

Nolēmu savu rakstu nosaukt tieši tā. Pārāk daudz bijis sasteigtu Aijas gleznu vērtējumu. Noliedzot, draudot, ņirgājoties. Virspusēji brīžam ir arī labvēļu spriedumi. Tie drīzāk maksā nodevas šaura sabiedrības loka modei, nevis tēlus patiesi līdzpārdzīvo.

Es nepretendēju uz galīgu patiesību. Iezīmēšu tikai dažas kontūras tam, kas varētu palīdzēt ne tikai redzēt, bet arī ieraudzīt. Vienkārši tās būs piezīmes par iespējamu ceļu Aijas gleznu tēlus lasot. Bet ja tā, tad man liekas, ka patreiz nevar runāt par Aijas glezniecību, nerunājot par glezniecības izpratni un uztveri vispār.

Patiesi, Aijas māksla ir pretrunīga un neviennozīmīga. Taču jau laikus saku, ka to vērtēju augstu, jo tā ir manas paaudzes, mana laika cilvēka pasaules izjūta. Pateicoties Aijas spējām, tā materializējas glezniecības valodā. Ja šo valodu māc, tad skatoties atpazīstam un izjūtās formulējam paši sevi.

SAUCEJA. 1986. Mēdz sacīt — nosacīti, stilizēti uzgleznota figūra. Neatbilstoši tam, ko mēs zinām un esam redzējuši. Sievietes dzeltenais ķermenis kā vāze, rokas kā osas, kājas pretskatā, bet gurnu augstumā daļēji augšskatā. Galva sagāzta un atgādina trijstūri. No tās balti plūstoša matu straume. Bet vai matu . . . ? Fons — parastā kartona virsmas brūnums.

Tagad mēģināsim to visu sakārtot savās emocijās.

Gleznā jūtams skaidrums, kaut kas atsvaidzinoši viegls. Tas, liekas, nāk no brūni — dzelteni — baltā trejskaņa, kuru ritmizē un apvieno melnā kontūra. Figūra apliecina vertikāli, un tā ir indivīda situācija vidē. Ne gluži vientulība, bet koncentrētība uz savu pastāvēšanu. Varbūt kā pretspēks gaidāmajam. Figūra — vertikāle ir monuments pati sev. Melnās kontūras ritms papildina un dod valodu šai vertikālei. No līganā, plūstošā tas iet uz horizontāli strikti skanošo gleznas augšējā daļā (plecu līnija, galvas pagrieziens, matu plūsma). Tas līdzsvaro vertikāles patosu. Tēlaini izsaka gleznas jēdzienisko slāni — sauciena plašumu, nozīmi. Glezna veidota tuvās krāsās. Tā ir tonāli silta, tikai baltais vēsums matu kustībā nes apskaidrības izjūtu.

Vēl viena tēla dimensija ir fons, kura brūnums rada mīkstu, nenoteiktu dziļumu apkārt figūrai. Reizē šī fona tiešā materialitāte apstiprina figūru plakanumā. Dod to kā virsmu. Visa glezna ir līdzīga materiālai lietai (objektam), un tas nemaz nav mazsvarīgi šī tēla pasaulei.

Tādā veidā visi formu veidojošie līmeņi un to komponenti izsaka un attaisna gleznas saturu. Vienīgi jāsaprot, ka saturs nav tikai tas, ko var izteikt jādziēnos. Tās galvenokārt ir emocijas, jūtas, kuras veido tā saucamo nediskursīvās (uz prāta loģiku nebalstītās) domāšanas slāni.

Jau pēc šīs gleznas redzam, ka Aijas radītās figūras ir shematizētas (nevis tipizētas vai individualizētas), un kā tādas tiecas uz ornamentu ar deindividualizācijas pazīmēm.

PAR NOSACĪTĪBU. VIŅŠ UN VIŅA. 1986. Kā izteikt to, kas tajā brīdī un vispār dzīvē ir tavas eksistences emocionālais pamats?

Parādot, kā saka, tipisku cilvēku tipiskos apstākļos (kopsaucēju)? Vai attaisnojot sadzīves situāciju, detalizēti un pārdomāti iezīmējot vidi pilnu norādošiem priekšmetiem? Var! Kādreiz pat vajadzēja tā.

Bet tu jūti, ka tas neder!

Tev gribas, lai viss, ko tu radi, iedarbotos uz skatītāju tieši, kā kļiedziens, kā atsegta TAVA sajūta un doma.

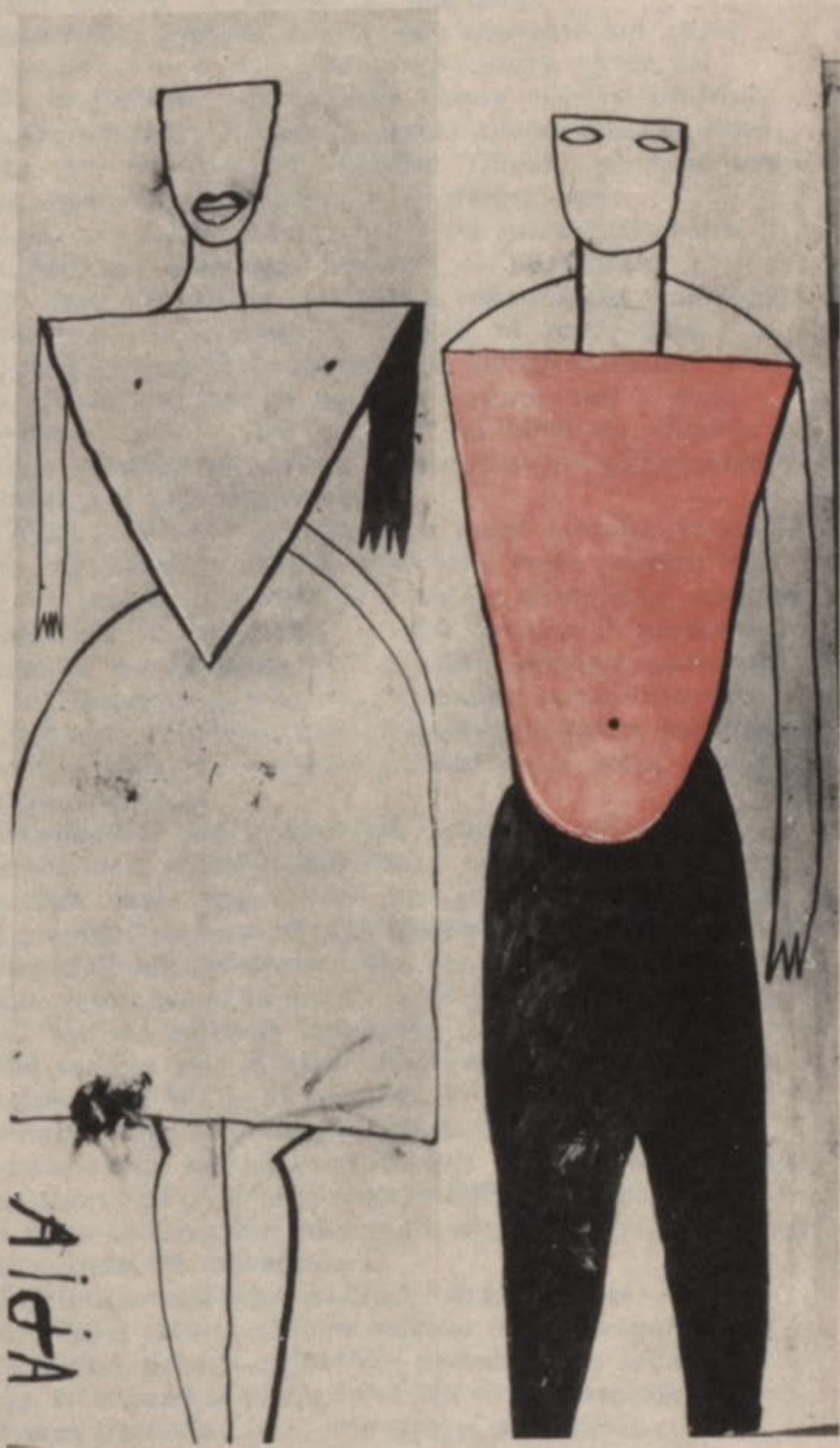
Tev liekas, ka īstenības ārējā čaula to nevar attaisnot, ka tā kavē paust tavu pasaules izjūtu kopumā, tavu attieksmi pret dzīvi vispār. Šī čaula visu to sadrumstalo un banalizē.

Un tu uzzīmē vīrieti un sievieti kā zīmes. Stāvošus. Ar melnu kontūru. Nosacīti, neveikli uzvilktas sejas. Sieviete iezīmē tikai lūpas, vīrietim acu spraugas. Sejas atgādina maskas ar nogrieztām augšdaļām. Krāsa tikai viena — gruzdoši sarkana vīrieša ķermenī. Melnais vīrieša kājās un sievietes vienā rokā.

Un tu gribi, lai skatītājs nemeklētu reālu vīrieti, sievieti, bet caur šīm zīmēm (norādēm) sajustu emocionālu attieksmi pret dzīvi vispār. Viņam jaunu, bet tev pamatos esošu emocionālās dzīves modeli. Bet kā? Tad nāk palīgā viss, kas veido figūras. Līnija, kura šeit (un arī citos darbos) ir ar intuitīvi tiešu, pat bērnišķīgi uzticīgu plūdumu. Šai līnijai piemīt robustums, kaitinoša atsegtība un nepareizība, bet tā vienmēr zin savu gultni. Līnija



sadala cilvēkus ģeometriskās figūrās — trijstūrī, kvadrātos, pusapļos. Ķermeņa zīmē, rokas zīmē, kleitas zīmē. Tēlu raksturu nosaka viss — arī šie stūri un apaļumi. Sievietē tas ir ķermeņa trīsstūra asuma konflikts ar kleitas un kāju apaļumu ritmu, roku bezspēcība. Kakla vienas līnijas ieliekums jau rada jūtības, sievišķības sajūtu pretēji vīrieša kakla viennozīmīgajām, spēcīgajām paralēlēm. Vīrieša ķermenis mazāk ģeometriski noformēts, robustāks savā sarkani melnajā agresivitātē, piezemētībā, salīdzinot ar sievietes vieglumu, caurspīdīgumu (baltais fons staro caur kontūru). Figūras, iespiestas šaurās darbu malu vertikālēs, centrējas uz sevi, pastāv savā patībā. Kā daudzām Aijas gleznotām figūrām, kājas tiek «nogrieztas» ar gleznas apakšējo malu. Tas apstiprina vertikāli kā neierobežotu kustībā uz leju. Kaut gan augšā Aija gandrīz vienmēr figūras nobeidz ar spēcīgi izteiktām horizontālēm, tā apstādinot augšup ejošo attīstību.



VIŅŠ UN VIŅA 86.

Uz gleznas virsmas nopilējumi, švīkas. It kā nejauši. Bet arī tie ieiet tēlos un kļūst par dziļi izjustā veseluma daļu, ieņem vietu tēlu tapšanas un pastāvēšanas mehānismā. Te savienojas vispārīgais ar nejaušo. Pati vide pirms gleznas, šodiena, šis laiks piedalās tēla tapšanā kā līdzvērtīgs izteiksmes līdzeklis un spēks. Tas vēlreiz apstiprina Aijas gleznu kā priekšmetu (lietu), un tad kļūst saprotama daudzu darbu dīvainā īpašība uzņemt sevi nobrāzumus,



nosmērējumus, kuri rodas gleznas radīšanas un ekspluatācijas gaitā, ne kā defektus, bojājumus, bet tos asimilēt, ietvert mākslas tēlā kā organisku sastāvdaļu. Tā šīm vēsajām figūrām rodas savāds dzīvīgums, neaizsargātība, jūtīgums.

Ja skatītājs ir atvērts glezmai, tad no visa iepriekšminētā veidojas tēli. No vienas puses draudoši, uzbrūkoši, no otras puses baltajā vidē tos apņem jeb piepilda kaut nedroša, varbūt mehāniska un vēsa, bet gaisma. Raisās asociācijas, citpasakāmība, citsakarība. Uzplaiksnī kāda sajūta, tai līdzās savērpta doma, un ja ir spēks pārvarēt nosacītības plaisu, glezna kļūst ietilpīga. Ar tevi.

Šeit izteiksmes nosacītība noved pie poētiskas metaforas. Nav vizuāli realizēts poētisks simbols (piemēram, fiziski skaists cilvēks), bet materializēta pati metafora. Forma te neattēlo, bet izsaka. Formas kāpinājums (kā attēlots) kļūst metaforisks — citpasakāmību nesošs. Tas, kas vizionārā gleznā (pasaulē aiz rāmja) liktos gleznieciskās virsmas bojājums vai neprofesionalitāte, šajā nosacītības sistēmā (valodā) ir vārdi emociju teikumos. Tie saistās ar tēlu būtību, to raksturu un īpašībām.

Tādā nosacītības pakāpē (vienā no) abstraktā un reālā dialektika paredz, ka tas, kas izliekas kā formāla kļūda vai neatbilstība oriģinālam, pēc būtības atsedz cilvēku kā ideju noteiktā funkcionēšanas sistēmā (dažādu cilvēkdarbības sfēru kopsistēmā), bet ne konkrētā darbībā. Cilvēks parādās savas eksistences veselumā, totalitātē (t. i., nostādnē pret tām virsidejām kā laime, nāve, naids) un reizē caur katra skatītāja uztvērumu iezemējas konkrēti — vēsturiskā emocionālā laikā. Tā kādas iespējamās eksistences «mūžīgās» idejas nonāk saskarē ar pārejošo cilvēkā, tā konkrētībā, un emocionāli (arī vizuāli) dod robežas tā garīgai darbībai.

Gleznās cilvēks nav formālu pazīmju kopums, bet ir zīme dzīvam procesam «es — viņi (pasaule, sabiedrība)». Cilvēks — zīme, Cilvēks — maska nerada sevi nobeigtībā un pastāvīgumā. Viņš nepatērē, bet pats izstaro ideju.

**NOSACĪTĪBA.** Līdzības un atšķirības mijas mākslas tēlos. Tā ir viena no būtiskākajām mākslas īpašībām, kuras pamatā ir subjektīvā un objektīvā dialektika pasaules estētiskajā apgūvē.

Jau elementārā vizuālā līmenī cilvēka uztvere ir nosacīta, jo vizuāli redzamo korigē mūsu (kā noteikta laikmeta personību) zināšanas un emocionālā pieredze. Uztveres nosacītība kā pasaules izziņas un apgūšanas būtiska sastāvdaļa veido domāšanas pašus pamatus. Uztveres nosacītība tāpat nevis slēpj, bet atklāj lietu patieso jēgu.

Kā ir glezniecībā? Šeit «objektīvās īstenības subjektīvais tēls» materializējas, atpazīst sevi īpašā plastiskā valodā. Šī valoda rāda nevis vizuāli tieši redzamo, bet mākslinieka personīgā pieredzē un emocijās (kā laikmeta individuālā spogulī) korigēto un padziļināto priekšmetu tēlu. Tas atšķiras no redzamā ar citas pakāpes veselumu un harmoniju, kura glezniecībā specifiski izpaužas kā statiska stāvokļa harmonija (ietverot arī laika faktoru). Pat tad, ja mēs dzirdam izsauzienus, ka uzgleznots tieši tā kā dzīvē, pat tad, ja tā, protams, ir māksla, darbojas tie paši forma nosacītības (izveides) likumi. Un sekojoši ir fiksēts noteiktas emocionālas pieredzes radīts tēls. (Gan materiāls ir cits, gan redzes asums visā gleznas plaknē īstenībā nav iespējams tik strikts, gan krāsu saskaņotības mērs ir cits utt.) Attēlotais, labāk vai sliktāk, bet ir izmainīts (savādiskots).

Formas līdzības un atšķirības pakāpē, mērā, ja gribat — noslēpumā, slēpjas sākumu sākums mākslas tēla dzīvīgumam. Šī formas atšķirība, balstīta objektīvos psiholoģiskās iedarbības mehānismos, arī suģestē skatītāju, raisa tajā virzītas asociācijas un lauž tā uztveres stereotipu (t. i., nemainīgu, atkārtotus, šablonveida darbību). Rodas jauna emocionāla informācija, kura sagatavo kvalitatīvu lēcieni mūsu pieredzē.

Pašos pamatos ir mūsu uztveres, redzēšanas psihofizioloģiskās īpašības (piemēram, sarkanā krāsa rada karstuma izjūtu, zilā — vēsumu, skatiens ieradis slīdēt no kreisās uz labo pusi utt.). Salīdzinoši var teikt, ka tā gleznās rodas zilbes, vārdi, bet no tiem teikumi. Šajā procesā darbojas gan mūsu pieredze, gan fantāzija, gan formas organizācijas (gramatikas) zināšanas, kā piemēram, pieredze kompozīcijas izpratnē, gleznas iekšējā ritma izjūta, mākslas vēsturē gūtie iespaidi. Izveidojusies plaisa starp to, kas attēlots (t. i., mākslinieka pasaules izjūtas veselumu



nolasāmās zīmēs), un to, ko mēs zinājām, jutām nesakārtotajā (vai citā veselumā sakārtotajā) īstenībā, stimulē šo plaisu pārvarēt. Vieglākais pārvarēšanas veids — noliegšana. Vienkārši atmetot cita veida pasaules izjūtu kā nevajadzīgu, pat kaitīgu esošajam miera stāvoklim. Arī tā ir gara aktivitāte. Tikai ne labākā (gudrākā) izeja. Bet var arī pārvarēt šo plaisu, garīgo enerģiju patērējot, lai savienotu savu un to (redzamo un jūtamo) veselumu. Iet caur katarsi. Paplašinot personības garīgo ietilpību, jūtu, fantāzijas, domāšanas potences.

Var teikt, ka māksla ir produktīva sociāla attieksme pret īstenību (tai skaitā pret sevi pašu), un mākslas tēls rodas vispirms priekšmeta un attēla vizuālās nesakritības rezultātā. Aiz tās, kā manījām, slēpjas daudz dziļāki garīgie slāņi.

Attēla forma, kura reizē apzīmē doto priekšmetu un reizē veido šo nesakritību, ir līdzeklis, lai radītu skatītāju psihē noteiktu emocionālu un intelektuālu stāvokli, kurš ar asociācijām, sasaitē ar pieredzi, stimulējot radošo fantāziju, aktivizē un virza garīgo attīstību.

Tāpēc nevar prasīt attēlot īstenību tikai tās vizuālajās formās. Emociju, pārdomu pasaule ir tāda pat objektīvās īstenības izpausmes forma. Māksla pastāv abās šajās formās. Māksla ir ekoloģiski vistīrāk cilvēciskotā pasaule. Ar cilvēka jūtām.

**E I R O P A S N O L A U P T Ī Š A N A.** Nr. 6. 1988. Viens no plašas sērijas darbiem. Viena no optimistiskākajām Aijas gleznām.

Vērsis kļuvis par dīvainu dzīvnieku ar daudziem zīdekļiem. Viņš ir balts ar violetā, dzeltenā akcentiem. Rotaļīgs. Vieglis, abstrakts, un garīgs.

Visā kompozīcijā svarīga nozīme ir gleznas kvadrāta formātam. Darbība risinās apkārt centram, bet tai nav koncentrētības sprieguma, tā ir izsijāta, kustīga. Tuvu centram eksistē tikai mistiskā putna acs, sarkanais knābis un akordā skanošais zilais, ovālais aplis. Zilais ir koncentrēts, iegrimis sevī un kopā ar zaļo sievietes figūru iestaro noslēpumainību visā gleznā. Zilais it kā jēdzieniski dod mums jūras zīmi, kurā tad nu par vērsi pārtapušais Zevs aiznesīs skaisto Eiropu. Tumši zaļā sievietes figūra pilna svinīga miera. Tajā vēl ir sastingušais, it kā zūdošais melnais. Ir arī nemiers, un sarkana kvēle stilizētās krūts zīmē. Te ir gan nedrošība, gan šaubas. Bailes un prieks. Figūra apliecina nekustīgo vertikāli, bet dīvainais zvērs savā baltajā apskaidrībā nāk ar aktīvu diagonāli — projām kustību, baltā līdzdalību (un arī viltību), nāk ar citu pasauli kā gars, kā dievība.

Kopumā darbā nav tik liela apgalvojuma dramatisma kā citu gleznu traģiski monumentālajās, vientuļi centrētajās figūrās. Te brīvs stāstījums, plūdums, rotaļīga muzikalitāte.

**M A N S M A I J S.** 1985. Arī Aijas klusajās dabās veselais kompozicionāli nav veidots pēc principa, lai skaistāk izskatās. Veselumam cits pamats — ekspresīvi dramatisks, atkailināta krāsu paš- un pretpastāvēšana.

Šeit krāsas piesātinātas, blīvas, pat smagas. Tajās gruzd iekšēji konflikti. Zaļais te rāms, te noslēpumains, te nemierīgi sadrūmis, te cerību atblāzmā. Tam pretī sarkani melnās krāsas ar silti oranžo vāzi centrā, iekšēji degošas, briesmu un dzīvības pilnas, skanošas asās skaldnēs, ierobojumos.

Te ir vāzes zīme. Tulpju zieda zīme. Tulpju lapu zīme — divi uzslieti asmeņi, pa pusei melni, pa pusei zaļi, kuri, novietoti gleznas centrā, atsedz kopējo noskaņu — simetrijas šķelšanos, rašanos un pretstatu cīņu. Te ir balona un zivs zīme, novietotas reizē uz augšu atvērta, bet reizē apgāzta trīsstūra malās. Tāda ir gleznas kopritmika — uz augšu ceļoša, cīnoties ar lejup tieksmi.

Emocionālā vide gleznā kustīga, izmaiņu gaidās saasināta, pulsējoša un, kā daudzās Aijas gleznās, prieka un apslēptu briesmu pilna. Kā atbildes meklējums uz mokošu jautājumu.

**HARMONIJA DISHARMONIJA: P R E S E S S V Ē T K I.** 1987. Tāpat tēlotājā mākslā forma ietver kā literāro, dzīves līdzību apliecinošo funkciju, tā apslēpti tēlojošo, emocionāli izsakošo funkciju. Formāla ekspresija spēj kalpot kā noskaņas, izjūtas materiālais pamats. Tā rada skatītāja psihē noteiktu emocionālu stāvokli, dodot stimulu radošās asociatīvās fantāzijas aktīvai darbībai.





Noskaņa, izjūta var būt ar mīnusa zīmi. Tā arī ir dzīves patiesība, tās neatņemams fakts, un tāpēc tiesisks būt attēlots. Bet māksla ir apbrīnojams fenomens. Tās pamatos, gēnos likts impulss uz skaisto, apliecinājošo.

Jau veidojot gleznas kompozicionālo veselumu (krāsu rindu, līdzsvarotību masās, līniju ritmu raksturu) un sasniedzot tajā nobeigtību kāda mēra sistēmā, gleznā tiek ietverts pozitīvais sākums, harmonija. Tāpēc, neskatoties ne uz kādām deformācijām, galu galā caur katarsi nāk dzīves apliecinājums. Panākot līdzsvarotību, atbilstību, identitāti izteiksmes līdzekļos (arī sižetā) ar savu izjūtu mākslinieks rada un pasaka varbūt vairāk kā pats grib. «Nav tik svarīgi, ko gribēja pateikt mākslinieks, cik tas, kas viņam, kaut negribēti, pateicies vienīgi patiesi atainojot dzīves faktus». (N. Dobroļubovs)

Piebildīsim — emociju un pārdomu radītās izjūtas arī ir neatņemams dzīves fakts.

Tā Aijas īpatnējā krāsu izjūta balstās uz noteikta mēra diktētu krāsu saskaņu, kura pati par sevi pauž harmoniskā iespējamību un ienes to gleznas ekspresīvajā izteiksmē. Tāpat kā līnija savā deformētajā, brīžiem sakāpināti tragiskajā vai nepatīkamajā izliekumā ar svī ietvērto atklātības, naivas uzticēšanās, neviltotības spēku, sirsnību, ritmikas niansēm uzvar pati sevi un būtībā nenoliedz, bet apliecina.

Ja māksliniekam viņa daiļrade ir prieka, enerģijas avots, un viņam dots talanta starojums, tad mākslas darbs nevar nebūt harmonisks savā veselumā. Neglītāis, disharmoniskais var apliecināt kādu dziļāku, nemainīgāku skaistumu un ir šī skaistuma atspulgs mākslinieka pasaules izjūtās un pasaules izpratnes spogulī.

Daudziem ir vēlēšanās vērtēt Aijas mākslu kā negatīvu, cilvēcisku vērtību noliedzozo, kroplīgu vai kā citādi. Tam nevaru piekrist.

Kaut vai avīzes «Padomju Jaunatne» vāks, aicinot uz 1987. gada Preses svētkiem. Tas izsauca lasītāju plašu, klaji naidīgu reakciju, pat atklātus draudus. Bet īstībā vajadzēja elementāru iejušanos mākslas faktā, tā zīmēs. Pēc būtības šis zīmējums — aicinājums ir harmonisks darbs. Smalka līnija, vienlaidus brīvi plūstoša, var teikt — liriska. Tā iezīmē cilvēku grupas kontūras. Visā šajā grupā ir kopības sajūta. Cilvēku iekšējās tīrības un balta miera sajūta, kuru dod lapas gaišuma starojums. Atmests viss nebūtiskais — faktūras, apjomi. Ir dvēseles zīmējums. Atvērtība. Uzticēšanās. Alkas pēc skaistā (ne pats skaistais). Ir ritmiska grupas saistība, līgana, mierīga. Sarkanais balons un karodziņš apzīmē šajā mierā aktīvu konkrētību. Tā nav redzamā īstenība, bet emocionālā situācija. Uzzīmēta ar pārliecību un intuīciju, tā tuvojas noteiktas dzīves izjūtas formulai.

BĒRNS ZĪMĒ LABĀK. Saka: «Mans bērns zīmē labāk.» Saka: «Es arī tā varētu.» Par pirmo — mākslinieks pats nosaka līdzības un atšķirības mēru savā darbā, savas patības, subjektīvās un objektīvās pasaules nesakritības apjomu, virzību. Viņš nevis nemāk, bet gan pretstata savu māku tieši redzamajam. Savu nobeigtības sistēmu. Tā ir subjektīvā un objektīvā daiļrades faktora dialektika. Atspoguļošanas teorijas reāla izpausme savā apzinīgajā nesējā — cilvēkā radītājā.

Bērns nemāk, bet to neapzinās, jo vēl apzinīgi neatdala sevi no pasaules. Attēlojot nepareizi, attēlotā jēgu viņš redz pareizi. Tā kā tas ir īstenībā. Viņš cenšas attēlot visu kā ir. Nespējot to izdarīt, bērns tikai neviļus rada savu atšķirības mēru, kurš labākos paraugos, liekas, ir kā māksliniecisks atklājums, pasaules izziņas akts. Un tā arī pēc būtības ir — sirsnība, uzticēšanās dara pasauli emocionāli atvērtu, nes savu skaistumu. Bet, kad bērns sāk saprast savu nespēju attēlot līdzīgi tam «kā ir dzīvē», viņš pārtrauc savu daiļradi. Kāpēc mēs šīs bērniņas pasaules redzējuma īpašības, izmantotas lielajā, patiesību alkstošajā mākslā, vairs nespējam uztvert kā līdzekli pasaules māksliniecisks izziņas procesā?

Par otro. Sak, es arī tā varētu! Kā jau minēts, Aijas gleznās tiešas darbības tikpat kā nav. Var teikt, tā ir sava psiholoģiskā stāvokļa analīze ar īpatnējiem izteiksmes līdzekļiem. Ar kāpinātu, «monumentālu» krāsu ekspresiju, līnijām, kuras nevis apraksta cilvēkus un priekšmetus, bet pašas sevī ietver izsakošu jēgu, emocionālu saturu. Te varbūt ir šīs mākslas vājums un spēks. Jo ar visu daudznoīmīgo asociāciju loku šī māksla ir viennozīmīga savā spriegumā. Kā jaudīgas elektrospuldzes kvēldiegs, kurš izgaismo



svētki



Paziņojums tiem,  
kam vēl nav 16!

Speciāli jums, kam jaunības  
dēļ liegta iespēja apmeklēt  
teātra vakaru izrādes  
9. jūnijā plkst. 16.00  
LVU studentu Tautas teātra  
telpās  
Gorkija ielā 48  
Komjaunatnes Rīgas pilsētas  
komitejas

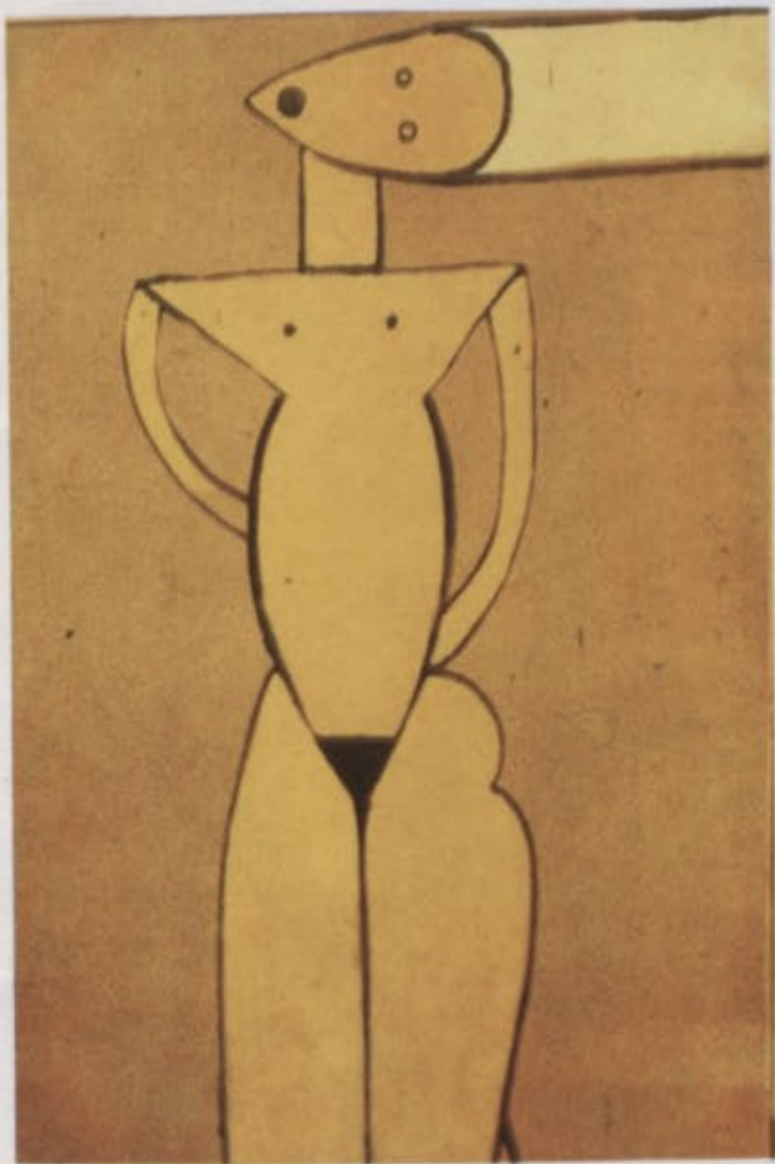
TEATRIS — STUDIJA Nr. 8  
ar savu sezonas pēdējo izrādi  
«SEPTĪTAIS»!

P. S. Tikai laulāti arī vecā  
ka gadagājuma cilvēki

AIDA



EIROPAS  
NOLAUPĪŠANA  
6.v. →

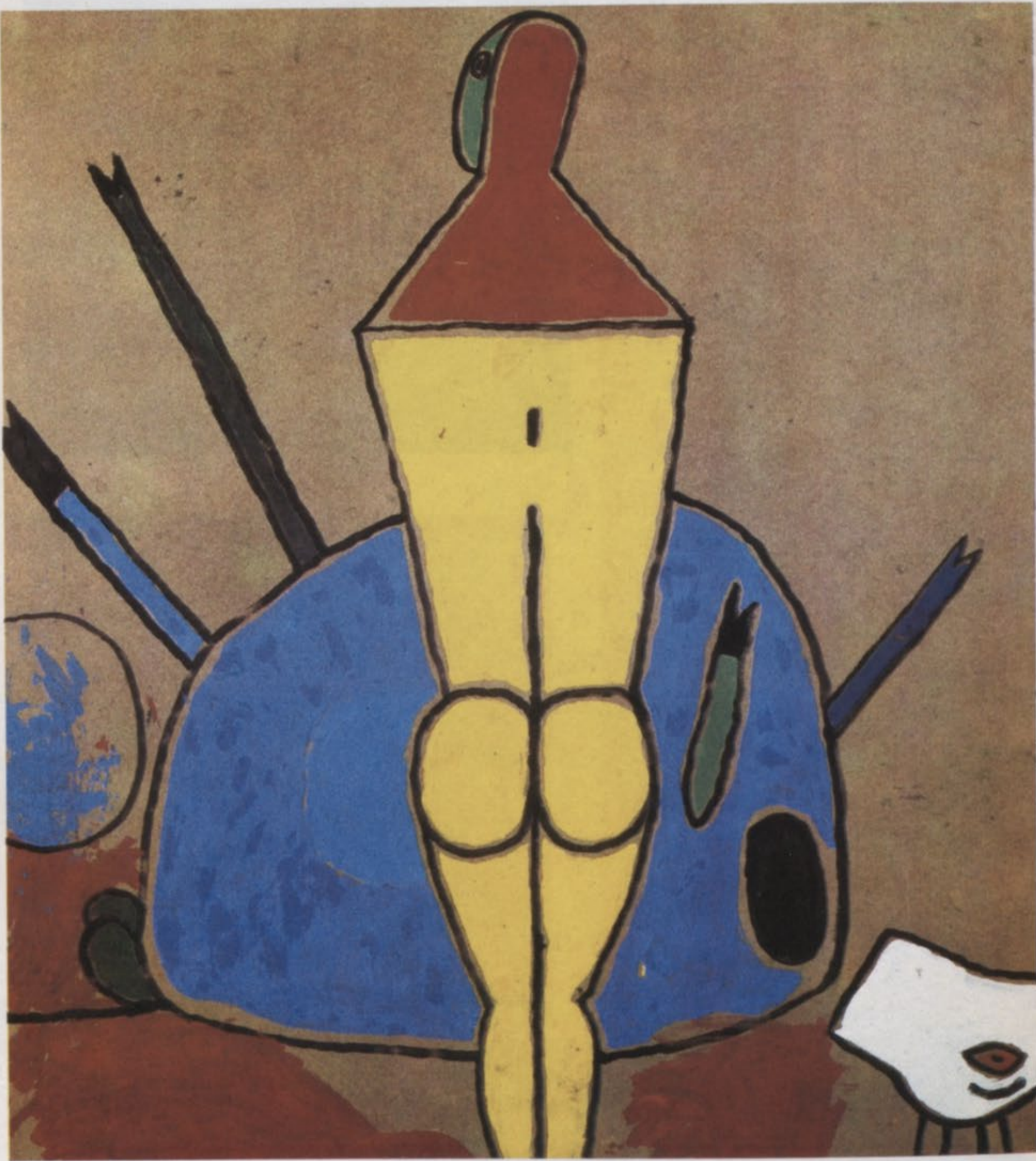


SAUCĒDA  
86.



SIEVIETE  
UN ZĪVS  
86.

2 PĀRGRIEZTAS FIGŪRAS 87.



LIKTEVIS 2. 89.

telpas apcirkņus līdz sīkumam, pat bez ēnām, bet kura mūžs nav garš, jo lielā iekšējā pretestība to ātri pārdedzina.

Pēc būtības Aijas glezniecība ir kāda robežsituācija. Liekas ārēji viegli gleznot «kā viņa», bet iekšēji gleznām piemītošā enerģija nav sasniedzama. Tāpēc šis vienkāršums nav atdarināms. Tā nav mistika, bet tikai krāsās un līnijās, visā mākslas veselumā ielikta reālā pārlicība un garīgais spēks. Tikai Aijas rokās un acīs ir atslēga šim mēram.

Varbūt te ir vēl viens skatītājus kaitinošs apstāklis. Viņas patoss, pārradot priekšmetus, cilvēkus, tiek pasniegts kā universāls likums mums visiem. To jūt, šo pārlicības spēku, un tas var izsaukt retreakciju — nevēlēšanos pakļauties.

Tāpat robežsituācija. Bet varbūt drīzāk kāds pagrieziena punkts aizādu mākslu saskarē. Pietiekami ietilpīgs, lai Aija tur dzīvotu un attīstītos. Bet nepietiekošs pēctecīgai attīstībai. Iespējams, viņa to jūt, un tāpēc viņas darbība meklē izpausmi trīs dimensiju objektos, instalācijā. To jūt arī pašās gleznās, kur atveidi dzīvo divkāršu, trīskāršu tēlainu dzīvi. Te piederot sev gleznā, te apliecinoties gleznas virsmas materiālā, te atrodot kontaktu ar vidi šaipus gleznas.

EIROPAS NOLAUPĪŠANA. Nr. 2. 1988. Poētiska, gan skumja, gan priecīga glezna. Vērsis nes nolaupīto Eiropu, saplūstot ar to vienā veselā. Vērsis izstaro dzeltenu, mierīgu prieku. Melnie plankumi tajā liecina par viņa iekšējo spēku un neviennozīmību. Eiropa deg sarkanā krāsā. Tā ir pietvīkusi, dziļa, silta. Tas viss ir uz balta, virmojoša fona ar skaisti vilinošo, zilo jūras zīmi gleznas labajā apakšējā stūrī. Uz to arī vērsta pa diagonāli krītošā kustība no plaša ritma atvērta darba kreisajā pusē līdz smalkām formām, ieapaļumiem gleznas pretējā malā.

Gleznai ir liels formāts, kurš rada monumentālu iespaidu, bet tēlošanas veids paliek smalks, sievišķīgs.

Šeit redzam arī Aijai tik raksturīgo sīkformu spēli, nozīmju pārlēkšanu, kura padara skatīšanos daudznozīmīgu. Piemēram, vizuālas paralēles starp sievietes kājām un vērsa asti, sievietes matiem un vērsa ragiem, sievietes dažāda garuma rokām. Šai formu pārplūšanā atklājas negaidītas nozīmes, «loģikas šūpoles», paradoksi.

LIKTENIS II. 1989. LIKTENIS III. 1989. Abos darbos es saskatu cilvēka un dabas mijiedarbības attēlu. Bet varbūt arī sakarību starp dzīvību un iznīcību, saistītu ar tautas likteni.

Abos vertikāla, centrēta cilvēka figūra un pakrituša zvēra figūra.

Pirmajā darbā tā ir draudoša, sarkanīgi melna cilvēka figūras vertiikāle centrā un balts, triepienos drebošs, skumjš zvērs uz gleznas apakšējās horizontāles nokritis, pieplacis tai. Brūnais fons mājīgs, nenoteikts. Tas ir kluss, sevī gaistošs un veicina stāstošo momentu darbā. Zaļganais stobrs tikai kāpina notiekošā jēgu.

Otrajā stāv sarkandzeltēna figūra bez rokām ar baigu, zaļu seju. Aiz tās zils kā sapnī sastindzis dzīvnieka ķermenis augšup uz mestiem, izstieptiem kāju kliegzieniņiem. Balta, mirusi nogrieztā zvēra galva ar sarkanu, asiņainu aci. Dzeltēnais cilvēka figūrā ir savā iedabā kails ar ārpūta stīgu.

Krāsas figūrās neaiziet līdz kontūrām (tā tas ir daudzās pēdējās Aijas gleznās). Tas vēlreiz norāda, ka krāsa neraksturo lietu materialitāti, bet izsaka būtisko emocionālo stāvokli. Tīrās krāsas ir kā pagrieziena punkti spriegumam. Tās nesaskaras, tomēr psiholoģiski skan akordā un rada jūtām piesātinātu vidi.

DEKORATIVITĀTE. Aijas gleznas bieži raksturo kā dekoratīvas, es teiktu — tās ir ekspresīvi dekoratīvas. Par dekorativitātes jēdzienu ir vērts parunāt sīkāk.

Šis jēdziens pakārtojas nosacītības problēmai, ir tā konkrētība. Dekorativitāte ir līdzības un atšķirības mēra izpausme, īpašs pasaules redzējums, mākslas darbu saturs. Dekorativitātes kā formas, kā īpašu formālu izteiksmes līdzekļu analīze neattālina, bet tuvina gleznas satura uztverei (jo gleznasstruktūras izpratne dod pareizu ceļu mākslinieciskās informācijas izpratnei). Stājmākslā dekorativitātei kā noteiktas emocionālās iedarbības veidam ir spraiga saite ar autora pasaules izjūtu. Dekorativitātes principā ir daudzu paaudžu mākslinieciskās izziņas pieredze, vispārēja skaistā izpratne, virspersonīga gaume. Vispārīguma, nosacītības pakāpe dekoratīvismā ir tāda, ka tā pauž kādu arhetipu. Skatot Aijas gleznas, ir šī sajūta, ka attēloti cilvēka dziļākos zemapziņas slāņos esoši priekšstatī. Jo tāda krāsu sistēmas lietošana, kura paredz krāsas atdalīšanos no gaismas situācijas un





EIROPAS NOLAUPĪ—  
ŠANA 2. 88.

---

SIEVIETE UN VAKTS 1.V. 86.







SIEVIETE UN WAKTS Z.V. 86.



LIK'TENIS 1 89.

krāsas intensitātes novešana augstākajā punktā, no paša sākuma ir bijusi saistīta ar simbolisku, metaforisku tēla izpratni un mitoloģisma principu. Kā tāds, dekoratīvisma princips pamatos (vēsturiski) raisa pacilājošu, mobilizējošu, apliecinošu pasaules izjūtu. Jo dekoratīvisms savos pirmsākumos saistās ar pasaules lietišķo apguvi. Lietišķā pieejā dekoratīvītes principa vispārējais aspekts ir priekšmeta estetizācija (cilvēciskošana, garīgošana), tas ir, cilvēka vajadzību savienošana ar priekšmetu, ņemot vērā tā funkcionēšanu un izejojot no cilvēka garīgās, fiziskās aktivitātes iespējām un priekšmeta īpašībām attiecīgā vidē.

Tā dekoratīvais pretstatās stājsākumam, kura specifika ir konkrētā, maksimāli adekvātā, garīgi individuālā (personīgā) izteiksmē. Mūsdienās mākslinieku lietotais dekoratīvisms ietver abas šīs dialektiskās puses — vispārējo un atsevišķo, konkrēto. Šajā kontekstā arī bieži piemin individuālo mītu radīšanas fenomenu (un ne bez pamata, jo formā ontoloģiski un vēsturiski tādi priekšnoteikumi ir). Arī Aijai daudzi tēli ir kā kāda mīta varoņi, un tajos dīvaini sadzīvo galēji subjektīvais un vispersoniskais spēks.

Otrkārt, ņemot vērā, ka dekoratīvisma princips rodas cilvēka darbības pirmsākumos, tas uztverams vispārīgi kā cilvēka un vides vienības metafora. Cilvēka un vides attiecību harmonijas principa konkrēts tēls. Arī tāpēc dekoratīvisms pamatos var būt priecīgs, harmonizējošs, hedonistisks. Bet tai pašā laikā tā ir metafora indivīda stingrai reglamentācijai (ar striktu ritmu, vispārinātām proporcijām u. c.). Arī reglamentācija ar sociāliem nosacījumiem, socialitātes simbols (jo dekoratīvisms ietver etnosa izstrādātu optimālu informāciju, veidojot emociju kā gribas pamatimpulsu). Aijas darbos krāsainības prieks, skaistums sadzīvo ar figūru noteiktību. Tās ir kā reglamentētas ar kopīgu ideju.

Un vēl, dekoratīvisms ir būtisks mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, jo, projicējot attēlojamo plaknē (vienalga kādā veidā), jau tīri formāli līniju un krāsu plankumu sistēma rada zināmu nosacītu «ornamentu». Tas reizē ir attēlojošs, reizē, to sakārtojot, harmonizējot, kļūst organizējoši mobilizējošs, izsakošs un sāk diktēt mākslas darba kompozīciju (krāsu saskaņu, ritmiku). Attēls pakļaujas pašas mākslas radītam ritmam, ornamentālam tīklam utt. Šajā nozīmē telotājas mākslas dekoratīvās struktūras tuvojas vārda mākslas dzejas struktūrai. Redzamā (dzejā — vārda) jēdzieniskai nozīmei dod cirtulkojamību, metaforas plašumu, tas ir, jēgas pārņemšanas, saplūšanas, padziļināšanas efektu. Piemēram, Aijas gleznās sievietes — vāzes, matu straume, roku, krūšu, ķermeņu, pirkstu u. c. zīmes. Nāk prātā A. Matisa doma, ka lielas kompozīcijas mākslinieks, kuru saista gleznas kustība, nevar apstādināt savu uzmanību uz detaļām, nevar katru reizi dot, piemēram, rokas portretu (kā Koro), bet tam jāizveido rokas zīme (kā to darījis Delakruā), lai gleznotu brīvi, ornamentāli. Mākslinieka nozīmību mēra ar jauno zīmju daudzumu, kurām tas bagātina plastisko valodu.

SIEVIETE UN NAKTS I. 1986. DEJA. 1987.  
SIEVIETE UN ZIVS. 1986. Līganā ritmā ir gleznota «Sieviete un nakts». Baltā līnija uz melnā fona nav tik aktīva kā melnā uz balta fona. Melnais fons neizstaro, bet ieslēdzas sevī. Šeit noslēpumainais, neizdibināmais, atavistiskais. Kaislīgi uzliesmo tikai sarkanas lūpas. Zilo matu straume izceļ no dziļuma tiekšanos, brīnumaino, ja gribat — sapni. Un ritms trīs lielos lokos — kājas, ķermenis, paceltās rokas. Nerimtīga, nepārtraukta kustība pa vertikāli.

Citādi «Dejā». Te fons balts, kurš vairāk stindzina kā pacilā un piešķir šai dejai skumja izmisuma pieskaņu. Baltam vajadzētu izstarot gaismu, bet radījis tādas figūras, kas apliecina pavisam citu savu iedabu. Vairāk tiek akcentēta plakne. Figūrās atkal dominē vertikāle, kura žuburojas un noslēdzas ar spēcīgām horizontālām gleznas augšējā daļā. Figūras ir kā stīvas, mehāniskas, tai pašā laikā nevarīgas, neveiklas. Valda naiva uzticība un izbrīns. Paralēlās, saplūstošās rokas, kājas, plecu līnijas rada kopīgu dejas ritmiku. Vēl koši sarkanās lūpas vīrieša sejā raksturo emocionālo atmosfēru, kaisles, ilgu uzliesmojumu.

Sarkans fons ir gleznā «Sieviete un zivs». Sarkanais klāts nevienmērīgi, nervozi, enerģiskiem, steidzīgiem vilcieniem. Tas ir aktīvs, sevī pulsējošs, koncentrēts, liesmojošs. Pilns vīrišķīgas kaisles. Melnā līnija iezīmē sievietes figūru bez galvas, rokām.



# DEJA 87.



Iezīmē asiem stūriem, taisnām līnijām, pretēji zivs dzīvīgajam apaļumam. Melnā līnija sarkanā gaisotnē nes draudošu pieskaņu. Draudošs ir arī melnsarkanais pīķis, kurš rēgojas no zivs mutes. Tēlos valda noslēpums, mistērija, divu pasaulu kopsajūta. Melnā līnija uz sarkanā fona nav tik ritmiska, uzsvērta kā uz baltā. Tā drīzāk iekļaujas sarkanajā krāsā un kopdeg ar to.

ATTĪSTĪBA. Aija, protams, nav vienmēr bijusi tāda, kā tagad. Viņa ir izgājusi zināmu attīstības ceļu.

Mākslas akadēmijas pēdējosursos un tūlīt pēc tam daudzi no viņas paaudzes gleznoja apmēram vienādiem paņēmieniem. Gleznās tās bija silti pelēkas, brūnas ēnas, kuras koncentrēja skatienu uz gaismu. Tajā bija iespējams dot dažādu krāsu, jo ēnas nodrošināja gleznas formālo vienību. Apjomi tika traktēti stereometriski. Tas ir kā izejpunkts daudzu šīs paaudzes gleznotāju tālākiem, atšķirīgiem ceļiem. Aijai tas bija ceļš uz arvien lielāku dekoratīvu veselumu. Ceļš, lai radītu plastisku vidi, atbilstošu savam psiholoģiskajam stāvoklim. V. Favorska vārdiem, mākslinieks «darbojas ar priekšmetu, tā formu, lai apveltītu priekšmetu ar kādu veselumu, tā radot priekšmetu, kuru izmanto kā ķieģeli, kā noteiktu vienību viengabalainas telpiskas ēkas būvē».

80-to gadu sākuma darbos (sevišķi klusajās dabās) Aija attīsta un noskaidro savu ceļu. Lielāko tiesu tie ir dekoratīvi liriski darbi. Piebļīvēti detaļām, ritmiem, formu savstarpējām pārejām. Tajos tiek risinātas problēmas starp telpas un plaknes attiecībām. Šo attiecību relatīvā nenoteiktība (priekšmeti tiecas uz plakni, bet vietumis, saglabā gaismēnas, tas ir, telpiskas iezīmes) rada nenoteiktību visā gleznas tēlā. Tomēr darbu tēlojošās virsmas mākslinieciskais veselums laužas ārā no perspektīvas, iluzoritātes prasībām. To rādīja Aijas ainavu izstāde Zinību namā 1983. gadā. Šeit reālā vide sadzīvoja ar dekoratīvi plastiskām zīmēm. Gleznojot tieši dabā, plaknes dekoratīvie likumi pakļauj vizuālās tiešamības iespaidus, pārstrādā savā ritmikā.



Varētu iezīmēt pagrieziena punktu Aijas glezniecības attīstībā ar darbiem: «Peldētājas» (1984), «Baltā siena» (1983), «Raža» (1983), «Miers» (1983), arī «Bailes» (1984), kur iezīmējas pavērsiens no priekšmetu (cilvēku) dekoratīvas harmonijas uz priekšmetu (cilvēku) vienpatību. Tā, ja agrajās klusajās dabās priekšmeti uztveras frontāli, vienoti grupās, saplūstot sarežģītās arabeskās, tad vēlāk priekšmeti izklīdējas pa visu gleznas laukumu, pastāv it kā neatkarīgi viens no otra. Pamazām tiek atrisināta arī gleznas centra problēma kā stabila vertikāle. Šī attīstība iet līdz galam tādos darbos kā «Pāris» (1987), «Sieviete un nakts» I, II (1986) «Viņš un viņa» varianti (1986, 1987), «Sieviete un zivs» (1986).

Pēdējos gados Aija pamazām atgriežas pie tīru krāsu svaiguma, saglabājot šīs figūras — zīmes.

Ir skaidri izsekrojama arī tēlu emocionālā attīstības līnija, no noskaņas un poētiska tēla, dekoratīvi skaista «dzejoļa» uz arvien traģiskāku, pretrunīgāku, saspringtāku garīgu tēlu.

**DIVAS PĀRGRIEZTAS SIEVIETES.** 1988. Jau tika minēts, ka Aija sen meklē un atrod formu kopsakarības starp dzīvu figūru un nedzīvu priekšmetu. Bija vajadzīgi gadi, lai liela izmēra darbos atsegtu šo sakarību, šo poētisko zīmi pilnīgi atklāti. Figūras — vāzes ir bez galvām, rokām. Tās raksturo gleznas dramaturģiju, rada līniju un krāsu attiecības. Viena figūra ir silti brūna, nedaudz apjomīga, otra plakanāki vēsi zili zaļa. Principā divi raksturi. Eksaltētais un vienkāršais. Aijas gleznās gandrīz vienmēr ir rotācijas moments. Arī šeit — kustība uz vēsi zli aizejošā pusi. Gleznā jūt garīga diskomforta esamību, kāda kompleksa klātbūtni.

**PA SAVU CEĻU.** Aijas glezniecība pasaules mākslas procesu kopainā ir normāla, mūsu gadsimtam piemērota izteiksmes forma.

Mēs vērojam skaisti uzgleznotus ziedus — jā, tā arī ir bauda. Bet vai bez šīs kompensācijas funkcijas mūsu emocionālā pasaule nevar domāt cita veida tēlos. Vai tad mēs zaudējam spēju uztvert emocionālo informāciju vizuāli, ja tā neiederas utilitāri lietojamā pasaules ainā. Ja tā nedod priekšmetu materiālo apceri, nerealizē estētisko ideālu kā ilustrāciju, bet ved uz šo ideālu pa citu — garīgas aktivitātes un pārtapšanas ceļu. Bez tam, vai mēs vispār apzināmies sekas tam, ka daudzus gadus mākslīgi, dogmatiski esam ierobežojuši laikam atbilstošas tēlainās domāšanas izteiksmes formas vizuālajās mākslās. Vai mums zināms iespaids, kādu šī ierobežošana atstājusi uz cilvēka garīgo pasauli un kā tas izpaužas citās cilvēka darbības jomās. Priekšmets ar izmainītiem struktūras elementiem, no citas «garīgās vides» nākošs, paplašina gan mūsu, gan pats savu emocionālo ietilpību, veido jaunu izzinoši poētisku metaforu. Vēl vienu tiltu starp cilvēku un pasauli. Vēl vienas iespējamās eksistences emocionālo pamatu.

Jā, Aijas māksla nav viennozīmīga. Aija kā sieviete drīzāk jūtīgi atspoguļo situāciju «cilvēks — pasaule», bet to neatrisina. Darbos varbūt nav tiešas pozitīvas programmas, ko varētu dot vīrišķīgi pārvarošais. Tāpēc tēlos traģiskais vairāk. Ar eksaltētu sakāpinātību, kura tuva saloniskajam un raksturo daudzus šīs paaudzes mākslinieku darbus. Ar saasinātu juteklību, kas bieži pārvēršas atklātā erotismā.

Kā jau teicu, Aijas glezniecībā ir liels pozitīvs spēks, kurš skatītājam jāierauga, jāatklāj. Gleznas ir mēmas. Viņas runā caur mums.

I. RUNKOVSKIS