Material Literacy in Contemporary Sculpture. *Journal of Visual Art Practice*, No. 19(4), pp. 351–372.

Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.) (2016). *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. New York: I. B. Tauris.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.

Bennett, Jane (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. Cohen, Jeffrey, Jerome (ed.). *Animal, Mineral, Vegetable: Ethics and Objects*. Washington, DC: Oliphant Books, pp. 237–269.

Bennett, Jane (2014). Of Material Sympathies, Paracelsus, and Whitman. Iovino, Serenella, Oppermann, Serpil (eds.). *Material Ecocriticism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 239–252.

Bogost, Ian (2012). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Bolt, Barbara (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London, New York: I. B. Tauris.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Braidotti, Rosi, Dolphijn, Rick (2014). Introduction. Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know? Braidotti, Rosi, Dolphijn, Rick (eds.). *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Braidotti, Rosi, Hlavajova, Maria (eds.) (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury.
- Elkin, James (2019). *What Painting Is*. 2nd edition. New York, London: Routledge.
- Freidenfelde, Ineta (2020). *Pētnieciska intervija*. 30.10. Pētnieces arhivā.
- Freidenfelde, Ineta (2021a). *Ineta Freidenfelde (personiskā tīmekļvietne)*.
Pieejams: <http://inetaart.com/> [skatīts 31.05.2021.].
- Freidenfelde, Ineta (2021b). *Facebook*. 29.01. Pieejams: <https://www.facebook.com/ineta.freidenfelde/posts/5076949529044417> [skatīts 15.03.2022.].
- Foster, Hal (2016). Psychoanalysis in modernism and as method. Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., Joselit, David (eds.). *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, pp. 17–23.
- Harvey, Penny, Knox, Hannah (2014). Objects and materials: an introduction. Harvey, Penny et al. (eds.). *Objects and Materials. A Routledge Companion*. London and New York: Routledge, pp. 1–17.
- Ingold, Tim (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, No. 41, pp. 427–442.
- Jerolmack, Colin (2008). How Pigeons Became Rats: The Cultural–Spatial Logic of Problem Animals. *Social Problems*, No. 55(1), pp. 72–94.
- Kopytoff, Igor (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. Appadurai, Arjun (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, pp. 64–91.
- McCosh, Lisa (2016). The Sublime: Process and Mediation. Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. New York: I. B. Tauris, pp. 127–138.
- Morton, Timothy (2013a). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy (2013b). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Nochlin, Linda (2018). Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Routledge, pp. 134–144.
- Parry, Richard (2020). Episteme and Techne. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/episteme-techne/> [accessed 28.05.2021.].
- Povinelli, Elizabeth A. (2016). The World is Flat and Other Super Weird Ideas. Behar, Katherine (ed.). *Object–Oriented Feminism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, pp. 107–121.
- Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

1. attēls. Ģimene. 2021. 60x100. Audekls, eļļa.
Figure 1. Family. 2021. 60x100. Oil on canvas.

2. attēls. Mārpuķītes. 2020. 25x70. Audekls, eļļa.
Figure 2. Daisies. 2020. 25x70. Oil on canvas.

3. attēls. Eņģeļu koris. 2018. 100x180. Audekls, eļļa.
Figure 3. Choir of angels. 2018. 100x180. Oil on canvas.



1



2



3

Jānis Ozoliņš

Ph.D., literatūrzinātnieks un kultūras pētnieks, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
Ph.D., literary scholar and cultural researcher, Art Academy of Latvia, Institute of Literature, Folklore, and Art of the University of Latvia
E-pasts /e-mail: janis.ozolins@lma.lv

Kārlis Vērdiņš

Ph.D., literatūrzinātnieks un kultūras pētnieks, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
Ph.D., literary scholar and cultural researcher, Art Academy of Latvia, Institute of Literature, Folklore, and Art of the University of Latvia
E-pasts /e-mail: karlis.verdins@lulfmi.lv
DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.09

Urbānie mūki: portretu konteksti Ata Jākobsona personālizstādē Padures muižā

Urban Monks: Contexts of the Portraits in Atis Jākobsons's Personal Exhibition at Padure Manor

#

Atslēgvārdi:

latviešu glezniecība,
portrets,
dzimte,
ekstāze,
orientālisms

Keywords:

Latvian painting,
portrait,
gender,
ecstasy,
orientalism

Kopsavilkums

Rakstā tiek analizēti gleznotāja Ata Jākobsona vīriešu portreti, kas 2022. gadā bija apskatāmi viņa personālizstādē Padures muižā. Šo portretu tematiskās dominantes saistītas gan ar viņa maskulīno objektu iekšējās pasaules atklāsmi (jo sevišķi ar pārļaicīguma, ekstāzes un androgīnijas klātbūtni viņa gleznās), gan arī ar orientālismu (rasiskota Cita attēlojumu Eiropas mākslas tradīcijā). Atsevišķu darbu analīze atklāj, kā tiek modificēti laikabiedru portreti, atņemot tiem mūsdienīguma elementus, lai radītu pārļaicīgus tēlus, kuri reprezentē Eiropas glezniecības tradīcijas, tai pašā laikā daļēji kļūstot par autora pašportretiem, kuros projicētas autora emocijas. Jākobsona modeļu izvēle liecina par viņa interesi par dienvidniecisku, tumsnēju tipu, kura reprezentācijas atgādina par orientālisma tradīciju Eiropas mākslā, tomēr izvairās no distancēšanās vai subordinācijas. Darbu analīzi papildina Jākobsona izstādes raksturojumi, kas fokusējas uz mākslinieka darbu ievietošanu mūsdienu Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā.

Summary

The article analyzes the male portraits of the Latvian painter Atis Jākobsons, which were on display in 2022 in his exhibition at Padure Manor. The thematic dominants of these portraits are related both to the revelation of the inner world of his masculine objects (especially with the presence of timelessness, ecstasy, and androgyny in his paintings) and also to Orientalism (a racialized representation of the Other in the European art tradition). The analysis of individual works reveals how portraits of contemporaries are modified, depriving them of elements of modernity, to create timeless images that represent European painting traditions while at the same time partially becoming self-portraits of the author, in which the author's emotions are projected. Jākobsons's choice of models shows his interest in a southern, dark type whose representations recall European art's Orientalist tradition yet avoid distancing or subordination. The analysis of the works is complemented by the characteristics of Jākobsons's exhibition, which focuses on placing the artist's works in the context of modern Latvian contemporary art.

2022. gada 5. jūnijā Padures muižā tika atklāta gleznotāja Ata Jākobsona personālizstāde, kurā skatāmi viņa pēdējo gadu darbi. Portreti, ziedu gleznojumi un klusās dabas atraduši organisku mājvietu ap 1840. gadu klasicisma stilā celtās muižas kungu mājas telpās. Šo telpu raupjums un uzskatāmā dažādu laiku atstāto interjera elementu klātbūtne izmantota par fonu mākslas darbiem, kuru stilistika atrodas ciešā dialogā ar Eiropas mākslas vēstures tradīciju. Izstādes preses relīze interpretē Jākobsona gleznas kā subjektīvas, transcendentālas, hipnotiskas, pārļaicīgas un pastāvošas ārpus konteksta ([Anon.] 2022). Mākslinieks šādi iezīmē savu darbu vēlamos uztveres principus, kuru idejiskā bāze, kā esam norādījuši citā Jākobsona mākslai veltītā rakstā, var šķist problemātiska laikmetīgās mākslas kontekstā, it īpaši portretu estētiskās pievilcības un to politiskā lasījuma iespēju sakarā¹. Tā kā mums bijusi iespēja sekot izstādes tapšanas procesam un intervēt mākslinieku, vēlamies piedāvāt atšķirīgu viņa darbu lasījumu, kurš tiecas tos kontekstualizēt. Šāda stratēģija tikai šķietami atrodas pretrunā ar mākslinieka deklarēto pozīciju, kura aizstāv mākslas pastāvēšanu ārpus konteksta: iepazīstot darbu tapšanas vēsturi, iezīmējas vairāki konteksti, kuros tie pastāv un kurus apzinās arī pats mākslinieks. Iespējams apgalvot, ka šie konteksti rada savstarpēju spriedzi, kuru nosaka žanru, formu, tematu un tradīciju hierarhiskās pozīcijas mūsdienu laikmetīgajā mākslā.

Šo kontekstu vidū ir akts kā glezniecības žanrs Eiropas mākslas vēsturē; kaila ķermeņa attēlojumi mūsdienu publiskajā telpā, popkultūrā un reklāmā; vizuālie kodi sociālajos medijos un lietotnēs; kā arī reliģiskas un mistiskas prakses un to attieksme pret ķermeņiskumu. Lai arī Jākobsona portretus ietekmējusi Eiropas baroka un manierisma laika māksla, to uztvere nav iedomājama arī bez iepriekšminētajiem jaunāku laiku vizuālajiem uzslāņojumiem, kas neļauj skatīt viņa darbus tikai kā bēgšanu tradīcijā vai savas tehniskās virtuozitātes demonstrēšanu. Šiem kontekstiem personālizstādē pievienojas arī Padures muiža ar tās interjeru, kuros ziedu gleznojumus

1 "Jākobsona vietu Latvijas laikmetīgās mākslas ainā padara īpašu viņa darbu stilistiskās iezīmes. Daudzi elementi viņa gleznās šķietami atrodas tālu no pēdējās desmitgadēs dominējošām laikmetīgās glezniecības tendencēm. Kā mākslinieks 2021. gadā atzinis intervijā, viņa gleznas dažkārt dēvētas par vecmodīgām, saloniskām, komerciālām vai pārlietu erotizētām, tāpat nereti tiek principiāli apšaubīta figurālās glezniecības dzīvotspēja 21. gadsimta mākslas kontekstā." (Ozoliņš, Vērdiņš 2022)

papildina vāzes ar dzīviem ziediem, savukārt klusajās dabās attēlotie trauki eksistē vienā telpā ar reāliem artefaktiem. Vairāku vīriešu portretējumu nepabeigtība sasaucas ar ēkas interjeru, kur uz sienām un griestiem daudzviet atsegti oriģinālie gleznojumi un materiālu faktūras. Kā teikts izstādes pavadtekstā: "Vieta nekontekstualizē, bet kļūst par būtisku glezniecības turpinājumu. Telpa ir mākslas procesuālā pieredze, un skatītājam tiek dota iespēja to vitāli sajūst, caur priekšmetisko un glezniecisko pieredzi apjaušot sevi." ([Anon.] 2022) Turpinot šo ideju, iespējams apgalvot, ka telpa šajā izstādē nevis izskaidro darbu tapšanas apstākļus vai iemeslus, bet gan normalizē mākslinieka tematiskās izvēles, ar savu materialitāti ietekmējot mākslas darbu uztveri. Motīvi, kas, iespējams, liktos teatrāli vai eksaltēti mūsdienīgā izstāžu zālē, 19. gadsimta kungu dzīvojamā mājā, kura glabā bijušās greznības atliekas, kļūst par pašsaprotamiem aristokrātiskas sensibilitātes izteicējiem vairāk nekā par 21. gadsimta cilvēka radītām stilizācijām. Šādā vidē iekļaujas arī Jākobsona vīriešu portreti eļļas gleznās un pastelī.

Portreta žanrs pēdējo gadu desmitu mākslā piedzīvojis gan noliegumu, gan intereses atjaunošanos. Rietumu māksla pēc Otrā pasaules kara tiecās apgūt abstraktas formas, kuras gan ekspresionistiskā, gan minimālistiskā stilā virzījās projām no mimētiska attēlojuma principiem. Taču ap 20. gadsimta 80. gadiem interese par figurālismu atjaunojās, padarot mākslas ainu eklektiskāku. Piemēram, Lielbritānijas mākslas ainā nozīmīga bija izstāde *A New Spirit in Painting* Londonas Karaliskajā akadēmijā 1981. gadā. Tā apliecināja glezniecības paliekošo nozīmi tābrīža laikmetīgajā mākslā, tai skaitā figurālās glezniecības un portreta žanra nozīmi. 1993. gadā Londonas Nacionālajā portretu galerijā notika izstāde *The Portrait Now*, kas apkopoja 80. gadu mākslinieku devumu glezniecībā un tēlniecībā, iekļaujot arī videomākslas darbus (Nairne, Howgate 2006: 5). Latviešu mākslā, pēc Eduarda Kļaviņa atzinuma, interese par portretu glezniecību apsīkusi 80.–90. gados (Kļaviņš 1996: 9). Šī žanra turpinājums Latvijas glezniecībā pēdējās desmitgadēs saistījies, piemēram, ar Miervalža Poļa intelektuālajām rotaļām ar hiperreālistisku atainojuma veidu un pasūtījuma portretiem, kā arī Rituma Ivanova popkultūras iedvesmotajiem portretiem. Portretam pievērsušies arī figurālās glezniecības pārstāvji Anita Arbidāne, Normunds Brasliņš, Jana Briķe, Frančeska Kirke, Imants Lancmanis, Neonilla Medvedeva, Juris Utāns, Kaspars un Kristaps Zariņi². Šo dažādu paudžu gleznotāju vidū Jākobsons ir viens no latviešu māksliniekiem ar noturīgu interesi par figurālu glezniecību ar noteiktām tematiskām dominantēm, starp kurām ir vīrieša portrets, kā arī dzimtes un seksualitātes tēmas.

Šī raksta divās sadaļās tiek analizētas Jākobsona portretu īpatnības, kas saistītas gan ar viņa maskulīno objektu iekšējās pasaules atklāsmi (jo sevišķi pārlaicīguma,

2 Pateicamies par konsultāciju mākslas zinātniecei Santai Hiršai.

ekstāzes un androgīnijas klātbūtne viņa gleznās), gan arī ar orientālismu (rasiskota Čita attēlojumu Eiropas mākslas tradīcijā). Darbu analīzi raksta nobeigumā papildina Jākobsona izstādes raksturojumi, kas fokusējas uz mākslinieka darbu ievietošanu mūsdienu Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā.

Maskulīnā objekta transformācijas

Vairumu Jākobsona personāl-

izstādes portretu vieno viņa formulētais "urbānā mūka" tēls. Kā mākslinieks atzīst intervijā, viņu ap 2018. gadu piesaistījusi ideja, ka mūkus var atrast ne tikai klosteros, bet arī urbānās vides ikdienas dzīvē. Tie ir cilvēki, "no kuriem staro miers, varbūt pat apgarotība" un kuri atļauj ieskatīties savā iekšējā pasaulē. Jākobsonu interesē spēcīgas emocijas un dažādi izmainīti apziņas stāvokļi, kuru ārējās izpausmēs grūti nošķirt, piemēram, reliģisku ekstāzi no orgasma, taču, kā uzsver mākslinieks, viņu, pirmkārt, saista garīga pieredze, kurā baroka nereālistiskajā estētiskā emocija ir sakāpināta līdz mākslinieciskai ekspresijai (Ozoliņš, Vērđiņš 2021).

Urbānā mūka tēls, kura iemiesojumus mākslinieks atrod starp 21. gadsimta metropoļu iemītniekiem, radies laikmetā, kad maskulinitātes reprezentācijas rietumu publiskajā telpā piedzīvo pārmaiņas. Šīs pārmaiņas definējis britu publicists un pētnieks Marks Simpsons, kurš pēdējo trīsdesmit gadu laikā radījis trīs apzīmējumus: 1994. gadā pirmoreiz minēto "metroseksuālis", par kura pretmetu vēlāk kļūst "retroseksuālis", kā arī 2014. gadā pirmoreiz izskanējušo "spornseksuālis" (Simpson 2011; 2014). Jau 70.–80. gados rietumu populārajā kultūrā vīrieša ķermenis pamazām kļūst par leģitīmu baudas un iekāres objektu. Līdzās Arnolda Švarcenegera un Silvestra Stalones pārstāvētajiem hipermaskulīnajiem varoņiem Holivudas *action* filmās populārs kļuva arī *Calvin Klein* zīmola reklāmās un tālaika fotomākslinieku darbos redzamais mazāk atlētiskais, pasīvais vīrieša ķermenis, kurš netiecās dominēt pār sievietēm un ļāva sevi aplūkot kā baudas objektu (Bordo 1999: 179–186). Kā atzinuši reklāmas vēstures pētnieki, kaila vīrieša attēlojums publiskajā telpā saistīts ar zināmu neērtības sajūtu, jo īpaši vīriešu auditorijā, kas pieradusi patērēt seksualizētu sieviešu attēlus un pretojas vīrieša nostādīšanai objekta lomā (Kirchler and Kirchler 2012).

Metroseksuāļa definīcija saistīja šāda vīrieša tipu ar sekošanu savai ārienei un zīmolu apģērbu valkāšanu, kā arī zināmu narcismu, apzinoties un piedāvājot sevi kā iekāres avotu. Divdesmit gadus vēlāk definētais "spornseksuālis" (tas iekļauj vārdus "sports" un "porno") uzsver ne vairs apģērba un aksesuāru nozīmi, bet gan kopta, atlētiska ķermeņa, sevišķi tā torsa, izvirzīšanu priekšplānā. Izteikta muskulatūra ir ne tikai narcistiskas paštīksmes un citu iekāres avots, bet arī iespēja pārvērst savu ķermeni par preci. Interneta, sociālo mediju un lietotņu laikmetā šādi ķermeņi ir vērojami

gan pornogrāfijā, gan neskaitāmajos pašfoto, kuros atlētiskā ķermeņa pievilcība kļūst par pašvērtību (Rubio-Hernández, Raya Bravo 2018: 3–5). Pašfoto kultūra ietekmējusi mūsdienu mākslu, sniedzot arvien lielākam skaitam cilvēku iespēju dokumentēt sevi atbilstoši savai identitātei un saskaņā ar saviem priekšstatiem par vēlamo reprezentāciju (Lehner 2021). Lai arī Jākobsonam nav sveša mūsdienu sociālo mediju pasaule, savā mākslā viņš izvairās no tās estētikas atdarināšanas tiešā veidā, pakļaujot savus tēlus transformācijām. Šajā raksta sadaļā apskatīsim dažus no šo portretu elementiem, kas saistīti ar tajos konstruēto pārļaicīgumu, ekstāzi un androgīniju.

Spilgts šādu transformāciju piemērs ir 2018. gadā tapušais portrets "Cristopher". Šajā darbā uz tumša fona redzam pievilcīgu jaunu vīrieti ar atkailinātu, atlētisku torsu, kuram apmests audums. Uz vīrieša galvas un sejas ir zelta rotaslietas, un viņa krūšgalos ir pīrsingi. Pēdējā detaļa pietuvina viņa tēlu mūsdienām, taču pārējie elementi neliecina par piederību konkrētam laikam, etniskai grupai vai subkulturai. Skatītājam nav zināma arī rotaslietu nozīme – to lietojums atšķiras no ikdienā pierastā, mudinot saistīt šādu rotāšanos ar māksliniecisku performanci, reliģisku rituālu vai arī ekstravagantu modes projektu. Jaunā vīrieša skatiens ir vērīgs un nopietns, tas savā ziņā kontrastē ar viņa karnevāliskajiem aksesuāriem vai arī, gluži pretēji, aicina uztvert tos kā kulta priekšmetus ar simbolisku nozīmi. Pateicoties Jākobsona sniegtajām ziņām par gleznas tapšanu, iespējams rekonstruēt pārvērtības, kuras piedzīvojis tās modelis.

Kā atklāja Jākobsons, gleznas modelis Kristofers dzīvo Berlīnē un ir modes blogeris. Jākobsons atradis viņa *Instagram* profilu un uzaicinājis kļūt par modeli gleznai. Mākslinieku piesaistījis blogera stils, daudzie auskari un aksesuāri. Fotosesijas laikā tika izmēģināti dažādi tematiski piemēroti aksesuāri, lai intuitīvi radītu "mītisku, mistisku tēlu", kura nozīme netiek izskaidrota. Kā atzīst gleznotājs, šis tēls varētu būt burvis vai šamanis, kurš tūlīt sāks savu rituālu. Atbildot uz jautājumu par dažādu artefaktu aizņemšanos no dažādām kultūrām, mākslinieks komentē: "Es nesatraucos par kultūru sadursmi savās gleznās. Es dzīvoju paralēlajās pasaulēs, un šādu tēlu gleznošana man nozīmē iespēju pārcelties uz paralēlo pasauli, kas nav pakļauta ikdienišķajiem notikumiem." (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)³ Pārļaicīgais tēls tapis mākslinieka un modeļa mijiedarbībā, mērķtiecīgi izolējot mākslas darbu no sabiedriskajiem un politiskajiem kontekstiem, tai skaitā arī notušējot "urbānā mūka" laikmetīgās iezīmes.

Šis gleznas modeļa ikdienas tēlā nav viegli atpazīt urbāno mūku. Pateicoties mākslinieka sniegtajai informācijai, šī raksta autoriem bijusi iespēja atrast Kristofera *Instagram* profilu ar daudziem vizuālajiem materiāliem, kas atklāj modeļa ikdienas veidolu. Kā liecina šis profils, modeļa īstais vārds ir Kšištofs (*Krzysztof*) un viņš nāk no

3 Par misticismu sk. arī Jākobsona interviju ar Unu Meisteri un Aināru Ērgli (Meistere, Ērglis 2022: 141–158).

Polijas⁴. Savā *Instagram* profilā Kšištofs piesaka sevi kā stilistu, māksliniecisko vadītāju un radošo konsultantu, kas dzīvi sadala starp Losandželosu, Berlīni un Varšavu. Viņa daudzās fotogrāfijas piederīgas modes pasaulei un interneta influencera jeb ietekmeļa dzīvesstilam, kurš savu publisko tēlu veido atbilstošu laikmetīgajai masu kultūrai. Daudzajās fotogrāfijās viņa seja parasti pauž enerģiju un prieku, šajos attēlos viņš lielākoties valkā drēbes, kuras atļauj novērot viņa atlētisko ķermeni, jo sevišķi torsu, kurš acīmredzami veidots, daudz laika pavadot vingrošanas zālēs, kā arī nēsā laikmetīgus aksesuārus, kas uzsver viņa piederību modes un stila pasaulei, kā arī influencera statusu, reklamējot dažādu firmu piedāvāto jaunāko produkciju. Lai kļūtu par iedvesmas avotu Jākobsona gleznai, lielākā daļa laikmetīgā stila iezīmju Kšištofa izskatā tikušas izdzēstas.

Darbā ar gleznu Kšištofa āriene piedzīvoja pārmaiņas, tika uzlūkota caur Jākobsona mākslinieciskā skatiena prizmu. Aksesuāri, kas liecina par piederību 21. gadsimta rietumu metropolei, tika aizvākti, un modelis tika novietots uz tumša fona, kas neļauj spriest par viņa ierasto ikdienas vidi. Zeltītās rotaslietas, auduma gabals un auskars rada no apkārtējās realitātes distancētu tēlu, kurā vairs nav iespējams nolasīt piederību mūsdienām. Par portreta centrālo iezīmi un galveno tēmu kļūst modeļa vērīgais, izteiksmīgais skatiens, kas cenšas nodibināt kontaktu ar skatītāju, kā arī viņa jutekliskums, kurš, atšķirībā no Kšištofa *Instagram* tēla, šai darbā izskan pieklusināti. Atšķirībā no *Instagram* tēla uzsvērtā ķermeniskuma, šeit vīrieša atkailinātais augums kļūst par idealizēta vīrieša portreta sastāvdaļu, un arī viņa sejas izteiksme ieguvusi pieaugušākus un nobriedušākus vaibstus salīdzinājumā ar jauneklīgo *Instagram* personību. Tas ir urbānais mūks, kurš grimst pārdomās un kuru, iespējams, plosa kaislības. Šādi Kšištofs tiek pārcelts "paralēlajā pasaulē", par kuru intervijās runā gleznotājs, un viņa personība tiek izmainīta, kalpojot Jākobsona mākslinieciskajiem mērķiem.

Citos darbos modeļi dažkārt ieņem ekspresīvākas pozas dažādu dvēseles stāvokļu atainošanai. Piemēram, 2018. gadā tapis arī Huana (*Juan*) portrets, kurā attēlots bārdains melnīgnsnējs vīrietis "ar pārgrieztām baltām acīm". Portreta modelis ir kinorežisors no Čīles, kurā mākslinieku piesaistījusi gan "senlaicīgā" āriene ("Pēc Jēzus izskatījās"), gan arī neparasti tīrā sejas āda ("Seja bez porām, perfekta, kā no plastmasas" (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)). Gleznā šī seja attēlota tuvplānā, ar pavērtu muti un acīm, kurās redzami galvenokārt baltumi. Gleznas tumšais fons neļauj nojaust, kādu spēcīgu emociju varā Huans atrodas, tāpēc viņš kļūst par ambivalentu tēlu, kurš pārdzīvo, iespējams, garīgu vai seksuālu ekstāzi. Modeļa apgaismotā seja, kas spēcīgi kontrastē ar tumšo fonu, mudina uzsvērt tēla garīgās kvalitātes, kā arī ekstāzes paradoksālo dabu: ekstāze, kuras pārdzīvojums, visticamāk, ir cildens, no malas vērota, izskatās

4 *Instagram* profils: <https://www.instagram.com/christopherkeyy/>.

mazliet groteski. Ekstāzes motīvs pietuvina šo darbu baroka glezniecībai, kuras ietekmi, tāpat kā citu Eiropas mākslas periodu klātbūtni, Jākobsons savos darbos uzskata par nozīmīgu:

“Ciešanas, ekstāze, bībeliskie stāvokļi... Jau studējot glezniecību, tas viss jau sen kļuvis par manu identitāti – barokālais teatrālisms, samocītie ķermeņi, pārspīlētās pozas. Tā es varu izpaust savus stāvokļus, sajūtas. Mani noteikti interesē itāļu un spāņu māksla, jau sākot ar itāļu renesansi – Leonardo da Vinči, manieristi, El Greko, Velaskēzs, Zurbarans, arī Goijas agrīnie darbi mani ļoti ietekmēja. Par šiem darbiem man akadēmijā visi prasīja: vai tagad tu esi El Greko? Domāju, viņi mani interesē garīgā pārdzīvojuma dēļ. Man prasa, kāpēc atsaucos uz tik “nemoderniem” autoriem. Bet viņi ir tuvāki manai iekšējai sajūtai, mums sakrīt intereses. Man patīk, ka baroks nav reālisms, ka tajā emocija ir sakāpināta līdz mākslinieciskai ekspresijai.” (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)

Kā rāda šie izteikumi, Jākobsonam pastāvīgi jāaiestāv sava mākslinieciskā pozīcija, saskaroties ar pārmetumiem par sekošanu “nemoderniem” paraugiem mākslā, sevišķi tad, ja mākslas vēstures studijās apgūtais skatītāju apziņā tiecas izdzēst no gleznām iezīmes, kas liecina par to piederību 21. gadsimtam. Piemēram, lai arī mākslinieks pieļauj, ka seksuāla ekstāze būtu viens no šādu darbu iespējamiem sižeta skaidrojumiem, viņa iecerē šīs un līdzīgi darbi saistīti ar garīga pārdzīvojuma klātbūtni. Taču 21. gadsimta mākslas un popkultūras konteksts piešķir šīm gleznām ambivalenci, kad erotikas un pornogrāfijas vieglā pieejamība daudzu skatītāju apziņā šādu izkāpinātu dvēseles stāvokļu atainojumu piesaista, pirmkārt, seksuālas kulminācijas brīdīm, nevis intensīvam garīgam pārdzīvojumam.

Tāpat mūsdienu urbānajā kultūrā ekstāze saistās ar stimulējošajām, halucinogēnajām narkotiskajām vielām *Ecstasy*, kuras ļauj nonākt Šarla Bodlēra apdziedātajās “mākslīgajās paradīzēs” arī bez īpaša garīga pārdzīvojuma klātbūtnes. Tiesa, saskaņā ar Bodlēra apgalvojumu, apreibinošo vielu lietošana cilvēka apziņai nepievieno neko tādu, kas nebūtu pieredzēts jau iepriekš (Bodlērs 2020). Taču kvīru teorētiķis Hosē Estebans Munjozs (*José Esteban Muñoz*, 1967–2013) monogrāfijas *Cruising Utopia* noslēgumā saskata *Ecstasy* idejā produktīvu, uz nākotni orientētu spēku: “Pieredzēt ekstāzi nozīmē iegūt apjausmu par savlaicīguma kustību, apzināties laika vienotību, kas ietver pagātņi (to, kas noticis), nākotni (to, kā vēl nav) un tagadni (radāmo tagadni).” (Muñoz 2009: 186) Pēc viņa domām, ekstāze sniedz iespēju subjektam iziet ārpus sevis un sastapties ar Citu, tā gūstot jaunu, nozīmīgu pieredzi. Jākobsona garīgās ekstāzes atainojumi šādā ziņā sasauca arī ar mūsdienu kvīru teorijas idejām, kuras meklē ceļus, kā atbrīvoties no ikdienas un “normalitātes” ierobežojumiem, radot alternatīvus laika, telpas un komūnas modeļus (Vērdiņš un Ozoliņš 2020).

Starp Jākobsona modeļiem ir grupa, kuras pārstāvji piesaistījuši viņu, pateicoties vīrišķā un sievišķā elementa līdzaspastāvēšanai viņu izskatā jeb androginitātei. Pie šīs grupas pieskaitāms, piemēram, vijolnieka Niko (*Nico*) portrets. Kā atklāja gleznotājs,

viņš ieraudzījis Nikolā Rīgā, veikalā "Rimi", un uzaicinājis kļūt par modeli: "Niko šeit mācījās, viņš bija no Spānijas vai Portugāles. Ļoti skaists, izteiksmīgām acīm un lūpām, gariem vijolnieka pirkstiem, tievs. Mums bija vairākas fotosesijas. Mani aizgrāba viņa androgīnais izskats." (Ozoliņš, Vērdirš 2021) Arī šo portretu papildina aksesuārs, kas piešķir modelim daudznozīmīgi interpretējamas iezīmes: tā ir savdabīga galvassega, kuru gleznotājs iegādājies karnevāla apģērbu veikalā, izšūts kronis jeb lente ar pērlītēm, kas domāta sievietēm. Šī portreta tapšanu Jākobsons saista ar savu interesi par teatralitāti, kuru agrāk tiecies apspiest, taču dažreiz tai tomēr ļaujas.

Par teatralitātes saistību ar dzimtes performanci kvīru teorētiķi ir reflektējuši jau vismaz kopš 80. gadu beigām. Džūdita Batlere (*Judith Butler*, 1956) rakstījusi, ka "darbības, ar kuru palīdzību tiek veidota dzimte, ir līdzīgas performatīvām darbībām teātra kontekstos" (Butler 1988: 521). Arī Jākobsona modeļi, iejuzdamies teatralizētās ainās, kurās ietilpst atkailināšanās un dažādu aksesuāru izmantošana, apvieno abus kontekstus – situācijas teatralitāte rada tēlus, kuru nozīmīga sastāvdaļa ir arī spēlēšanās ar modeļu dzimti. Savukārt nebinārās dzimtes pētniece Lī DeVuna (*Leah DeVun*, 1973), izsekojot starpdzimtes klātbūtnei kultūrā no Vecās Derības laikiem līdz renesansei, iezīmē lielo atšķirību starp starpdzimtes un nebinārās identitātes idealizētajām reprezentācijām Eiropas kultūrā un marginalizējošo attieksmi pret indivīdiem, kuru dzimums bioloģiski atšķirās no stingri diferencētajām normām (DeVun 2021: 1–15). Atšķirībā no hermafrodīta tēla, kurš iemieso apjukumu, kas saistīts ar stingras dzimumu diferences pārkāpšanu, androgīna tēls vairāk liecina par dzimumpazīmju izdzēšanu un zināmu aseksualitātes klātbūtni, kas pietuvina to bezmiesīgam pirmatnējās dzimumu vienotības simbolam. Nikolā portrets interpretē androgīno vīrieti kā juteklisku, noslēpumainu, iespējams, viegli orientalizētu būtni ar pavadinošu skatienu un mirdzumu uz biežajām lūpām. Uz gaiša fona pretskatā attēlotā figūra ir atkailināta, taču redzama tikai līdz krūtīm, tā neatklājot skatienam ķermeņa formas. Par androgīna bezmiesīgumu liecina jaunā vīrieša kalsnais stāvs, kas rada nojausmu par šīs būtnes trauslumu un emocionalitāti.

Pie androgīno modeļu kategorijas pieder arī 2018. gadā radītā portreta "Matea Magdalēna" (*Mathea Magdalena*) varonis. Kā atklāja Jākobsons, arī šajā gadījumā viņu piesaistījusi modeļa āriene – "sievšķīgs vīrietis ar gariem matiem", kurš savu sociālo tīklu profilos lietojis Magdalēnas vārdu. Fotosesija notikusi kapsētā, kurā gleznotāju valdzinājuši izteiksmīgie marmora kapakmeņi, kā arī fakts, ka kapos iespējams netraucēti nodarboties ar fotografēšanu, taču šajā portretā apkārtējā vide nav attēlota. Modeļa lietotais Magdalēnas vārds ir atsauce uz Jauno Derību un Mariju Magdalēnu, no kuras Jēzus izdzinis septiņus jaunos garus. Kā rāda Jākobsona novērojumi, androgīnais portrets mēdz maldināt skatītājus: vīrieši, kas apskatījuši gleznu, jūsmo par to, jo uzskata, ka tajā attēlota pievilcīga sieviete (Vērdirš un Ozoliņš 2021).

Gleznā ir apzināti ietvēris gleznā vairākus elementus, kurus var nolasīt kā sievišķības zīmes. Puspagriezionā attēlotā figūra ar viegli pieliektu galvu un gariem, tumšiem matiem gleznā uz pelēka fona. Tās seja pauž skumjas, šķiet, ka acīs ir asaras. Saistība ar Bībeles mitoloģiju mudina domāt, ka šīs gleznas intertekstuālais fons ir vairākos evaņģēlijos minētā Marijas Magdalēnas klātbūtne Jēzus krustā sišanas brīdī un sēras par viņa nāvi (Bībele 2000: 823, 844, 877–878, 901). Savukārt mūsdienu sabiedriskais konteksts liek uzdot jautājumus par nenormatīvas dzimtes un seksualitātes lomu mūsdienu sabiedrībā, kurā Magdalēnas sēras par Jēzus sišanu krustā kalpo par vēsturisku fonu mūsdienu nenormatīvā, marginalizētā subjekta sākumiem par savas eksistences apstākļiem. Portretā nolasāmās emocijas saistās ar tā androgīno izskatu un pārdzīvojumiem, kurus tas, domājams, radījis. Atšķirībā no Nikolā portreta, Magdalēnas skatiens ir iekšupvērst – tajā nav nekā pavadinoša, tikai sāpes un sēras.

Institucionalizētā heteroseksualitātē balstīta dzimumu reprezentācija mākslā nosaka, ka sieviešu un vīriešu ķermeņiem jābūt atšķirīgiem. Kā rezumējis amerikāņu kritiķis Maikls Bronskis: "Vīrietim jābūt stipram, neievainojamam un neatkarīgam. Sievietēm jābūt vājākām, pieejamām un padevīgām." (Bronski 1998: 82) Taču, par spīti šiem stereotipiem, jau sākot no itāļu renesanses māksliniekiem, vīrieša ķermenis jauno laiku Eiropas mākslā nereti ticis attēlots erotizēti:

Mākslinieku vīriešu radītie erotiskie vīriešu akti pamattraumes kultūrā rada interpretācijas problēmas. Ja vīrieša kailo ķermeni erotizē mākslinieks vīrietis, ko tas liecina par šo mākslinieku? Vai viņš vienkārši novērtē vīrieša skaistumu vai arī izmanto to, lai atveidotu reliģiskus vai klasiskus motīvus? Vai arī viņa darbs zināmā mērā ir liecība par viņa paša seksuālo iekāri? Šī problēma atkārtojas arī skatīšanās procesā. Ja vīrietis apskata un novērtē erotizētas vīrišķas formas, vai viņa pieredze ir erotiska? (Bronski 1998: 83)

Jākobsona māksla mudina uzdot šādu jautājumu, taču viņa gleznotie atkailinātie vīriešu ķermeņi nav uzlūkojami tikai kā erotizēti apskates objekti. Mērķtiecīgā modeļu dekontekstualizēšana, piešķirot tiem ne tikai piederību abstraktam, nekonkrētam laikam un telpai, bet arī reizēm paša gleznotāja vaibstus, tiecas portretiem piešķirt citus nozīmju slāņus, kuriem erotisms ir mazsvarīgāks. Skatītāja pozīcija kļūst sarežģītāka gadījumos, kad attēlotās personas dzimums ir pārprasts, kā, piemēram, Magdalēnas portreta gadījumā, liekot uzdot jautājumu, vai skatītāji vīrieši neapzināti tiecas interpretēt androgīno tēlu kā sievieti, tā normalizējot savu patiku. Cits sarežģīts šo portretu elements ir modeļu etniskā un rases piederība un tās interpretācija mākslā, kas pastāv postkoloniālisma situācijā. Šī interpretācija var radīt diskusijas par mākslinieka tiesībām uz savas "paralēlās" realitātes radīšanu un tās attiecībām ar sociālajiem un politiskajiem jautājumiem, ko rada rietumu urbānās metropoles un to koloniālā pagātne.

Maskulīnais objekts un orientālisms

Vairāki Jākobsona personāl-

izstādē redzami vīriešu portreti liecina par noturīgu mākslinieka interesi par konkrētu tipu: melnīgsnēju vīrieti, kuram parasti ir kalsna miesasbūve, nav izteikta ķermeņa apmatojuma un kurš ir jūtīgs un emocionāls. Šī tipa izcelsmes vieta acīmredzami ir "globālie dienvidi" vai austrumi, respektīvi, reģioni, kuru reprezentācija Eiropas mākslā mūsdienās bieži tiek kritizēta. No vienas puses, šādu modeļu gleznošana pieder pie mākslinieka radošās brīvības un tiesībām uz savu subjektīvo skatījumu. No otras puses, mūsdienu globalizētajā pasaulē nākas rēķināties, ka šādas reprezentācijas var izraisīt negatīvu reakciju no mākslas kritiķiem, kuri tajās saskata sekošanu mākslas tradīcijai, kas atainoja dienvidu/austrumu reģionu cilvēkus caur eksotiska un primitīva anahronisma prizmu. Jākobsons ir saskāries ar šādiem pārmetumiem, taču noraida tos:

Man pārmet orientālismu. Bet es šo tēmu negribu aizskart, negribu nevienu aizvainot. Pārmetumi droši vien saistīti ar koloniālisma vēsturi. Es dzīvoju savā fantāzijas pasaulē, negribu mākslā visu padarīt politisku un aizliegt sev izpausties. Vienā brīdī biju iedzīts strupceļā, jo sapratu – tiklīdz tu kaut ko attēlo, tu uzreiz kādu aizvaino vai aizskar. (Vērdirņš un Ozoliņš 2021)

Šādi izteikumi liecina par vēlmi norobežoties no mākslas politiskajiem un sociālajiem kontekstiem un uzsvērt sava alternatīva pasaules skatījuma nozīmi. Šāds pasaules skatījums, pēc mākslinieka domām, liecina tikai par nevainīgām fantāzijām un vēlmi dzīvot paša radītā pasaulē, kuras estētiskās kvalitātes šķietami nepakļaujas postkoloniālisma informētai interpretācijai. Vai šādai pasaulei ir leģitīmas tiesības pastāvēt situācijā, kad rietumu kritiskās domas iespaidā arī Baltijas reģionā arvien saasinātāk tiek uztvertas daudznozīmīgi nolasāmas rases un etniskuma interpretācijas?

Orientalizētu un erotizētu modeļu attēlošanai Eiropas kultūrā ir vairākus gadsimtus ilga vēsture. Ja Edvards Saīds (*Edward Said*, 1935–2003) (Said 1977) un citi postkoloniālo studiju aizsācēji uzskatīja, ka Ziemeļāfrikas un Tuvo Austrumu iedzīvotāji eiropiešu izpildījumā liecina par rietumu dominances un kontroles izpausmēm, tad nesenāki pētnieki uzskata, ka orientālas tēmas mākslas darbi var paust arī pretrunīgas izjūtas, piemēram, neviennozīmīgu attieksmi pret rietumu modernitāti un progresu (Boone 2014: 336). Pārskatot Saīda izteikti negatīvo eiropiskā orientālisma interpretāciju, Džozefs Būns (*Joseph Boone*) uzsver tā nozīmi arī 21. gadsimtā kā rietumnieciskā subjekta iztēles ierosinātāju:

Īpaši noderīgs ir Saīda uzsvars uz orientālisma psiholoģisko pusi; Austrumu reprezentācija kā skatuve, izrāde un *tableau vivant* (dzīvā bilde), uz kuras Eiropa izspēlē savas psihiskās drāmas, visu laiku saglabājot distancēta skatītāja lomu, runā par projekcijas, fantāzijas, fetišisma un vuārisma elementiem. (Boone 2014: 24–25)

Kā uzskata Būns, vienkāršotais rietumu un austrumu pretnostatījums homoerotisma sakarā kļūst par daudz sarežģītāku fenomenu, kurā dominēšanas naratīvu

papildina arī citi, tai skaitā rietumnieciskā subjekta aktīvais dialogs pašam ar sevi, projicējot savus psihiskos procesus uz orientālo fantāziju fona. Līdz ar to šādās reprezentācijās vairs nav iespējams krasi pretstatīt rietumus kā vērojošo, dominējošo subjektu un austrumus kā pakļautu, objektivizētu izpēti un iekāres objektu. Arī mūsdienu globalizētā mākslas pasaule, kas akcentē nepieciešamību pēc dialoga starp hegemoniskajiem globālajiem ziemeļiem un pārējo pasauli, rada priekšnoteikumus dažādu skatpunktu radītām reprezentācijām.

Šādā kontekstā vērts aplūkot vairākus Jākobsona veidotos portretus, kuru modeļiem ir "dienvidnieciska/austrumnieciska" (piemēram, Izraēlas, Itālijas, Grieķijas, Pireneju pussalas u. c.) izcelsme. Atainojot modeļus bez viņu ierastajām drēbēm un aksesuāriem, Jākobsons tiecas izdzēst skaidras norādes uz viņu etnisko piederību, tajā pašā laikā fotosesijās izmantotās rotaslietas un citi aksesuāri iesaista šos vīriešus dažādu identitātes šķautņu izspēlēšanā. Viens no šādiem darbiem ir "Bez nosaukuma", kurā attēlots tumšmatains vīrietis ar garu bārdu, kuram ap pieri aplikta ķēdīte. Šis modelis ir grieķu izcelsmes cirka un performanču mākslinieks, kas pozēja darbnīcā un labprāt iesaistījās eksperimentos ar dažādu rotaslietu izmantošanu fotosesijās (Vērdirš un Ozoliņš 2021). Gleznas pelēkais fons nedod priekšstatu par modeļa ikdienas vidi, un arī modeļa torša daļa nav pabeigta: mākslinieku interesējusi tikai modeļa izteiksmīgā seja un eksotizētais tēls, kuru melnīgsnējā āriene rada kopā ar ķēdītes izmantojumu.

Pie līdzīga tipa pieder arī 2018. gadā tapušā portreta "Idan" modelis. Idans ir dejotājs no Izraēlas, kuru gleznotājs sastapis Berlīnē kāda drauga dzimšanas dienā. Portretā modelis atainots ekspresīvā, neikdienišķā pozā – trīsceturtdaļpagriezienā, ar pieliektu galvu, veroties sāņus. Atšķirībā no iepriekšējā portreta, Idana kailais, atlētiskais torss ir izgleznots detalizētāk, un no augšas krītošā gaisma kontrastē ar melno fonu, izceļot modeļa seju. Mākslinieka stāstījums par sadarbību ar modeli atklāj viņa interesi par atšķirīgas kultūras pārstāvi kā citādo:

Man liekas, sejmā ir ietverts daudz informācijas. Emocijas, vēsture, no kādas kultūras viņš nāk. Kad gleznoju modeli, ir tāda sajūta, ka iepazīstu viņu. Pieskaros kādai citai kultūrai. Viņa sejas var uztvert kā kartes, katrai savas proporcijas un citas lietas. Gleznojot tās iepazīstu, atklāju, kā veidots deguns vai auss. Es nolasu viņa vēsturi caur vizuālo valodu. Tas ir kā lasīt jaunu, interesantu grāmatu, kuru tu ļoti gribi ja ne izlasīt visu, tad vismaz nedaudz iepazīt. Idanu esmu gleznojis daudz. Kaut kas viņa proporcijās ir tāds, ar ko es rezonēju, tajās ir kāds noslēpums, ko gribu atklāt. (Vērdirš un Ozoliņš 2021)

Saskaņā ar Jākobsona stāstīto par vienu no galvenajiem iemesliem šāda modeļa izvēlei uzskatāma modeļa āriene, kas liecina par piederību citai etniskajai grupai (rietumu kritiķi šajā gadījumā droši vien lietotu apzīmējumu "rase", uzsverot kā fiziskās, tā kultūras atšķirības starp mākslinieku un viņa modeli). Mākslinieka uzsvērtā "pārilaicības" vai "bezilaicīguma" sajūta šādu modeļu interpretācijās šajā sakarā šķiet

zīmīga: Eiropas orientālisma vēsture skatījusies uz austrumiem kā uz vietu, kur pastāv atšķirīga temporalitāte. Johanness Fabians (*Johannes Fabian*, 1937) traktējis šīs attiecības kā pašapliecināšanos ar dominēšanas, ekspluatācijas un stilizācijas palīdzību, kurā tiek izgudrotas konceptuālas "ierīces", kas ļauj distancēties laikā no tā, ko apzīmē kā "orientālu" un "primitīvu" (Fabian 2014: 178). Saīds šo parādību komentējis rakstā, kas precizē dažus no "Orientālmā" izteiktajiem uzskatiem: "Kā primitivitāte, kā mūžsenais Eiropas antitips, kā auglīga nakts, no kuras attīstījās eiropeiskā racionalitāte, austrumu realitāte nepielūdzami atkāpās sava veida paradigmātiskā fosilizēšanā." (Said 1985: 94) Turklāt Saīds uzsver arī dzimtes klātbūtni šajā "fosilizēšanā", tā eiropiešu priekšstatus par atšķirīgu temporalitāti visai cieši saistot ar priekšstatiem par atšķirīgām dzimtes konstrukcijām un attieksmi pret seksualitāti.

Skatoties uz Jākobsona melnīgsnējo vīriešu portretiem caur Saīda prizmu, gribas saistīt viņa proponēto pārļaičīgumu ar globālajiem dienvidiem un austrumiem. Tie viņa apziņā iemieso vietu, kur meklēt dažādu laiku līdzāspastāvēšanu – gan iedvesmas no aizgājušo gadsimtu estētikas, gan arī iespēju modeļa ārienē izdzēst piederību konkrētam laikam, padarīt gleznas temporalitāti daudznozīmīgu, dažkārt ar anahronisma klātbūtni. Kā atzinis Žoržs Didī-Ibermans (*Georges Didi-Huberman*, 1953), "attēlu vēsture ir tādu objektu vēsture, kas ir temporāli sajaukti, sarežģīti, pārāk daudzu faktoru noteikti. Tāpēc tā ir polihronisku, heterohronisku vai anahronisku objektu vēsture." (Didi-Huberman 2003: 42) Šāds skatījums uz attēlu attiecināms arī uz Jākobsona tēliem, kuru izcelsme atrodama tajās pasaules daļās, kas ilgstoši pakļautas orientālācijas tendencei. Šo reģionu iemītnieku portretējumos uzsvērtais pārļaičīgums, kas atbrīvojis viņus no tiešas piederības mūsdienu pasaulei un atklāj modeļu juteklisko un androgīno pusi, it kā apstiprina Saīda un viņa skolnieku paustās bažas par stereotipisku orientālisma reprezentāciju. No otras puses, kā jau iepriekš minējām, robeža starp austrumiem un rietumiem 21. gadsimtā vairs nav tik skaidra un viegli definējama kā aizvadītajos gadsimtos, kad veidojās Saīda apkarotie stereotipi. Tādēļ latviešu mākslinieka satikšanās ar dažādiem "urbāno mūku" prototipiem Eiropas metropolēs, dažkārt ar sociālo mediju palīdzību, izspēlē orientālismam raksturīgos pretstatus jau sarežģītākā kontekstā, kurā spornseksuāla identitāte ar tai piemītošo fiziskumu zināmā mērā tiecas notušēt citas identitātes sastāvdaļas. Urbānajā vidē, kurā apgrozās daudz cilvēku no dažādām pasaules malām un kurā sociālo mediju piedāvātās saskarsmes iespējas ļauj ātri iepazīt arvien jaunus cilvēkus, svarīgāka par dažādu nacionālo identitāti ir spēja operatīvi iekļauties nomadiskajā dzīvesstilā, kurā notiek ceļošana starp dažādām lokācijām, kurās šo dzīvesstilu iespējams uzturēt.

Šāds dzīvesstils uzliek arī prasības tā pārstāvju ķermeņiem. Jākobsona gleznās, piemēram, nav ķermeņu ar nespēju vai acīmredzamām fiziskām nepilnībām. Arī tad, ja glezna pievēršas afektu, ekstāzes vai traumu attēlojumam, joprojām tiek izmantoti

modeļi, kas kopumā raksturojami kā samērā jauni, atlētiski un seksuāli pievilcīgi saskaņā ar sabiedrībā dominējošiem priekšstatiem. Jākobsona mākslā būtu neiedomājami izteikt garīgos pārdzīvojumus ar korpulentu, gados vecu vai sakropļotu ķermeni. Šādā ziņā gleznotāja stilam piemītošais teatrālisms (to varētu dēvēt arī par kinematogrāfiskumu) savus attēlojuma principus aizgūst no performatīvajām mākslām: lai skatītājs identificētos ar izrādes vai filmas galveno varoni un justu interesi iedziļināties viņa iekšējā pasaulē, nepieciešams izjust pret to simpātijas, tādēļ tikai pievilcīgi ķermeņi ir pelnījuši mākslinieka uzmanību. Jākobsona portretos iekšējo pārdzīvojumu paspīgtina arī attēloto tēlu seksuālā pievilcība, kuru dažkārt rada viņu ķermeniskuma atbilstība vispārīplātītiem priekšstatiem par vīrišķību un dažkārt – androginitātes klātbūtne un daļēja dzimumatšķirību notušēšana. Tādējādi iespējams apgalvot, ka Jākobsona portretu sērijas radīšanā nozīmīga ietekme bijusi gan mākslinieka paštēlam, kura vizualitāte ietekmējusi arī modeļu ķermeniskuma interpretācijas, gan atvērtībai pret citu etnisko grupu un rasu pārstāvjiem.

Noslēgums

2022. gada vasarā tika publiskota informācija, ka Jākobsons ir viens no četriem māksliniekiem, kuru izstādes gada otrajā ceturksnī nominētas Purviša balvai⁵. Nomināciju sarakstam tika pievienoti žūrijas locekļu vērtējumi. Abi Jākobsona izstādes vērtējumi uzsvēra portretu “pārļaicīguma” ideju. Mākslas zinātniece Antra Priede rakstīja: “Pingpongā starp ātra un lēna dzīves rituma meklējumiem Ata Jākobsona personālizstāde aizved trešā ceļa meklējumos, kas varbūt šķiet atrauti no ikdienas dzīves reālijām. Taču man liek uzdot pavisam apbružātu jautājumu – vai viena no mākslas unikālajām pieredzēšanas manifestācijām nav patvēruma un mierinājuma atrašana?” Savukārt filozofs Igors Gubenko uzsvēra, ka “pārļaicīgā pārdzīvojuma” ideja “atbalso Šarla Bodlēra ideju par skaistumu kā mūžības un acumirkļa sajaukumu un liecina par Jākobsona nevēlēšanos spēlēt pēc laikmetīgās mākslas pasaules noteikumiem. Skaistums ir māksliniekam būtiskais kritērijs gan sižetu un modeļu atlasē, gan darbu izpildījumā, un tas piešķir viņa glezniecībai provokatīva nesavļaicīguma niansi, ko var interpretēt kā tieksmi pēc pārļaicīguma.” (Purviša balva 2022) Kā rāda šie raksturojumi, Jākobsona portreti (kā arī izstādē redzami citu žanru darbi – klusās dabas ar ziedu un trauku motīviem, abstrakcijai tuvas garīgās pieredzes manifestācijas, neliela izmēra pasteļi u. c.) prasīgu skatītāju piesaista ar sensibilitāti, kuru mēdz uztvert kā

5 Kopā ar Jākobsonu nominēti Daigas Grantiņas un Kristīnes Krauzes-Sluckas skulpturālie objekti, kā arī Elzas Sīles glezniecības darbi. Pārējo nominantu aprakstos uzsvēta to piederība laikmetīgās mākslas estētikai.

nesavienojamu ar laikmetīgās mākslas labākajiem paraugiem un kura iemieso "provokatīvu nesavlaicīgumu". Gleznās atrastās "pārilaicīguma" manifestācijas apbur ar skaistumu, sola patvērumu un mierinājumu.

Sekojoit citu nominantu darbu raksturojumiem, iezīmējas zināms pretstats starp laikmetīguma un pārilaicīguma paustajiem vēstījumiem nominētajās izstādēs. Piemēram, Jākobsona izstādes emocionalitāte radikāli atšķiras no citas nominantes Kristīnes Krauzes-Slucikas skulpturālo objektu vēstījuma, kas pauž mākslinieces izjūtas, domājot par Krievijas agresiju Ukrainā un saskaņā ar kuratores Līnas Birzakas-Priekules vērtējumu spēj "panākt tukšuma, bezpalīdzības un izmisuma sajūtu" (Purviša balva 2022). Šādā sastatījumā ar citiem latviešu laikmetīgās mākslas darbiem, kuru tematika un izpildījums nolasāms kā izteikti "šodienīgs", Jākobsona "pārilaicīgums" tiek interpretēts kā nepieciešamais šodienīguma antipods, kas, atšķirībā no sociāli kritiskas vai formāli izaicinošas mākslas, ļauj skatītājam gūt pozitīvas emocijas, attīrot apziņu no visa, kas saistīts ar mūsdienu sociālo realitāti un kas šobrīd, pandēmijas un kara pieredzes kontekstā, šķietami kļuvis neizturami disharmonisks.

Šādas un līdzīgas pārdomas, kas pavada iepazīšanos ar Jākobsona glezniecību, atklāj tās neierasto un paradoksālo vietu mūsdienu Latvijas laikmetīgajā mākslā. Lai arī gleznu tapšanu noteikuši vairāki 21. gadsimtam raksturīgi fenomeni (internetā un sociālajos medijos pieejami attēli, aktīva komunikācija un mobilitāte, mūsdienu skaistuma ideāli), to vēstījuma dominante ekspertu vērtējumā ir saistīta ar elementiem, kas mūsu gadsimtam šķiet neraksturīgi (nesteidzīgums, apcere, tiekšanās pēc skaistuma un pārilaicīguma). Tuvāka iepazīšanās ar šīs glezniecības daudzslāņaino raksturu, kas izvirza dažādas estētiskas, sociālas un konceptuālas problēmas, padara Jākobsona portretus par kritikai un pētniecībai ne mazāk pateicīgiem objektiem kā pārējie Purviša balvas nominanti. Šīs daudzslāņainības pamatā ir dažādu pieredzes lauku savienošana viena darba tapšanas procesā. Radīšanas akts Jākobsonam kļūst gan par jutekliski uzlādētu pārdzīvojumu, gan iedziļināšanos modeļu pārdzīvojumos un afektos, gan arī tiekšanos pēc mistiskas pieredzes, kura spornseksuāļa atkailināto ķermeni pārvērš "pārilaicīgā", Eiropas glezniecības tradīciju ietekmētā tēlā. Viņa "urbānie mūki" liek pārvērtēt laikmetīguma un pārilaicīguma attiecības un uzdot jautājumu, cik produktīvi ir šīs attiecības uztvert kā saspīlētas vai pat naidīgas.

Bibliogrāfija

[Anon.] (2022). Padures muižā atklās Ata Jākobsona personalizistādi. *Diena*, 31.05.
Pieejams: <https://www.diena.lv/raksts/kd/maksa/padures-muiza-atklas-ata-jakobsona-personalizstadi-14281210> [skatīts 01.07.2022.].

Bībele (2000). *Bībele: 1965. gada izdevuma revidētais teksts ar pielikumiem*.
Rīga: Latvijas Bībeles biedrība.

- Bodlērs, Šarls (2020). *Mākslīgās paradīzes*. Grīnberga, Gita (tulc.). Rīga: Neputns.
- Boone, Joseph Allen (2014). *The Homoerotics of Orientalism*. New York: Columbia University Press.
- Bordo, Susan (1999). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bronski, Michael (1998). *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom*. New York: St. Martin's Press.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, No. 40(4), pp. 519–531.
- DeVun, Leah (2021). *The Shape of Sex: Nonbinary Gender from Genesis to the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2003). Before the Image, Before Time. Farago, Claire, Zwijnenberg, Robert (eds.). *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 31–44.
- Fabian, Johannes (2014 [1983]). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Kirchler, Erich and Kirchler, Pia (2012). Nude Men in Advertising. Natter, Tobias G., Leopold, Elisabeth (eds.). *Nude Men: From 1800 to the Present Day*. Vienna, Munich: Leopold Museum / Hirmer, pp. 115–121.
- Kļaviņš, Eduards (1996). *Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916*. Rīga: Zinātne.
- Lehner, Ace (ed.) (2021). *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age*. Basel: MDPI.
- Meistere, Una, Ērglis, Ainārs (2022). *Projekts cilvēks: Spiriteritortory sarunas par esību, sūtību un būtību*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Nairne, Sandy, Howgate, Sarah (2006). *The Portrait Now*. London: National Portrait Gallery Publications / New Haven, CT: Yale University Press.
- Ozoliņš, Jānis, Vērdiņš, Kārlis (2021). *Intervija ar Ati Jākobsonu Rīgā 19. oktobrī*. Sarunas pieraksts autoru arhīvā.
- Ozoliņš, Jānis, Vērdiņš, Kārlis (2022). Ata Jākobsona portreti: satikšanās ar sevi un Citu. Hirša, Santa (red.). *Wunderkombināts I: Latvijas mākslas gadagrāmata*. Rīga: Wunder Kombinat, 120.–135. lpp.
- Purviša balva (2022). 2022. gada otrajā ceturksnī Purviša balvai 2023 nominēti Daiga Grantiņa, Kristīne Krauze-Slucka, Elza Sīle un Atis Jākobsons. *Latvijas Republikas Kultūras ministrija*, 19.07. Pieejams: <https://www.km.gov.lv/lv/jaunums/2022-gada-otraja-ceturksni-purvisa-balvai-2023-nomineti-daiga-grantina-kristine-krauze-slucka-elza-sile-un-atis-jakobsons> [skatīts 20.07. 2022.].
- Rubio-Hernández, María del Mar and Raya Bravo, Irene (2018). The erotization of the male body in the television fiction: Outlander as a case study. *Océanide*, No. 10, pp. 1–10.
- Said, Edward (1977). *Orientalism*. London: Penguin.
- Said, Edward (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*, No. 1, pp. 89–107.
- Simpson, Mark (2011). *Metrosexy: A 21st Century Self-Love Story* [e-book]. CreateSpace.

Simpson, Mark (2014). From Metrosexual to Spornosexual – Two Decades of Male Deliciousness. Available: <https://www.marksimpson.com/2014/06/12/from-metrosexual-to-spornosexual-two-decades-of-male-deliciousness/> [accessed 20.07.2022.].

Vērdirš, Kārlis, Ozoliņš, Jānis (2020). Latvian LGBT Movement and the Narrative of Normalization. Shevtsova, Maryna, Buyantuyeva, Radzhana (eds.). *LGBTQ+ Activism in Central and Eastern Europe: Resistance, Representation and Identity*. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 239–264.

1. attēls. Vīrietis ar zelta rotām. 2018, audekls, eļļa, 95×75.

Figure 1. Man with Golden Jewellery. 2018, oil on canvas, 95×75.

2. attēls. Huans. 2018, audekls, eļļa, 95×70.

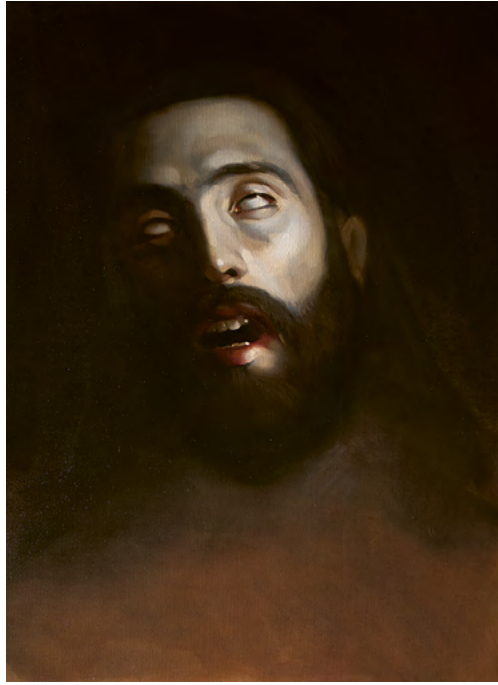
Figure 2. Juan. 2018, oil on canvas, 95×70.

3. attēls. Niko. 2018, audekls, eļļa, 95×70.

Figure 3. Nico. 2018, oil on canvas, 95×70.



1





LETONICA

Redakcijas adrese / Address of the editorial office

Mūkusalas iela 3, Rīga, LV-1423, Latvija

Tālrunis / Phone: +371 67229017

E-pasts / E-mail: letonica@lulfmi.lv

Galvenais redaktors / Editor-in-chief

Jānis Oga

janis.oga@lulfmi.lv

Redakcijas asistents / Assistant

Ivars Šteinbergs

Numura redaktori / Issue editors

Jānis Ozoliņš,

Kārlis Vērdiņš

Dizains / Design

Tatjana Raičiņeca

Literārā redakcija / Proofreaders

Evelīna Zilgalve,

Patriks Berr (Patrick Burr)

Žurnāls izdots ar Latvijas Mākslas akadēmijas atbalstu



**Latvijas Mākslas
akadēmija**

© LU LFMI, 2023

ISSN 1407-3110

ISSN 2592-9453 (digitālā versija)

Jaunākie pētījumi mākslas zinātnē

Kristīne Budže.

Fišera darbnīcas stikla lustra Alūksnes luterāņu baznīcā

Agita Gritāne.

Jēkaba Bīnes ornamenta interpretācijas sadursme ar Staļina laika estētiku

Andra Silapētere.

Latvijas trimdas mākslinieku iekļaušanās ASV mākslas vidē

20. gs. 50., 60. gados: sociālie un radošās dzīves konteksti

Elīna Veilande-Apine.

Tehnikas nozīme Latvijas 20. gadsimta otrās puses tekstilmākslā

Rita Broka.

Ainavas identifikācija Heimrāta skolas pārstāvju

tekstilijās personīgās ģeogrāfijas kontekstā

Laine Kristberga.

Līdzdalībā balstītās mākslas prakses: kolaboratīvās autorības piemēri

Latvijas mākslas un kultūras vidē 20. gadsimta 70.–80. gados

Ieva Melgalve.

Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā:

Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas

Jānis Ozoliņš, Kārlis Vērdiņš.

Urbānie mūki: portretu konteksti Ata Jākobsona

personālizstādē Padures muižā

