



Jauno mākslinieku izstāde Teātra muzejā, Rīgā, 1987. gadā

Barbara Štrāka

«Pretnis»

Latviešu avangards šodien –
mēģinājums noteikt pozīcijas koordinātes.

Vēl pirms nedaudz gadiem tāds projekts kā «Rīga – Latviešu avangarda māksla» Rietumbeļinē būtu jāuzskata par utopisku iecerī. Mākslas un kultūras eksports no Padomju savienības, piedalīšanās izstādēs, brīva eksponātu izvēle un atļaujas māksliniekiem izbraukt uz Rietumu ārzemēm bija pakļautas noteikumiem un nolikumiem, kas kultūras apmaiņas ietvaros pieļāva maz vietas eksperimentiem; tāpēc arī Rietumu publikai kā laikmetīgu vai vēsturisku leviržu izpausmi līdz šim allaž varēja pasniegt drīzāk šauru ieskatu oficiālajā, aprobētajā mākslā un kultūrā. Rietumu mediju mākslas kritiķi šīm izstādēm – atskaitot dažus spektakulārus pasākumus kā «Pasaules mākslas» kolekcionāra Pētera Ludviga mūsdienīgu padomju mākslas pirkumus – nepievērsa lielu uzmanību.

Tikai pēdējā laikā oficiālā un neoficiālā padomju māksla sākusī augsti «kotēties» Rietumu mākslas tirgū.

Maskavas mākslinieku Erika Bulātova un Ilja Kabakova darbi ceļo pa izstādēm Eiropā un ASV; toties savā dzimtenē abi dzīvo nostāk no aprobētās mākslas paspāres. Ņujorkā mītošie krievu emigranti Komars un Melamids pirmo reizi pēc 20 gadu prombūtnes apciemo savu dzimto pilsētu Makavu. Viņu iedibinātais «socarts» (kā poparta padomju variants) laika tecējumā kļuvis par markas zīmi, par kuru, kā jau par katru ejošu mākslas strāvojumu, Rietumu mākslas tirgū jāmaksā barga nauda. Taču nedaudz mākslinieku popularitāte un augstais tirgus kurss paliek izņēmumi, kas tikai apstiprina likumību. Plašākās mākslas cienītāju aprindās Rietumos attiecībā uz mākslas attīstībām dažādajās Padomju republikās valda vairāk informācijas trūkums un mazāk lietpratība.

Šajā informācijas trūkumā nav vainojami vienīgi ilgjie «sausie gadi» kultūras apmaiņā ar Padomju Savienību, bet galvenokārt dziļi iesakņojušies aizspriedumi un klišeji uzskati par moderno mākslu socialistiskajās valstīs. Šie sašķobītie un anahronistiskie

priekšstati sakņojas arī Rietumu mākslas menedžmenta iedomībā un visvarenības pretenzijās. Šis aprindas novērtē moderno mākslu, virza mākslas tirgu un tādējādi galu galā nosaka mākslas vēsturi. Tās operē ar noklusējumiem, lai saglabātu savu redzes viedokļa un kvalitātes normu predominanci pasaules mērogā.

1988. gadā, kad Rietumbeļinē savi dēvē par «Eiropas kultūras metropoli», vēl jo grūtāk nākas attaisnot šādu «balto plankumu» esamību, tāpēc arī jo vairāk pienāktos mest skatu pāri apvāršņa malai un būt gatavam pārbaudīt un koriģēt savas mērauklas. Kā «kultūras darbnīca» un «jaunā mājoklis» šī pilsēta šogad sev arī izvirzījusi moto «Beļinē Eiropas centrā» un līdz ar to izteikusi interesi par intensīvāku kultūras apmaiņu ar Padomju Savienību. Mēs izstādi «Rīga – latviešu avangards» izprotam kā celmlauzēju projektu, kas – viņpus 1988. gadam – izmanto iespējas, kas radušās ar padomju mākslas politikas pakāpenisko atvēršanos, lai, ņemot latviešu mākslu par piemēru, sniegtu ieskatu tajos aktuālajos strāvījumos, kas izveidojušies blakus akadēmiskajām, aprobētajām mākslas formām, un kas nav ievietojami klišejišķā panorāmā starp sociālistiski reālistisko «valsts» un «rokdarbnīcisko» tautas mākslu.

Ierobežojot mūsu atlasī ar pēdējo 10 – 15 gadu Rīgas mākslinieku darbiem, nedomājam izvirzīt latviešu mākslu kā tādu uzmanības centrā, bet gan tās lomu kā mākslas avangarda grupējumu Padomju Savienības laikmetīgās mākslas kontekstā. Ārpus Maskavas tieši Baltijas republikās – Latvijā, Lietuvā un Igaunijā – izvērsies uzkrītoša avangarda mākslas potenciāls, kas koncentrējas šo valstu metropolēs: Rīgā, Viļņā, Kauņā un Tallinā. Šajā sakarā izceļ Rīgas mākslinieku nozīmi un ietekmi – tas ir viens no mūsu nodomiem, veidojot šo izstādi. Aiz šiem apsvērumiem arī apzināti izšķīrāmies par nosaukumu «Latviešu avangards», kaut gan – vai tieši tāpēc, ka šķiet, ka mākslas diskusijā Rietumos «avangarda» jēdziens rādās vai nu nodrīskāts vai arī aizstāts ar tādiem uzpūstiem termiņiem kā «postavangards» vai «transavangards». Mēs šo diskusiju neuzskatām par noslēgtu. Neatkarīgi no Rietumu mākslas vēsturē prevalējošām normām un kvalitātes vērtējumiem jānoskaidro, par cik šis jēdziens vēl ir aktuāls un pareizs, kā arī jāpārbauda tā atbilstība mākslas parādībām konkrētā politiskā un kultūras vidē. Katalogā pārstāvētie latviešu autori un mākslinieki šajā jautājumā izteikuši dažādus viedokļus, kas tomēr vienā punktā saskan: Kamēr Rietumu avangards balstās uz estētisko, sociāli kulturālo un filozofisko normu radikālu graušanu, nonākot pat līdz paša identitātes un tradīcijas nolīgumam, tikmēr latviešu avangardisti jau 20. gados savus centienus definēja kā «meklējošu mākslu» – ceļā uz «konstruktīvu sintēzi»:

«Latviešu avangarda mākslā praktiski iztrūkst jebkāds nolīguma vai destrukcijas moments. Arī Oktobra revolūcijas uzdevumus latviešu avangarda mākslinieki uztvēra tieši kā sintēzes uzdevumu.» (skat. J. Baltinaviča rakstu šajā katalogā.)

Tāpēc viens no izstādes galvenajiem mērķiem būs izpētīt sakrītības, paralēlāttīstības un anahronismus mūsu mākslas pēdējo divu gadu desmitu strāvījumos. Tā ceram «dējā-vu» efektu, kas radīs Rietumu mākslas kritiķu virspusējā redzējuma rezultātā, atvītot ar diferecētāku uztveri, pievērsot uzmanību Latvijas PSR mākslas autentiskajai attīstībai un daudzveidīgajiem tradīcijas pavedieniem. Nenoliedzami šeit vērojama arī Rietumu mākslas ietekme; taču tā, runājot par latviešu mākslinieku izteiksmes kvalitāšu un ideoloģisko pozīciju meklējumiem, spēlējis drīzāk pakārtotu lomu, bieži vien aprobežojoties ar inovācijām formas valodā.

Rīgas mākslas dzīve ir pelnījusi sevišķu uzmanību jau tādēļ vien, ka atsaukšanās uz 20. un 30. gadu avangardu mākslas tradīcijām līdz šai dienai ietekmējusi turienes jaunāko mākslinieku paaudzi; bez tam Rīga ar savām gadskārtējām pārskata izstādēm un starplaikā jau 30. reizi izkārtotajām Mākslas dienām kļuvis par spraigu mākslas rosmju centru, kur tieši arī eksperimentālajām un starpmākslas formām («performance», instalācijas, video, mākslas sabiedriskā telpā) dota iespēja izteikties un līdz ar to attīstīties. Šis levirzes aktīvi atbalsta un par tām aktuāli informē tādi periodiski kultūras izdevumi kā «Māksla», «Liesma» un jaundibinātais «Avots» (iznāk arī krievu valodā), kas savās slejās nodarbojas arī ar Rietumu mākslas tematiem un attīstībām (piem., ar postmodernisma debati) un kas tādējādi līdzveido jaunās mākslas izpratni.

Jau 70. gadu vidū toreizējā NGBK atbildīgā sekretāra Vaiža J. Āboliņa ierosmē radās priekšlikums, Rietumbeļinē sariņot laikmetīgās latviešu mākslas izstādi. Arī par spīti draudzīgajiem kontaktiem un oficiālajiem sakariem, ko Āboliņš kā dzimis latvietis līdz savai nāvei 1984. gadā uzturēja ar kultūras darbinieku aprindām Rīgā, šai iecerai nebija lemts īstenoties. Viņam gan izdevās – kopīgi ar Edvīnu Pāsu – 1973. gadā izstādīt moderno latviešu mākslu

Diseldorfas IKI meses letvarā un 1977. gadā Berlīnē sarīkot personālizstādi Rīgas mākslinieci un DAAD stipendiātei Maijai Tabakai. Taču 70. gados laiks vēl nebija nobriedis plašākai kultūras apmaiņai.

So pavedienu par jaunu uzņemt izdevās tikai 1987. gadā, kad Rīgas Valsts mākslas muzejs sadarbibā ar Mākslinieku savienību un Kultūras sakaru komiteju ar tautiešiem ārzemēs griežas pie NGBK ar priekšlikumu, kopējī rīkot personālizstādi par mākslas menedžeru, izstāžu veidotāju un mākslinieku Valdi Āboliņu, tajā it sevišķi izceļot viņa lomu kā plašas kultūras apmaiņas aizsācēju (tiesa gan, šī apmaiņa ilgus gadus nepieciešamā kārtā aprobežojas ar rakstītā informācijām). Neskaitāmās un neparastās un fantastiskās vēstules, foto dokumenti, kolāžas, zīmējumi un »mail art« objekti, ko bijušais »fluxus« kustības līdzdibinātājs, avangarda galerists un veicinātājs atstājis savā mantojumā, izvērtā šo Rīgas Valsts mākslas muzeja izstādi 1987. gada oktobrī par spektakulāru notikumu un reizē atdzīvināja domu par NGBK rīkotu latviešu modernās mākslas skati Berlīnē.

NGBK projekta grupa gada laikā un vairākkārt uzturoties Rīgā, attīstīja izstādes koncepciju. Tā kā izstādes daļēnieki un eksponātu galīgā atlase pirmo reizi varēja notikt bez norādījumiem »no augšas«, tad mūsu pasākumu, kas tapa ciešā sakarē ar Latvijas māksliniekiem, mākslas vēsturniekiem un publicistiem, raksturoja plaša rīcības brīvība.

Izstādē pārstāvēti 23 mākslinieki – to starpā divas mākslinieku grupas – ar gleznām, grafikām, instalācijām, »performance« akcijām un video; ar retiem izņēmumiem šie darbi pirmo reizi redzami Rietumos. NGBK izvēle koncentrējas tikai uz mākslas vismodernākajām ievirzēm, ko pārstāv starp 1940. un 1960. gadu dzimušas mākslinieku paaudzes. Šīs koncepcijas ietvaros galvenā uzmanība pievērsta darbiem, kas pārvar tradicionālos žanrus un attīsta starpmākslas formas, kas pēdējo gadu laikā ar neparastiem eksponātiem, instalācijām un akcijām pilsētas vidē pievērsušas sev arvien lielāku ievēribu.

Ne vienmēr situācija bija tik atklāta kā šodien. Andris Grīnbergs izstādē pārstāv 60. un 70. gadu avangardu latviešu mākslā, tātad laika posmu, ko šodien novērtē kā stagnācijas periodu. Grīnberga »body art«, kas pasniegta kā »intīma provokācija«, unikālā veidā atspoguļo 60. gadu estētiskā dumpja, t.i., hepeninga un hipiju kustības pretkultūras strāvumus, kas savā laikā Padomju Savienībā tikpat kā nevarēja kļaut izpausties. Šodien Grīnberga pašinscenējumi uzskatāmi ne tikvien par unikāliem šīs kultūras kustības dokumentiem, bet arī par daudzšķautņainas mākslinieka personības izpausmēm, kas negaidīti sabalsojas arī ar tradicionālā mākslinieka tēla un individuālā stila sairšanu Rietumu mākslā.

»Caurums«, »Wind in the Willows« un »Aptuvenā māksla« bija programmatiskie nosaukumi »performance« uzvedumiem, kurus eksperimentālā »Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca« sarīkoja laikā no 1985. līdz 1987. gadam Rīgā. Hardija Lediņa, Jura Bolko, Ingunas Černovas, Algars Sparāna, Daces Šēnbergas un Imanta Žodžika aktivitātes aptver plašu spektru – instalācijas, akcijas iekšējā un ārējā telpā, »land art« un »pēdu fiksāciju« (Spurensicherung), inscenētās un eksperimentāli abstraktās fotogrāfijas, video-dokumentācijas un kompjūterizētas videoprogrammas, elektroniskus inscenējumus telpā kā arī pašproducētas mūzikas ierakstus. Ojārs Pētersons, Juris Putrāms, Andris Breže un Kristaps Ģelzis neveido cieši saliedētu mākslinieku grupu ar programmatiskām pretenzijām, bet drīzāk uzskatāmi par darbnīcas kolektīvu. Kopīgi pabeilguši Valsts Mākslas akadēmiju Rīgā, viņi iekārtojušies bijušās porcelāna fabrikas telpās, kur leģendārā latviešu 20. gadu avangarda mākslinieki, kā Romans Suta savā laikā lika ražot porcelāna traukus ar konstruktīviem gleznojumiem. Jauno mākslinieku daļradē galvenokārt nodarbojas ar cilvēka eksistenciālajām »robežsituācijām«. Monumentālie sietspiedes darbi un instalācijas sabalsojas ar neoekspresionisma figurālo uztveri, pieskaroties arī mitoloģiskiem, populāriem un etnoloģiskiem tematiem – piem., Pētersona grafiku cikls »Brīvā izvēle« vai Brežes telpiskā instalācija »Zemes saimnieki«. Ja Pētersons, pārstiepjot un saskobijot savu figūru proporcijas, pauž visai skeptisku, it kā nihilistisku cilvēka redzējumu, tad Putrāma tēli svārstās krasu pretstatu pasaulē starp tumsu un gaismu, kritienu un lidojumu, kopību un vientuļību. Apņēmība, ar kuru »Vēstnesis« Prometejam līdzīgi pasargā sveces liesmu no izdzišanas un iznes to vēl tumšajā nākotnē, liecina par šīs mākslinieku paaudzes pašjūvību un pašapziņu. Putrāma grafikas »Vēstnesis« un »Pretnis« tāpēc uzskatāmi raksturo latviešu avangarda situāciju un pozīciju koordinātes.

Kristapa Ģelža daļradē savijas klasiskā – piem., antikās kultūras, renesanses vai ikonu glezniecības – cilvēka tēla ikonogrāfija ar

kompjūterestētikas moderno rasteru vai grafīti struktūrām, kas kā sauruma pēdas pārklāj cilvēcijas anahronistiskās vīzijas. Nesagraujot šīs ikonas, bet tās estētiski sabiezinoz pretstatu konfrontācijā, Ģelzis izvērta par jaunu jautājumu pēc laikmetīgā cilvēka tēla.

Pie loka, kas izveidojies ap Pētersonu tikai attālākā nozīmē pieskaitāmi arī Ivars Mailītis un Inese Mailīte, kas izstādē apcer tematu »Cilvēks kā karogs«. Viņu kopdarbi – tekstilobjekti, pārdimensionālas skulptūras un zīmējumi – veido kompleksas telpiskas instalācijas savienojumā ar »performance« un abstraktas dejas horeogrāfijām. Tādējādi rodas interesantas variācijas par cilvēka figūru, tās sastingumu (skulptūrā) un dramaturģiju (»performance«). Šie darbi veido tematisku loku, kura centrā stāv cilvēks, kas politiskajos rituālos un attiecīgajās ideoloģijās funkcionalizēts un kļuvis par objektu. Šī tematika sabiezinātā formā iemiesojas anonīmā karognesēja tēlā, kas nav attiecināms uz vienoziņīgu politisku kontekstu.

Ojāgs Tillbergs strādā ar atrastiem objektiem, rūpniecisku produktu reliktiem, konfrontē tos ar ikdienas patēriņa priekšmetiem, kā arī dabiskiem materiāliem un izvieto tos telpiskās instalācijās. Šī cilvēka, dabas un tehnikas trīsienība piešķir Tillberga daļradel elementāru un pašsaprotamu raksturu. Materiāla (sliežu daļas, tecilas, zari, darba rīki) un tā nolietojuma pēdu autentiskajam skaistumam bez etnoloģiskās piemīt arī civilizācijas kritikas dimensija: tas atsauc apziņā dabas un ražošanas agrīno formu arhaiski pirmatnējos tēlus, kuriem ar šodienas sociālo realitāti – ieskaitot sociālistisko ikdienu – nav nekā kopēja, bet kas saglabā atmiņu par »veselumu«, par dabas un sociālās matērijas vienību. Māksliniekiem kā Ojēgam Tillbergam padomju mākslas publikā nekļājas viegli. Ar lielu vilcināšanos viņus beidzot sāk ievērot, lai gan bieži vien noraidoši vērtējot – tas pats attiecas arī uz padomju mākslas kritikas spriedumu par Jozefu Boisu – jo viņu daļradē pavid mākslas jēdziens, kas neiekļaujas akadēmiskajās tradīcijās un aprobētajos tēlainības kanonos, bet atvasināts no starpdisciplināra aizmētņa, proti, no darba ar atrastiem materiāliem un no tādas reālisma izpratnes, kas ir tik aptveroša, ka tā vairs neiederas sociālistiskā reālisma rāmjos.

Arī avangarda izstādes seniora Ausekļa Bauškenieka kritiski reālistiskā glezniecība norobežojas no tradicionālā stila kanona. 1910. gadā dzimušajam Bauškeniekam ierādāma īpaša loma – loma, kas viņam ir arī Latvijas PSR modernās mākslas izstādēs, kurās viņu, līdzas jaunajiem māksliniekiem, allaž lūdz piedalīties. Viņa glezniecībā, kurai raksturīgs kā optimistisks krāšņums, tā satura dziļā un asa atklāsmē, atrodami ne tikvien līdz groteskai sakāpinātas ikdienas situācijas, bet arī stila vēstures citāti un ironiski komentāri par mākslinieka konfliktu ar sabiedrību. Rīgas mākslinieku scēnai vien Bauškenieks veļtījis vairākus motīvus – piem., »Mākslas dienas« un »Upe«.

Ironiski kritiskā realitātes skatījuma jaunāks pārstāvis ir Ivars Poikāns. Viņš apcer tematus, kas rodas sadursmē starp personisko un kolektīvo vēsturi, ikdienas cilvēku un ideālu. Poikāns savā glezniecībā asprātīgi apvieno dokumentārisku precizitāti ar kariķējošu pārspīlējumu. Hipertrofētu sportistu tīpi, patēriņa kults, ekshibicionistiski ordeņi nēsātāji un »ar strauami peldošie laikabiedri« ir motīvi, kas viņa gleznās atkarojas, un kurus varēja jau skatīt lelas izstādē Rīgas Mākslas dienu letvaros. Poikāna daļradē varētu apzīmēt par sava veida pret spalvu saglaustu »atspoguļošanas teoriju«.

Rīgas gleznotājas Dace Lielā, Ieva Iltnerē un Aija Zariņa Berlīnes izstādē pārstāv ļoti patstāvīgu attīstības pavedienu aktuālajā latviešu mākslā. Viņam šajā publikācijā veļtīts piensums par sieviešu estētiku (skat. P. Bankovska tekstu). Kamēr Lielā un Iltnerē, izšķirdamās par dzidru krāsu gammu, atstāj aiz sevis latviešu glezniecības tradicionālo formu kanonu un ar gleznotiem kolāžas elementiem »irdina« klasisko gleznes kompozīciju, tikmēr Aijas Zariņas vienlīdz radikālā kā bezkompromisa glezniecība ignorē akadēmisko stilu. Klasiskais cilvēktēls, tā mītiskā vai romantiskā idealizācija šajos Aijas Zariņas darbos vairs nav spēkā. Viņas plakativie motīvi ir tēlnieciski komponētas variācijas par sieviešu figūru – fragmentēti torsi, amputēti ķermeņi, kas darbojas kā norādes uz stereotipi, lomu kļiešām un reizēm arī uz literārām personām – spilgti psihiskās atsvešinātības attēli.

Daudzu darbu kopīga iezīme ir antikās pasaules mitoloģiski temati un motīvi, kas savijas ar latviešu tautas kultūras un vēstures elementiem. Kā piemērus varētu minēt Ilmāra Blumberga »Poētiskās ilustrācijas Hēsioda Teogonijai«, Andra Brežes »Zemes saimnieks« un viņa ciklu »Pilsētas mitoloģija«, bet arī Putrāma, Ģelža, Pētersona, kā arī Kalnača un Šmeļkova darbus. Šķiet, ka šie mākslinieki mazāk cenšas uzturēt spēkā mītisko pasaules redzējumu ar tam

raksturīgo holistisko domāšanu, bet drīzāk mēģina izmantot mitu valodu. Tur, kur reālisma izteiksmes veids vairs netiek galā ar izvērto uzdevumu, kur tas ir izsmēlies vai kur sabiedriskie politiskie apstākļi liek māksliniekam izšķirties par citiem līdzekļiem, tur mitu valoda strādā ar aplinku norādēm, pieļauj salīdzinājumus, netieši apraksta eksistenciālas situācijas un pamatkonfliktus. Tā piem. Ilmārs Blumbergs savā Hēsiodam veļtītajā gleznu ciklā apraksta cilvēces attīstību no tās arhaiskajām pirmatnējām formām cauri visiem laikmetiem līdz pat mūsdienu pasaules politikas un Austurumu un Rietumu ekonomisko sistēmu pretīšķībām.

Līdzīgs redzējums atrodams arī Andreja Kalnača grafikas darbos. Viņš lieto ekspresīvi sakāpinātu formu valodu, un ciklos »Karāji« vai »Triumsfs« savieno mainīgās latviešu vēstures posmus ar vispārinātām šausmu, varas un bezspēcības bildēm iz šķietami murgā sastingušas pasaules. Toties Kirila Šmeļkova grafikas, kurās atbalsojas poparta estētika, pavid daudz optimistiskāka pasaules aina. Visdažādāko ikdienas lietošanas priekšmetu vai motīvu citātu virknējumus, kurus Šmeļkovs apzīmē par »tabulām«, saglabājusies vēl ticība zinātniski nopamatotai pasaules kārtībai un parādību »katalogizējamībai«.

Leonards Laganovskis ieņem īpašu vietu. Industriālās produkcijas sērījoms, dizaina daudzveidīgais priekšmets, apbūvētās vides tukšās struktūras (šīs modernās arhitektūras rasters) un kompjūterestētikas monotonija – šie signāli ir raksturīgi viņa glezniecībai, ironiski savādotojājiem dizaina metiem un darbiem pilsētas vidē. Kaut gan Laganovska darbu lielākā daļa ir valsts pasūtījumi – politisku sarīkojumu, transparentu un sienu māksliniecišķie noforējumi vai arī pilsētas dizains – tajos allaž pavid ironiskas iezīmes, galvenokārt emblēmu un apdares kanona estētiskajā pielietojumā vai arī citējot politiskās kultūras sastingušas formas.

Miervaldis Polis sevi uzskata mazāk par vēsi analizējošu reālistu, bet drīzāk par konceptuālu postmodernisma gleznotāju. Viņa vecmeistaru »trompe l'œil« tehnikā gleznotās miniatūras kā arī mākslinieka akcijas pilsētas vidē (»Bronzas cilvēks«) apcer mākslinieka individa tematu divu pretspēku – mākslinieka ekcentrisko tieksmju un viņa sabiedriskās lomas – spriegumā. »Alter ego« motīvu Polis savieno ar mākslasvēsturiskām pārdomām par mākslas un dabas zinātņu sakarībām kā arī ar attēlošanas teoriju no antikā laikmeta »mimesis« līdz mūsdienu postmodernisma citātiem (skat. M. Poja rakstu katalogā).

Lielākus pretstatus kā Poja egocentriskā mākslinieka »Es« koncepciju un Andra Grīnberga daudzšķautņaino, altruistisko mākslinieka paštēlu grūti iedomāties.

»Laika gars«, »postmodernisms«, materiālistiskā pasaules redzējuma noturība un avangarda loma starp inovāciju un dzīvās tradīcijas pasargāšanu – tie ir šodien latviešu mākslas galvnie temati. Rīgas mākslinieki nesaredz nekādu pamatu bažām, ka varētu notikt vienpusīga pielāgošanās »laika garam« un Rietumu mākslas tendencēm.

Viņi vienlīdz skaidri apzinās kā reakcionāros elementus un vienpusīgu pieeju stila citātiem postmodernisma letvaros, tā neaizstājamā tehniskā progresa sasniegumus, kuri šodien nosaka laika garu un bez kuriem nevar iedomāties arī progresu pašā mākslā. Tāpēc ir saprotami, ka daudzi jaunās paaudzes mākslinieki tiecas pirmām kārtām pēc inovācijām formu valodas un mediju izvēles jomā: lai izmēģinātu jaunas izteiksmes iespējas, lai tālāk attīstītu eksperimentālās mākslas formas un lai pārvarētu akadēmiskās tradīcijas. To darot, viņi nekad nenoliedz savu etnisko un sociālkulturālo identitāti. Dziļā iesakņotība latviešu tautas vēsturē un kultūrā avangarda darbos un akcijās saglabājusies kā tēlainas valodas dzīvi citāti. Tāpēc Hardijs Lediņš runā par postmodernisma »dubulto kodu«:

»Pastāvot neleroģežoti lielam saņemamās informācijas daudzumam, māksliniekiem ir ļoti viegli padoties aicinājumam sekot laika garam ... nevis virzīties tam pa priekšu vai virzīt to. (...) šeit kā atslēga var kalpot postmodernismam raksturīgā dubultā koda pielietošana, kurā, no vienas puses, būtiski svarīgu nozīmi var iegūt vietējā atmosfēra. Tās reprezentācija var izpausties gan literārā vai semantiskā veidā, gan caur vietējo kultūru un tradīcijām. Koda otra daļa šādā gadījumā var būt arī internacionāla un tā var izpausties caur populāru, pasaulē aprobētu formu valodu, vai caur jaunām tehnoloģijām un materiāliem. (...) Šodienas postmodernajā situācijā šīs atmosfēras izteikšana un radīšana kļūst par mākslinieka svarīgāko uzdevumu.« (skat. rakstu šajā publikācijā)

No vācu valodas tulkojuši Mārtiņš Būmanis un Ojārs J. Rozītis.

Jāzeps Baltinavietis
Uz konstruktīvu sintēzi
Ieskats latviešu mākslas avangarda situācijā

Moto: «Tagadējais kolektīvo kustību laiks, tagadējā vispretējāko domu un atziņu pasaule prasa apzinīgu un kārtīgu cilvēka garu. Jaunajiem māksliniekiem tas jāzina. Radat konstruktīvi!»

Dzejnieks konstruktīvis Pēteris Ķikuts
(«Trauksme», Rīga, 1928, Nr. 1)

Jau pats termina Avangards lietojums attiecībā uz latviešu mākslu ilgu laiku bija problemātisks, jo, balstoties uz virpusīgu Rietumu Avangarda skatījumu, ar šo jēdzienu saprata jebkuras mākslas nolīgumu. Bez tam paši modernie latviešu mākslinieki nav sevi apzīmējuši par avangardistiem, bet toties gan vairāk iemīļojuši jēdzienus kā «jaunā māksla» vai «meklējotā māksla», bet – gadsimta sākumā – visvairāk mākslinieku grupu apzīmējumus kā 1914. gadā dibinātā «Zaļā puķe», kas vēlāk pārauga «Ekspressionistu grupā» (1919), «Rīgas mākslinieku grupa» (1920) u.c. Zināma vaida izņēmums šeit ir Rietumvalstīs dzīvojošie latviešu mākslinieki vai mākslas dzīves organizētāji, kas, kā Valdis Āboliņš (Rietumbeļnieks), Laris Strunke (Stokholmā), Edvins Strautmanis (Ņujorkā) u.c. apzinas par avangardistiem. Iebildums, ka viņi neietilpst latviešu mākslā, šķiet pārsteidzīgs, jo daudzi latviešu modernās mākslas pionieri ilgu laiku ir darbojušies ārzemēs, vienlaikus nesaraudami saiknes ar savas dzimtenes mākslu. Kā pats galvenais piemērs šeit minams viens no latviešu un krievu avangarda pamatlicējiem, tā sauktais primitīvās jeb tautas autentiskās mākslas pētnieks, gleznotājs Voldemārs Matvejs (Krievijā pazīstams ar pseidonīmu Vladimirs Markovs – 1877–1914), kurš, 1905. gadā pārcēlies uz Pēterburgu, piedalījās krievu avangarda pirmās mākslinieku kopas «sojuz molodžeži» (jaunatnes savienība) dibināšanā. Tās pirmā darbu izstāde notika 1910. gadā Rīgā. Šis notikums un V. Matveja manifesti «Krievu secesija» ievirzīja jaunos Rīgas māksliniekus uz topošās avangarda mākslas principu apguvi un realizāciju savā mākslā, uz sava īpatnējā ceļa meklējumiem.

Šajā kontekstā tad jāskata un jāvērtē arī Valža Āboliņa (1939–1984) būtiskā ietekme uz Rīgas avangarda mākslas procesiem 70. un vēl joprojām arī 80. gados. Šādu pozitīvu piemēru skaitu varētu arī turpināt...

60.–70. gados Dizains – ko, citādi kā Rietumvalstīs, traktē kā pilnīgi jaunu sintētisku kulturaskoncepciju – un Avangarda māksla lielā mērā ir sinonīmi jēdzieni. Arī tēlotājmākslā atrodams avangarda mākslai radniecīgas ievirzes (teiksim, hiperrealisms, ko 1968. g. bez jebkādas informācijas no ārpusē dibina gleznotājs Bruno Vasiļevskis (1939) un viņa domu biedri), taču avangarda pārstāvji pārsvarā darbojas lietišķajā dekoratīvajā mākslā. Piemēram, viena no izcilākajām avangarda māksliniecēm Zenta Logina (1910–83), kas strādāja abstraktajam ekspressionismam līdzīgā glezniecības ievirzē, ilgus gadus bija vienīgi pazīstama kā šādas ievirzes lieliska tekstilmāksliniece. Līdzīgi neskaitāmi avangarda piemēri ir atrodami arī keramikā, interjēra mākslā utt. – Pēteris Martinsons, Inese Jakobi, Lija Raģe, Pēteris Sidars, Lidija Auza, Valdis Celms un daudzi citi. Ja sākotnēji tikai neliels skaits mākslinieku un mākslas zinātnieku jēdzienu Avangards lietoja pozitīvā nozīmē, saprotot ar to inovatīvo mākslu, tad šodien šo apzīmējumu lieto visai plaši – vietā un nevietā.

Latviešu avangarda mākslā praktiski iztrūkst jebkāds nolīguma vai destrukcijas moments. Arī Oktobra revolūcijas uzdevumus latviešu avangarda mākslinieki uztvēra tieši kā sintēzes uzdevumu. Gustavs Klucis (1895–1944) tā traktēja «jaunas spēcīgas revolucionāras formas meklējumus», kas balstījās uz visu iepriekšējo «-ismu» pozitīvo pieredzi. Ar šādu ievirzi viņš arī rada savu slavenu konstruktīvo fotomontāžu «Dinamiskā pilsēta» (1919., bet sekojošos gados viņš to realizē arī gleznā un grafikā!). Kaut gan jāpiebilst, ka latviešu avangarda mākslas visradikālākajā spārnā ir atrodams arī pretpiemērs: Viens no pašiem talantīgākajiem latviešu tēlniekiem, Kārlis Johansons (1892–1929?), kas ar savu telpisko krusta koncepciju nopamatojis un mākslinieciski radījis latviešu un padomju konstruktīvisma pamatkonceptiju (par to sk. padomju mākslas pētnieka S.O. Han-Magamedova darbus), slavenajā 1921.–23. g. INHUK'a (Mākslinieciskās kultūras institūts) diskusijā par kompozīciju un konstrukciju ne tikai manifestēja tēlotājmākslas galu, bet arī kā vienīgais realizēja šo ideju dzīvē, aiziedams strādāt uz rūpniecību. Taču viņš bija izņēmums, kas tikai apstiprina likumību.

Rezultātā latviešu mākslā nav saskatāma arī nekāda lineāra avangarda attīstības shēma, kur virzienam sekotu virziens. Te dažādi avangarda mākslas principi un virzieni eksistē simultāni un vienviet. Tā izskaidrojams arī «Rīgas mākslinieku grupas», t. i. – ekspressionistu grupas saietā vietas – kafējnīcas simboliskais nosaukums: «Sukubs» (supremātisms + kubisms, to sintēze). Pats radikālākais šīs grupas mākslinieks Romans Suta (1896–1944) ar atzīstamām sekmēm, gūstot redzamus panākumus Vispasaules izstādēs Parīzē (1925, 1937), Briselē (1935) utt., ražīgi strādāja ne tikai visās tēlotājmākslās, bet arī lietišķajās mākslās, rūpnieciskajā mākslā, mākslas kritikā un pedagoģijā un daudzās citās mākslinieciskās radīšanas jomās, nešķirojot, kura cēlāka, kura zemāka māksla. Un šajā ziņā viņš nebūt nav izņēmums latviešu mākslā, tikai pats spilgtākais šādas universālas un demokrātiskas radīšanas koncepcijas pārstāvis.

Varētu mēģināt šo mākslas veidu pilnīgo vienlīdzību, tās savdabīgo sinkrētismu un tai piemītošo ciklisko laika koncepciju utt. izskaidrot ar zemnieciskās kultūras lielo īpatnību, ar Latvijas agrāro attīstību vai tam līdzīgi. Taču tas nebūtu tiesa, jo Latvijas lauki pagājušā gadsimta beigās ir augsti kapitalizēti, bet Rīga ir ārkārtīgi attīstīts industriāls, zinātnes un kultūras centrs, kur blakām sadzīvo dažādu kultūru – latviešu, vācu, krievu, arī poļu, ebreju, lietuviešu un citu principi un īpatnības (ne jau tukša vieta ģenerēja tādas pasauleslavenas personības kā kinorežisors Sergejs Eizenšteins vai kosmonautikas pionieris Frīdrihs Canders u.c.). Šī vide radīja arī labvēlīgus apstākļus sociālisma internacionālo ideju izplatībai Latvijā, kas lielā mērā noteica arī latviešu avangarda mākslas stabilitāti kreiso orientāciju: «... un māksla vienmēr ir kreisa, līdzīgi tam, kā koks ir dzīvs tik kamēr zaļo...» (žurnāls «Laikmets», Berlīne, 1923, Nr. 3). Šī ievirze savienojas ar Latvijā tradicionāli populāro I. Kanta mācību par kategorisko imperatīvu, ik personības pašvērtību. Jau pagājušā gadsimta beigās šīs ievirzes vienā veselā konstruē dzejnieks Jānis Rainis (1865–1921), kam arī turpmākajos gados būs liela nozīme latviešu avangarda kultūras izgausmē, savā mācībā par Nākotnes cilvēku un Nākotnes valsti, kuras formulai, viņa prāt, jābūt: «sociālisms + mīlestība». Šīs idejas, kā arī strapkultūru tolerance un latviešu inteliģences nospraustais mērķis – radīt modernu un savdabīgu latviešu nacionālo kultūru un mākslu, kura organiski bazētos uz latviešu tautas mākslas autentiskajiem principiem, kas ir izteikti tautas Rakstos (tā pamatos ir universāla un ietilpīga vizuālo zīmju valoda un nevis, kā varētu domāt, tikai dekoratīvs ornaments) arī nosaka latviešu avangarda mākslas jau sākotnējo orientāciju uz sintēzi. Caur šo Rakstu ģeometriski konstruktīvo meistardarbnīcu gan tiešā, gan pārmestā nozīmē iziet visi latviešu avangarda mākslinieki, sākot no Jūlija Madernieka (1870–1955), kas tos liek savas pedagoģiskās sistēmas pamatā, viņa studijā ceļā uz akadēmisko izglītību mācījās gandrīz visi jaunās avangarda mākslas pārstāvji, un beidzot ar konstruktīvistu G. Kluci, kurš pie šiem Rakstiem nonāk tikai 20. gadu beigās un 30. gadu sākumā, tā savus konstruktīvās radīšanas principus novedams līdz universālai sistēmai.

Sakarā ar latviešu profesionālās mākslas visai īso priekšvēsturi šī gadsimta sākumā, vecajai mākslai nepietika spēka, lai kaut cik jūtami aizturētu jaunās mākslas attīstību. Tāpēc arī latviešu avangarda mākslai neko nevajadzēja graut. Tās apzināti izvēlēta sintēzes pozīcija, kas ar laiku iegūst izteikti konstruktīvu raksturu, nosaka arī to, ka pat visdrūmākajos reakcijas periodos latviešu avangarda māksla nav beigusī eksistēt un tā ir bijusi visai jūtama sabiedriskajā gaisotnē. Piem., 30. gados tā vai nu ietiecās rūpnieciskajā ražošanā, vai nu dzīvē (Kārlis Padegs (1911–1940) un viņa domu biedri šajos gados pašā Rīgas centrā realizēja hepeningu un akciju mākslai radniecīgus pasākumus).

Ar šo sintēzes pozīciju latviešu mākslinieki uzstājās arī ārpus Latvijas. J. Grosvalds (1891–1920) to pārstāv Parīzē, 1920. g. janvārī kopā ar Le Korbizjē un A. Ozanfanu dibinādams «L'esprit nouveau» – žurnālu un kustību, tā manifestēdami jaunās pūristiskās mākslas koncepciju, bet G. Klucis savukārt Maskavā šī paša gada augustā kopā ar N. Gabo un A. Pevzneru, izstādīdamies atklātā estrādē Tveras bulvārī, manifestē jaunās konstruktīvās mākslas reālistiskās ietieces vidē. Šajos gados arī politiski un mākslinieciski rūgstošā Berlīne uz zināmu laiku kļūst par nozīmīgu latviešu avangarda mākslas centru. Te 20. gadu sākumā bieži ierodas latviešu jaunie mākslinieki, viņi piedalās kopējās vācu mākslas izstādēs (Niklāvs Strunke (1894–1966), Sigismunds Vidbergs (1890–1970), Kārlis Zāle (1888–1942) un daudzi citi), kā arī izstādās kopā ar dažādām vācu avangarda mākslas grupām (piemēram, Rīgas mākslinieku grupa kopā ar Novembergruppe u. tml.). Taču ne tikai. Berlīnē šajos gados iznāk latviešu jaunajai

mākslai tik būtiskās apceres: R. Sutas «60 Jahre der lettischen Kunst» (vācu valodā) un dzejnieka, filozofa, ārsta un jaunās mākslas teorētiķa Andreja Kurcija «Aktīvā māksla» (latviešu valodā). Tēlnieks K. Zāle (vācu rakstībā Salits, jeb Salitz), ieradies Berlīnē sakarā ar krievu pirmās avangarda mākslas izstādi Van Diemen galerijā – kurā piedalījās arī latviešu mākslinieki Aleksandrs Drēviņš (1889–1938), K. Johansons (krievu izrunā Jogansons), G. Klucis, dibina avangarda mākslas žurnālu latviešu valodā «Laikmets» (1923, Nr. 1–4), kurš pulcē gandrīz visus tā laika redzamākos pasaules māksliniekus un mākslas teorētiķus, kas arī pārstāv sintēzes pozīciju avangardā. Šo pašu pozīciju viņš kopā ar somu mākslinieku Jānu (Jaani) Punie (tas pats slavenais krievu mākslinieks Ivans Puni) jau ir manifestējuši iepriekš analītiskā avangarda pārstāvjiem pirmajā un pagaidām vienīgajā Vispasaules avangarda mākslas kongresā Diseldorfā (1922). 1923. gadā K. Zāle atgriežas Rīgā, kur viņš Brāļu kapu ansambli un Brīvības pieminekli realizē savu sintētisko avangardu koncepciju. Latviešu avangarda attīstība un situācija arī 50., 60., 70., gados ir saprotama un pareizi novērtējama tikai no sintēzes pozīcijām. Šī sintēze iegūts jaunas dimenzijas. Ja šīs ievirzes vidējās paaudzes gleznotāji Ojārs Ābols (1922–1983), Edgars Iltners (1925–1983), vai Boriss Bērziņš (1930) to balsta uz latviešu mākslas konstruktīvās radīšanas tradīciju esenci, tad pašas jaunākās paaudzes avangardista Māra Ārgaļa (1954) sintēzes lauks aptver kā 20. gadsimta mākslas savdabju F. Bēkona, R. Elca (Oelze) un M. Ešera, tā arī G. Kluča un (teorijā) krievu psihologa L. Vigotska atradums.

Vai latviešu avangarda māksla arī turpmāk saglabās savu konstruktīvās sintēzes ieteci, jeb vai tā postmodernisma koncepciju pieaugošajā letēkmē zaudēs šo savu identitāti, to parādīs pati mākslas dzīvā attīstība. Taču, domājams, latviešu avangarda mākslas pagātne zināmā mērā garantē tās nākotni.

Jāzeps Baltinavietis ir filozofs, mākslas un dizaina teorētiķis, Latvijas PSR mākslas, amatu un dizaina kluba padomes priekšsēdētājs

Jānis Borgs
Pretspēku spriegumā dziedēta māksla
Ieskats avangardisma attīstībā Latvijā

Avangardisma augļu dārzs Latvijā vairāk līdzinās aizaugušiem briksņiem, kur tikai dažviet rodams kāds saulains klajumiņš. Tagad, tumšos krūmājus izcērtot, rodas interese – kā tas viss audzis un veidojies un kā te vispār kaut kādi augļi varējuši ienākties?

Ja šīs apceres ietvaros runa ir par avangardismu, tad šī jēdziena visplašākā izpratnē. Tā šeit attiecas uz visām mākslas izpausmēm, kas pārvar aprobežotās kultūras stereotipus. Izejot no šīs izpratnes, avangardiskas pozīcijas varam atrast tiklab kultūras dziļi struktūrās, kā arī mūsdienu modernisma sazarotībā.

Katrs dziļāks ieskats šajos jautājumos prasa ievērot divus pamatnējus un svarīgus kultūras aspektus. Pirmkārt arhetipi, kam cilvēces kultūras dažādībā piemīt universālas kvalitātes; tās atklāj kopību, kas pastāv visu tautu kultūru starpā, un ietiecas cilvēku-psiholoģijas zemapziņas stāvos. Otrkārt folklorā un etnogrāfiskā kultūrā, kur atklājas kādas tautas mentalitātes svarīgi aspekti un specifiskā pasaules uztvere.

Sevišķu vēsturisku apstākļu dēļ latviešu kultūra pat līdz 19. gadsimtenim veidojusies arhaiskas zemnieku kultūras ietvaros, kurā vēl pārdzīvoja tās indoeuropiskās izcelsmes elementi. Tāpēc daudzas modernās latviešu mākslas estētiskās vērtības – it sevišķi runājot par formas un kolorīta izpratni – sakņojas etnogrāfiskajā tautas kultūrā, kam pamatā ir indiešu vedām radniecīga skaistuma un ētikas filozofija. Tās viduspunktā stāv harmoniski dabas aprītē iesaistītais cilvēks kā Dieva paudējs un sadarbīgs «konstruktors». Šajā nozīmē latviešu etnogrāfijas tēlainība pauž attīstītu intelektuālo potenciālu, kas parādās racionālās, abstrahētās un universālās formās. Emocionālo sfēru raksturo rafinēts kolorīta izvērsums, kas it kā līdzsvaru formas konstruktīvos aspektus. Daudzi etnogrāfijas izpaudumi savās substrukturās šeit pielīdzināmi modernas, pat avangardiskas kultūras atklāsmēm, kas pretstatās «buržuāziskai» tiksmei par taustāmās pasaules materialistiskajiem gumiem. Tā skatoties, varam runāt par nebeidzamu konfliktu starp apziņas pacēlumu un avangardisma centrālās no vienas un «tauku balsta» centrāli no otras puses.

Uz visa iepriekšminētā pamatfona paceļas jautājums par nacionālo identitāti un svešzemju iespaidiem, ar kuru pēdējā laikā nākas

sadurties tieši Latvijas avangardisma pārstāvjiem, ja viņiem pārmet «prettautisko importa ideju imitēšanu». Taču ne tikvien universālu faktoru esamība jebkurā kultūrā atspēko šādu paviršu skatījumu, bet arī vēsturiski fakti: 700 gadus ilgā vācu kundzība un kultūras iespāidī (bet arī poļu un zviedru ietekme) Latviju saistījuši ar Rietumu kultūras tradīcijām. Krievu carisma jūgā nodzīvotie 200 gadi šeit maz ko spējuši mainīt. Tāpēc arī nedrīkstētu izbrīnēt, ka 19. gadsimtenī iedibinātā latviešu nacionālā kultūra ir rietumnieciski ievirzīta.

Pēc pirmā pasaules kara pilsoniskā Latvijas republikas mākslinieki vērsa savus skatienus uz Franciju, Beļģiju un Itāliju. Aktīvu kultūrkontaktu ietvaros latviešu māksla satuvinājās ar kubisma, futurisma un ekspresionisma idejām. Taču šeit jāatzīmē latviešu avangardisma īpatnība, kas šķiet pamatojamies nacionālajā mentalitātē: tam sveši jebkāda veida «ekstrēmisma» izpaudumi. Tā, piemēram, dadaisma vai sirreālisma formas Latvijā neieskaņojās. Tā vietā prevalē tradicionāla reālisma attīstījums modernās izteiksmēs, akcentu liekot uz estētiskām vērtībām, izkoptu kolorīta kultūru un harmonisku formas uzbūvi. To laiku latviešu avangards nav provokatīvs, uz dumpi musinošs, bet gan optimistiski konstruktīvs. Konstruktīvisma un racionālisma idejas Latvijā ieskanas galvenokārt arhitektūrā, žurnālu un grāmatu grafikā; te izmanāmi gan iespāidī no Rietumu zemēm (Bauhausa, Le Korbizjē utt.), taču daudz būtiskāk no Padomju Krievijas. Tur no revolucionāro sarkano strēlnieku rindām nākuši tādi ievērojami kreisās avangarda kultūras mākslinieki kā Gustavs Klucis un Aleksandrs Drēviņš.

Ulmaņa apvērsums 1934. gadā aizstāja daudzpartiju parlamentāro sistēmu Latvijā ar diktatūru; mākslā pēc tam pastiprinājās konservatīvi pilsoniskas tendences ar savu noslieci uz kiču, sociāla mitoloģiju un varas glorifikāciju. Šo attīstības līniju turpināja arī vācu fašistiskā okupācijas vara. Paradoksā kārtā arī vēlākie staliniskie «sociālistiskā reālisma» kanoņi lielā mērā sedzās ar savu «buržuāzisko» pretmetu. Avangarda kultūrai Latvijā iestājās lielais ledus laikmets, dažkārt pat burtiskā nozīmē, ar «plenēru» Sibīrijā. Visi modernās mākslas virzieni ietilpa skāji neizrunājamu tabū kategorijā, sakari ar ār pasauli uz ilgām oficiālās tika hermētiski slēgti. Katru norīzi ar šauri nospraustās oficiālās klasmas izpratnes nomelnoja par «kontrevolūciju», «pretpadomju akciju», «diversiju» utt. Māksliniekiem, kas nepielāgojās jaunajiem apstākļiem, nācās kļūst.

Šajā sakarā jāatzīmē, ka otrā pasaules kara rezultātā no Latvijas uz Rietumiem emigrēja jūtami liela latviešu inteliģences daļa. Daudzi mākslinieki integrējās turienes aktuālajā kultūrā, daži ar izcilēm sniegumiem ieguva starptautisku ievēribu un atzinību. Diemžēl šīs norises daudzus gadus līdz pat pēdējam laikam veidojās atšķirti no kultūras dzīves Latvijā.

Tad nāk 1956. — lielo cerību un gads. Hruščovs atmasko stalinismu un pavēra logus svaigākam gaisam. Atbrīvotība izraisa kultūrentuziasmu, grūst vecās bausības. Kā alternatīva staliniskajam «sociālistiskajam reālismam» iedzīst šīs metodes jauna attīstības forma — «skarba stils» ko raksturo humānāks, intīmāks saturs modernākās izteiksmēs. Tiek apgūta aizmirstā modernisma pieredze, un tajā vislielāko sajūsmu izraisa postimpresionistu sasniegumi. Bet kārtējo «amerikāņu neprāta trakulību» — abstrakcionismu — uzliūko kā subversīvu ekstrēmismu. Taču jau sešdesmito gadu sākumā top pirmās latviešu bezpriekšmetiskās gleznas (O. Ābols). Diemžēl, arī sešdesmito gadu sākumā, Hruščovs spontāni izsaka neizpratni par kādu modernās mākslas izstādi Maskavā un līdz ar to izraisa masveidīgu, mežoniģu un karikatūrisku kritikas orģiju, kas vērsās pret «nolādētajiem abstrakcionistiem, formālistiem, smērētājiem un ēzeļastes gleznotājiem».

Tā sauktos brežņeviskās stagnācijas gadus raksturo divkosīgas nenoteiktības stāvoklis, kurā kontrolpozīcijas visnotaļ piederēja kultūrbirokrātijas aparātam. Lielajos Krievijas kultūras centros māksla noslāņojās «oficiālajā» un «nekonformistiskajā»; savā pažobeles statusā avangardisms šeit attīstīja sociālu niknumu un izaudzēja zobus. Tikmēr Baltijas republiku modernisti aizvien vairāk «infiltrējās» «oficiālajā» mākslā un izkopa savu amatnieciski profesionālo varēšanu un estētiskās rafinērijas.

Daļa Latvijās mākslinieku sešdesmito gadu kultūrdepresijas apstākļos savām avangarda idejām atrada pielietojumu lietišķajā mākslā un dizainā, jomās tād, kuras oficiāli uzskatīja par tīri dekoratīvu, beznozīmīgu mākslu. Pateicoties šai attīstībai, latviešu lietišķā māksla gluži negaidīti izvīzījās ievēribas cienīgās pirmrindas pozīcijās (piem. gobelēnu mākslā). Uz šī fona jauni talanti tīcās iegūt savu māksliniecisko izglītību «brīvākajās» lietišķās mākslas nodalēs. Sešdesmito gadu nogalē to formu brīvība rosīnāja konservatīvos stājmākslas tikumības sargus uz bezcerīgiem

mēģinājumiem pasargāties no «infekcijas». Taču velti — pat visakademiskākajās ligzdās izšķīlās lietišķās mākslas «vajības» inspirēti, avangardiski domājoši stājmākslinieki, kas sāka noteikt latviešu mākslas arēnā savus spēles noteikumus. Diemžēl gan ne viens vien daudzsološs modernists ieslīga komercmākslas aprītē.

Sešdesmitajos, septiņdesmitajos gados modernu formu meklējumi latviešu mākslu virzīja mērena ekspresionisma un pat sirreālisma ceļos, reizē krasi pastiprinot metaforiski tēlaino domāšanu un ieteici no patētiski sociālā uz intīmi meditātvāms saturu atklāsmēm vai vispārcilvēciskas filozofijas apcerēm (I. Blumbergs, J. Dimīters, B. Ancāne, L. Mauriņš, B. Delle, M. Ārgals u. c.). Individuālo formu un rokrakstu dažādība, kāpināta emocionalitāte aizvien vairāk sazarojās.

Zīmīgi arī, ka noteikti mākslas veidi dominējuši avangarda attīstības ceļa atsevišķos posmos: lietišķās mākslas un dizaina modernistiem septiņdesmitajos gados sekoja grafiki, septiņdesmito gadu nogalē gleznotāji un tikai astoņdesmito gadu vidū (cikārt viskonservatīvākie) tēlnieki, kā arī jaunformētie performance un instalāciju mākslinieki.

Latviešu avangardisma izaugsmē kopš sešdesmitajiem gadiem būtiska nozīme ir informācijai, kas arvien plašāk apmērā iepazīstina ar pasaules kultūras aktuālitātēm. Ap sākotnēji ļoti trūcīgiem avotiem informācijas deficīta smiltājos izveidojās avangardisma oāzes, kas straplaiķi aptver turpat vai visus modernās mākslas virzienus: gan kinētisko mākslu, action un body art, gan performance, instalācijas un land art, gan minimālismu, konceptuālismu utt. utt. Pēc naīva sākuma perioda, kad plauka gluži imitatoriski dēsti, izveidojās modificētas formas, kas sakņojās vietējā vidē. Reālītātes skaudrie vēji sociāli-ekonomisko problēmu veidā atskubināja daudzu mākslinieku sociālo apziņu. Šķiet, tieši šeit meklējama jaunākās paaudzes avangardisko rosiņu sākotne.

Tā mēs varam vērot postmodernisma ideju kā arī spēcīgu vācu neoekspresionisma ietekmi uz astoņdesmito gadu jauno latviešu mākslu, taču šeit prevalē humānistiskas idejas spriegojums, arī estētisms, kas tomēr neieslīgst klajā dekoratīvismā vai arī ekstrēmistiskā šoka terapijā. Ne mazāk rosinoša izrādās cieša saskare ar kaimiņtautu igauņu un lietuviešu nacionālās mākslas skolām un tradīcijām. Šajā avangardisma internacionālē savu artavu dod arī Latvijā dzīvojošie citu tautu pārstāvji — krievi, ebreji utt. — un tieši viņi visaktīvāk veido kontaktus ar Krievijas kultūrcentriem Maskavā, Čerņingradā uc.

Kopš izstādes «Daba, vide, cilvēks» 1984. gadā Rīgā, kurā piedalījās ap simts visu virzienu un vecumu autoru, ir pamats runāt par pašapziņīgu latviešu avangardisma fronti. Pret to jau iedarbinātos ceļa ruļļus un buldozerus apstādīnāja perestroika. Faktiski Latvijā starp padomju laikā augsējām paaudzēm vienīgi visjaunākajai ir dots pieredzēt netraucētas un laikmetīgas mākslinieciskās pašīteiksmes iespējas. Tas ļauj cerēt, ka aizaugušais dārzs atkal kuplos auglībā.

Saīsinājis un daļēji no vācu valodas tulkojis Ojārs J. Rozītis.

Jānis Borgs ir mākslas kritiķis un publicists; viņš ir žurnāla «Māksla» atbildīgais redaktors un žurnāla «Avots» līdzīdēvējs.

Pēteris Bankovskis Sieviešu jautājums

Par latviešu jaunākās glezniecības tendencēm sarunājas mākslas kritiķi Gundega Repše un Pēteris Bankovskis.

Gundega Repše: Līdz šim populārs bijis apgalvojums, ka mākslai nav dzimuma. Taču jāņem vērā, ka māksliniekiem, kas to rada, tāds ir. Sievietes bioloģiskā un sociālā pieredze ir citāda nekā vīrietim, tādēļ tai jāatspoguļojas arī mākslinieciskajā daiļradē.

Pēteris Bankovskis: Neesmu ne feminista tendencē piekritējs, ne noliedzējs, īstenībā man tās vienaldzīgas. Taču domāju, ka pēdējo pārdesmit gadu latviešu glezniecībā, kur sieviešu devums ir acimredzams, noteikti jābūt kādām īpašām, tieši no sievietes psihes izrietošām iezīmēm.

G.R.: Sen vairs nav «modē» emancipācijas jautājums. Visas dzimumu problēmas atkal sakārtojušās pa nesakārtotiem plaukiem, bet daiļrades psiholoģija visbiežāk tvārstās ap mākslas hermafroditu. Tādēļ visai interesanti, ir pat elementāri ekskursi sievietes paš- un mākslinieciskās izteiksmes evolūcijas vēsturē.

P.B.: Tradicionāli šai ziņā ir runāt par sieviešu absolūto dominanti

«pirmsmākslas» tautas kultūrā. Te saskata gan līdz pat mūsdienām raksturīgu, klusinātu krāsu gammu, gan formu valodas saprātīgu minimālismu. Tai pašā tradicionālajā tautas mākslā ir pa pilnam dramatisku kolorītisku pretmetu (audumos), gan fantastiskas izdomas (pasakās) vai noslēpumainas, pat saltas mistikas (vienā otrā tautasdziesmā). Ja arī tas ir sieviešu sacerēts, tad par viennozīmīgi definējamu folklorisko aspektu kā sieviešu mākslas parametru runāt nevar.

Profesionālajā mākslā sieviešu līniju Latvijā aizsāka baltvācu dāmas — E. Junga-Štillinga ar savu mākslas skolu, E. Šveinfurte-Borherde u.c. Tā, iespējams, bija viriešu visbiežāk noniecinātā, dilematu stīla ainavglezniecība, ko var pielīdzināt izšūšanai, piemēram. Latviešu vidū pirmās kultūrā ienāca nevis gleznotājas, bet gan aktrises, rakstnieces utt. Par nopietnāku sieviešu glezniecību var runāt, sākot ar XX gadsimta trīsdesmitajiem gadiem, kad Mākslas akadēmijā studēja lielāks skaits jaunu sieviešu: V. Janeliņa, M. Kovaļevska, E. Geistaute, M. Induse-Muceniece, vēl citas. Nozīmīgu māksliniecisko mantojumu atstājusi naivisma glezniecībai tuvā H. Vīka. Tomēr istā sieviešu valdīšana notiek patlaban. Nosaukšu grupu, manuprāt, visinteresantāko latviešu mūsdienā gleznotāju: Dž. Skulme, M. Tabaka, L. Būmane, D. Riņķe, V. Maldupe, L. Purmale, H. Heinrihsone, F. Kirke, I. Avotiņa, S. Kraščiņa, D. Lielā, I. Iltnere, A. Zariņa. Atbilstošu skaitu tikpat labu gleznotāju — viriešu mūsu mākslā šobrīd nosaukt var, protams, bet tas ir krietni grūtāks uzdevums.

G.R.: Un tomēr, acimredzamais un pārliecinošais sieviešu fenomēns mūsu mākslā ir parādība, par kuru tiek zīmīgi koķetēts, smīnēts, vai visbiežāk, klusēts. Sociālpsholoģisko aspektu analīze nenotiek, jo valda pārliecība, ka mūsu sabiedrībā šajā jautājumā problēmu nav.

P.B.: Problēmas tomēr pastāv, neatkarīgi no tā, vai par tām runājam, vai tās noklusējam. Man šķiet, ka īpaši skaidri to demonstrē Aija Zariņa. Viņas glezniecībā dominē atkailināti jutekļa pasaules analīze, varētu pat teikt — šī ir glezniecība, kur atmeta līdzšinējā liekulīgi puritāniskā maska. Un skatītāju konfrontē ar sievietes gara pasauli. Kas ir cietsirdīga savā tiešumā. Lielie laukumi — sarkani, citrondzeltēni, zili iedarbojas uz psihi nevis kā asociācijām pārbaģāti buramvārdi (sievietes — valdzinātājas, kārdinātājas medainie čuksti), bet gan kā totāls spēks — asaru gāze vai lidmašīnas rēkoņa, piemēram. Man kā vīrietim, kam vēl saglabājušās kādas pašcieņas druskas, grūti saistīt šo glezniecību ar sievieti.

G.R.: Laikā, kad dibinās šūšanas pulciņi viriešiem, bet kā aksioma akceptēta doma, ka sievietes ir konservatīvāks spēks, mākslinieces izsaka sevi ar vēl nebijušu enerģiju. Risina pat «trūkstošo» tematiku — kara, vēstures, paaudžu problēmas, arī miera ciņas jautājumus...

P.B.: Es gan domāju, ka glezniecībā tāpat kā dzīvē tematikas ir visai maz, tās ir dažas eksistences pamatproblēmas: dzīvība, nāve, barošana, sugas turpināšana, gara spēku manifestēšanās. Viss pārējais ir tikai civilizāciju radīti kruzuļi, kas mainās līdz ar cilvēces gaitu visā tās nosacijumu haosā. Un māksla darbojas aizvien kaut kur robežsītuācijās: starp sapni un nomodu, starp šīm eksistences pamatproblēmām un minētajiem «kruzūļiem». Jautājums tad ir — cik tuvu vienai vai otrai pusei pienāk mākslinieks. Un šo tuvumu, iespējams, nosaka viņa ģenētika un arī attieksme pret sociālajām abstrakcijām. Mēs to nezinām, bet varbūt straujāk nekā līdzšinējos gadu tūkstošos notiek kaut kādas cilvēka gēnu mutācijas. Homoseksuāli vai biseksuāli orientēto personu skaits pieaug ne jau tikai morālo brīvību dēļ. Un vispārējā viriešu feminizēšanās un sieviešu maskulinizēšanās, kā mēs to šobrīd traktējam — tas ir kaut kas līdzīgs dvēseles «gēnu» mutācijām. Aijas Zariņas glezniecība ir tieši tāds spēkpilns brīdinājums par iespējamām un jau notiekošām mutācijām. Ne velti tik liels uzsvars viņas gleznās tiek likts uz seksuālitāti — gan tieši kompozīcijās un zīmējumā, gan zemapziņai pasviestajā krāsu mūzikas «ēsmā». Galu galā seksam ir tendence ambivalenti būt gan par sieviešu pavērdzināšanas, gan viņu uzkundzēšanās ieroci.

G.R.: Šāris Furjē pirmams izteica domu, ka sieviešu emancipācijas pakāpe ir katras vispārējās emancipācijas dabiskā mēraukļa. Latvijā šajā ziņā procesu turpina. Ar kāpinājumu. Aizvien pieaugušais sieviešu īpatsvars mākslā, īpaši tēlotāji un lietišķi dekoratīvajā mākslā, liek domāt, ka pastāv vēl kādi sociālpsholoģiskie aspekti bez apsoltās līdztiesības un līdzvērtības nestajiem augļiem. Mūsu kultūrā vienmēr ir pastāvējis «Laimdotas gēns» — sargājošais, stabilizējošais...

P.B.: Šāda sargājošā, stabilizējošā iezīme saskatāma, manuprāt, vairumā latviešu gleznotāju — sieviešu darbu. Visbiežāk — tradicionālā skaidrojuma — gleznotāja uzrunā savu skatītāju ar nomierinošu,

pat ieļaujamo kompozīciju, ar pretsvaru XX gadsimta destruktīvajām tendencēm. Tā var būt liriska ainava, rāms, citkārt ģimenisks žanra gleznojums, parasti – reālistiskā manierē.

G.R.: Negribas piekrist. Relatīvais formas novatorisms (glezniecības līdzekļi paliek vecie!) uzpeld galvenokārt sieviešu darbos un veido mūsu laikmeta stilu Latvijā.

P.B.: Jā, tā ir sieviešu glezniecības otra, ļoti svarīga puse. Pateicoties tieši Daces Lielās «neoklasicismam» viņas pirmajos darbos, pateicoties tāpat levas Itneres savdabīgajām geometrizētajām kompozīcijām, kas vienlīdz tālas kā no vecā, labā kubisma, tā arī no reālisma, mūsu glezniecībā izveidojies vai vesels stilistisks virziens. Abām gleznotājām netrūkst atdarinātāju, viņu kompozicionālie atradumi sastopami arī grafikā un tekstilmākslā. Es gribētu Lielās un Itneres glezniecību (visai savstarpēji atšķirīgu) nosaukt par divām postmodernisma izpausmēm mūsdienu latviešu mākslā – varbūt visspilgtākajām.

Daces Lielās darbība faktiski tieši izriet no reālisma tendencēm, tikai šīs tendences ir gleznieciski estetizētas (jūtams prieks par faktūru mikrostrukturām), bet saturiskajā piesātinājumā reālais dzīves fakts (gleznas stimul) tiek vai nu palielināts līdz transcendentāla simbola līmenim, vai arī piesātināts ar apziņas krēslaināko nostūru vizijai. Raksturīga ir tiekšanās pēc augstāk minētajām robežsituācijām, kas var izpausties dažādu zīmju, mājienu leļķaunānā šķietami reālā situācijas izvēsumā. Ja glezniecību var salīdzināt ar dzīvo dabu, tad Daces Lielās gleznas bieži līdzinās dzīvniekam, kurš piezogas mikstiem, nedzirdamiem soļiem, lai vai nu saplosītu, vai pieglaustos pārbiedētajam skatītājam. Faktiski tā ir īsti sievišķīga glezniecība, tradicionāli no vīriešu pozīcijām interpretējot. Bet varbūt gleznotājs tieši šādu interpretāciju gaida, lai klātu to pāri gleznas plaknei kā vēl vienu, nu jau grotesku uzslāņojumu. Levas Itneres skatījums uz pasaules reālajām ir atklātāks, jūtu partitūra sakāpināta nereti līdz izmisīgam vai skaudram kliezniekam. Tāpat kā Lielā, arī Itnere izmanto klasiskus kompozīciju modeļus (Lielās glezniecību aplūkojot, dažkārt ir sajūta, ka viņa tieši citējusi no kādā citā dimensijā esošām, citām gleznām), bet Itnerei ir cita «citēšanas» metode. Gleznotāja vairākus gadus strādājusi pie klasiskām tēmām: Jūda, Danaja, Bēgšana uz Ēģipti u.c., šīs vispārhumānās būtības piemērojot savas eksistences psiholoģisko modeļu sistēmai. Tas bija nepieciešams, lai atrastu mērogu savai pastāvēšanai lielajā pasaules mākslas kontekstā. Lai atrastu cilvēcisku mērogu. Tieši šādi konceptuāli mēroga meklējumi un kontekstuālas analīzes arī liek Lielo un Itneri uzskatīt par postmodernisma līderēm mūsu glezniecībā. Iespējams, ka postmodernisma koncepcija plastiskajās mākslās tieši mēroga ziņā visdrošāk manifestējas un turpinās to darīt sieviešu mākslā.

G.R.: Jā, kaut arī gadsimtiem garās sieviešu pašizteikšanās evolūcijas daudzveidīgie atzari grūti vispārināmi...

P.B.: Bez šaubām. Es arī netaisos vispārināt, gribēju tikai norādīt uz dažiem mēroga aspektiem. Runājot par levas Itneres glezniecību, noteikti vēl jāpiemin «ornamentālā» tīklojuma rastrs – visai tipisks gleznu struktūrelements. Domāju, ka tas liecina gan par zināmu nedrošību dialogā ar drudzaino mūsdienu vidē un ar tās atbalsim savā psihē, gan arī par veselīgu pašizteikšanās mehānismu. Itneres gleznu virsma nereti ir kā nekad neatmināma krustvārdu mikla, kas pārklāj tikpat kā bezkrāsaini, caurspīdīgi gleznoto mēnesgaismas vaistības personāžu skumjās vaibstus. Vispārējā koncepcijā Itneres glezniecība ir pesimistiska, tā atstāj cilvēkā vienmēr esošo traģiku, kas jo īpaši pastiprinās, kad domājam par nezināmo rītdienu, par pasaules izdzīvošanas iespējām. Šķiet, sievietei no laika gala šādas domas bijušas būtiskākas nekā vīrietim.

G.R.: Mēs, protams, varam emocionāli padomāt par nākamo laikmetu. Bet var jau būt, ka viss ir kārtībā, tā sakot – dabiskā evolūcija. Un lai jau vairojas šuvēju pulciņi vīriešiem! Nevajag stereotipus.

Pēteris Bankovskis ir mākslas kritiķis un publicists Rīgā.

Miervaldis Polis

DAŽAS HIPOTĒZES PAR MĀKSLAS, ZINĀTNES UN TEHNIKAS SAKARĪBĀM

Šis raksts balstās uz personīgo pieredzi un teorētiskām studijām. Tāpēc mākslu, konkrētāk, – tās attieksmes ar zinātņi un tehniku – turpmākajos spriedumos pārstāvēs glezniecība. Un sāksu ar Renesansē, kad atklājumi šīs jaunrades jomās bija savstarpēji cieši saistīti un nereti tos veica vieni un tie paši cilvēki. Īpaši Leonardo da Vinči un Pjero della Frančeska, kuru darbi ir savdabīgi filozofiski zinātniskās domas rezultāti.

«Tukšas un maldu pilnas ir tās zināšanas, kas nesākas un nebeidzās ar pieredzi, kas neiziet caur vienu no pieciem jutekļiem», raksta Leonardo. Un par objektīvāko jeb zinātniskāko no tiem viņš atzīst redzi, līdz ar to no mākslām izceļot tēlojošās un no tām par visaptverošāko un reizē visietilpīgāko – glezniecību. Balstoties uz šādu koncepciju, varam izprast arī faktu, ka viņam maz gleznojumu un ka daudzi no it kā labi iesāktiem darbiem pamesti nepabeigti. Māksla Leonardo ir domāšanas veids. Viņu interesē glezna ne tikai estētiskajā ziņā, bet galvenokārt – kā noteiktas garīgas, zinātniskas vai tehniskas idejas praktiska pārbaude, pierādījums. Un, kad šī ideja neattaisnojās vai kļuva skaidra pirms darbs bija pabeigts, tas varēja tikt pamests par skādi pasūtītājam un neizpratni vēlākiem laikiem.

Zinātne kā mākslas pamats un māksla kā zinātnes pamats raksturīga visiem lielākajiem Renesanses meistariem.

Atšķirībā no kvatrocentistiem, kuri vairāk plevēršas telpas, apgaismojuma, cilvēka ķermeņa, muskuļu attēlošanas paņēmieniem, tēla estetizācijai vai gleznas virsmas rotājumam, tehnoloģiskām problēmām, – Leonardo da Vinči visu veltī tam, kas Renesansē ieņēma galvenā dieva vietu – cilvēka dvēselei, individuālai patībai, personībai.

Atdzimšanas laikmetā ciņa pret viduslaiku dogmatismu un kosmopolitisko bezpersoniskumu ir arī ciņa par cilvēka gara izaugsmi, par demokrātismu. Un izšķirošā loma šajā ciņā piekrit mākslai. Vienīgā zinātne, kas viduslaikos saglabāja savu pozīciju bija elementārā matemātika. Tās abstraktā skaitļu valoda atbilda sholastu prasībām. Un pirmie objektīvie paiglidzekļi attēla radīšanai balstījās uz matemātiku. Uz to balstās perspektīvas atklāšana, citiem vārdiem – telpas konstruēšanas sistēmas izveidošana, kas radīja veselu apvērsumu mākslā, domāšanā.

Perspektīvas konstrukcijas un matemātiski aprēķini ideālu samēru radīšanai ir tas pamats, uz kā savu glezniecību balsta Pjero della Frančeska. Viņš ir viens no tiem, kas centās izveidot universālu dabas attēlošanas sistēmu. Šeit jāpaskaidro, ka «zīmēšana no dabas» pati par sevi ir mehāniska darbība – dabas, tas ir, trīs dimensiju, mainīga, kustībā esoša objekta «pārmešana» divās dimensijās, nekustīgā objektā, plaknē. Lai zīmējot iegūtu lielāku attēla precizitāti, atbilstību attēlojamam objektam, lai izsargātos no optiskiem un citiem tīri subjektīviem maldiem un lai būtu vienmēr iespējams atkārtot sasniegto, Renesanses mākslinieki meklēja dažādus tehniskus paņēmienus, cenšas izveidot universālas sistēmas. Viņu kļūda šajos meklējumos ir tā, ka, nebūdami brīvi no viduslaiku sholastu dogmām, viņi attēlošanas sistēmu cenšas balstīt uz vienu abstraktu, teorētisku principu – perspektīvu vai matemātisku aprēķinu. Tādēļ no zinātniskā viedokļa šiem meklējumiem reiz bija jānonāk strupceļā. Taču mākslas vēsturē tie ieņem īpašu vietu. Tieši zinātne ir della Frančeskas mākslas pamats. Un viņa darbi kļūst par sava laika zinātniskās domas rādītāju «līmeņrādī».

Leonardo da Vinči pievērsās praksei.

Viņa darbos visskaidrāk parādās mūsdienu princips – no teorijas uz praksi un no prakses uz teoriju. Tradicionāli Leonardo tiek uzskatīts par *camera obscura* – «tumšās kastes» izgudrotāju, un līdz ar to – par precīzās «mehāniskās» pasaules attēlošanas sistēmas pamatlicēju. (Būtībā obskura kamera kļūst par nākotnes attēla iegūšanas sistēmu – foto, kino, hologrāfijas – citismāti). Renesansē kā paiglidzeklis attēla veidošanai tiek izmantota arī tā saucamā rūtiņu sistēma. Jau Alberta Dīrera gravūrā varam redzēt, ka šī sistēma tiek izmantota ierīcē precīzākai zīmēšanai no dabas. Tas ir tikai viens piemērs, bet tādi un tam līdzīgi veidi un ierīces šai laikā tiek izgudroti un lietoti samērā plaši.

Atgriežoties pie sākumā izteiktās domas, vēlreiz uzsveru, ka Renesanses mākslu nevar skatīt atrauti no zinātniskās domas un tehnikas attīstības. Atdzimšanas laikmeta mākslai zinātniskā doma kļūst pat par pamatsaturu. Mākslinieki «uz pasūtītāju rēķina», to izvēlētajos bībeles sižetos, apcerēja dzīvi, eksperimentēja, propagandēja jaunās idejas un atklājumus.

Būtībā var teikt, ka katra laika zinātniski tehniskās domas, citiem vārdiem – zinātnes un tehnikas attīstības līmenim atbilst dabas attēlošanas precizitātes līmenis (citiem vārdiem – attēla attiecības cilvēka redzējumam).

Tabula rāda, ka katrai jaunai zinātniski tehniskās domas attīstības pakāpei atbilst attēlošanas sistēma un tai, savukārt, tēlotājas mākslas laikmeti un stili.²

Krāsu shēmā (sk. 24.lpp.) redzams arī tas, ka Renesanses māksla ir ciešā un tiešā saistībā ar zinātņi un tehniku. Šajā laikmetā gleznas ir zinātnes «līmeņa rādītājs», tāpat kā vēlāk, jaunākos laikos, – fotogrāfijas.

Taču ar 17.gs. mākslas un zinātnes līnijas sāk redzami atdalīties. Tas saistīts ar vēsturiskās situācijas maiņu, ar Jauno laiku vēstures sākumu, ar rūpniecības, ražošanas un tirdzniecības uzplaukumu. Ar laiku, kad izveidojās tas mākslinieka tips, kas tik izplatīts mūsdienās.³

Šeit vērtīgi apstāties pie Holandes mākslas. Eiropā šī valsts izvirzās centrālā vietā, piedzīvo neilgu, bet spožu uzplaukumu, kuru balsta tirdzniecība. Šajā laikā Holandē, pēc vēstures datiem, katrs ceturtais pilsonis ir gleznotājs, kurš savus darbus pārdod. Mākslinieki specializējās noteiktu tēmu, sižetu darināšanā. Un, pateicoties šai specializācijai, bija gan jēga, gan nepieciešamība izmantot paigieģīces, kuru izgudrošana jau aizsākās Renesansē un kuras līdz ar tehnikas attīstību iespējams pilnveidot un uzlabot. Pirmie pašreiz zināmie obskura kameras izmantotāji glezniecībā ir Holandes mākslinieki. Starp ievērojamākajiem jāmin Delftas Vermērs. Mūsdienu presē noteiktu glezniecības strāvojumu raksturošanai pamatoti un nereti arī nepamatoti tik bieži lietotais vārds «fotoreālisms» pilnā mērā attiecināms uz Delftas Vermēru.

Jāpaskaidro, ka vārda fotoreālisms pirmā daļa – foto ir no grieķu vārda *photos* un tulkojumā nozīmē – gaisma.

Vārda otrā daļa, domāju tulkojumu neprasa. Tātad gaismas reālisms.

Jā, Delftas Vermērs ir fotoreālists vistiešākajā un pareizākajā nozīmē. «Fotogrāfiskums» jeb «obskurkamerisms» (pazīmes, īpatnības līdzīgas) izpaužas viņa gleznās uzskatāmi. Jāpiebilst, ka par fotogrāfiskumu es dēvēju tās īpatnējās deformācijas dabas attēlojumā, kādas rodas salīdzinājumā ar deformācijām, kuras panāk ar klasisko dabas konstruēšanas paņēmieni. Tās ir sekojošas: īpatns perspektīvas kārtojums, kas atkarīgs no «fokusa» un neatbilst ģeometriski konstruētai perspektīvai, «asuma dziļums», situācijas daļējs (obskura kamera), jeb pilnīgs (fotoaparāts) mirklīgums, vienlaicīgums, vienots skata punkts visai gleznas kompozīcijai, cilvēka ķermeņa proporciju savstarpēja neatbilstība, kas veidojas atkarībā no modeļa attāluma, kā arī rakursa, kādā tas atrodas pret objektīvu. Vermēra gleznā «Kavalieris un smaidošā jaunava» labi redzams priekšējās figūras (kura atrodas pārāk tuvu objektīvam) nesamērīgums ar turpat, gaidīja otrā pusē, sēdošo dāmu. Figūras deformācija atklājās arī G. Terborha darbā «Kavalieris lasa vēstuli», kur figūru grupa pietuvināta objektīvam. Pa kreisi sēdošajam kungam kāja ir dziļuma virzienā, prom no objektīva, un līdz ar to kājas daļa zem locītavas nesamērīgi īsa, salīdzinot ar tās daļu virs locītavas. Šeit norādīti tikai efektīgākie piemēri. Vispār zināms, ka tolaik un arī vēlākos laikos gleznotāji daudz un plaši izmantojuši obskura kameru. Starp izcilākajiem var minēt arī Kanaletu, kura gleznu perspektīvas kārtojums tika pārbaudīts uz vietas, 1930. gadā. Laikam ritot, Renesansē radusies zinātnes un tehnikas ciešā saistība ar mākslu mazinās. Zinātne «atdalās» no mākslas, iegūst patstāvību, tikai tehnika abas vieno. Šis process cauri gadsimtiem risinās pakāpeniski, kā tas uzskatāmi parādīts vizuālajā shēmā.

19.gs. sākums ir fotogrāfijas dzimšanas laiks. Un šis fakts, kā zināms, nepaliek bez sekām mākslā. Labākā ilustrācija tam – ka divi, šķietami tik atšķirīgi mākslinieki, francūzis Delarošs un angļis Terners, uzzinājuši par fotogrāfijas rašanos, neatkarīgi viens no otra izteikuši šos, nu jau par slaveniem kļuvošos vārdus: «Fotogrāfija dzimusi – māksla mirusi». Tas rāda, cik milzīga trauma tā bija māksliniekiem un cik traģiski viņi to uzņēma. Tūlīt gan jāpiebilst, ka šis pareģojums izrādījās nepareģietisks. Katrs no viņiem uz foto reaģēja atšķirīgi: Delarošs izmantoja aparātu tieši – zīmējuma lielākas precizitātes iegūšanai. Turpretī Terners intuitīvi tuvojās virzienam, kas vēlāk apzināti balstās uz foto un to brīvi izmanto kā mirkļa fiksācijas iespēju, – impresionismam. Virzienam, kas vēlāk, gadsimta otrajā pusē, kļūst par šķērējgultni mūsdienu mākslas izpratnē.

Arī impresionisms ir sava veida «fotoreālisms». Impresionistu darbos jau parādās modernās fotogrāfijas principi: mirkļa fiksācijas iespēja un līdz ar to – fragmentāra «kadra» kompozīcija u.c. Īpaši šis jaunās iespējas izmanto postimpresionisti – Degā, Tulūzs-Lotreks.

19.gadsimta vidū un otrajā pusē, tehnikai un ražošanai strauji attīstoties, fotogrāfija kļūst pieejama plašākām masām, ar to aizraujas, tā kļūst populāra. Fotografēšanās kļūst par modī. Šādā situācijā mākslinieku attieksme pret foto ir dažāda. Pirmkārt, – tieša – zīmējuma lielākas precizitātes iegūšanai. Otrkārt, – virspusēja – foto izmantoja par pamatu sižetam vai arī, lai paātrinātu, atvieglotu darbu, vienkārši pārgleznotu, bieži vien maskējot tā izmantošanu. Treškārt, – pētnieciska – ar foto palīdzību analizējot objektu vai procesu. Ceturtkārt – noraidošā.

Impresionisms atrodas kaut kur šo attieksmju vidū, ietverot sevi trešo – pētniecisko. 19.gs. otrā pusē neatradisies laikam gan neviens ievērojams mākslinieks, kas kaut kādā veidā nebūtu izmantojis foto. Jau Delakruā lietoja fotoaparātu skiču vietā, Engrs – kalifigūru studijām. Kurbē, Manē glezno pēc foto paraugiem. Arī Van Gogs izmantojis fotogrāfijas vai reprodukcijas kā pamatu sižetam savos darbos. Lielākajā daļā Gogēna Taiti posma darbi ir gleznoti no fotogrāfijām. Ar fototehniskiem un reproducēšanas principiem aizraujas un uz tiem savu glezniecību balsta puantillisti Serā un Siņaks. Fotogrāfijas tieši noglezno naivists Ruso. Foto izmanto arī Pikaso. Šo sarakstu varētu bezgalīgi turpināt, bet laiks izteikt domu, ka foto dzimšana ietekmējusi modernisma rašanos. Daudzi modernisma virziena mākslinieki izmanto fotogrāfijas kā palīgīdzekļus vai arī kā objektus (poparts). Sirreālisti, futuristi, pat kubisti, dadaisti, jaunās realitātes pārstāvji un citi ir tiešāk vai netiešāk saistīti ar fotogrāfiju izmantošanu glezniecībā.

Līdz impresionismam gleznes līdzās fotoattēliem joprojām saglabā zinātnes un tehnikas līmeņgrāža lomu, bet sākot ar modernismu, tās nomaina kino, televīzija un tagad – arī hologrāfija.⁴ Var teikt, ka zinātne atdalījusi no mākslas galīgi, un pašreiz tehnika ir tā vārgā «nabas saite», kas vēl zinātni vieno ar mākslu. Rodas vesela rinda starpmākslu – foto, kino, televīzija, dizains utt. (Par starpmākslām es dēvēju mākslas, kas radušās uz noteiktas zinātnes un tehnikas bāzes un nevar pastāvēt neatkarīgi no tās. Tam pretstatā patstāvīgās jeb pamatmākslas, kas var pastāvēt pie jebkura zinātnes un tehnikas līmeņa un neatkarīgi no tā – glezniecība, tēlniecība, skaņu māksla u.c.). Māksla, kļūdamā patstāvīga, loku noslēdz ar konceptuālismu, kurš, simulēdam zinātni, līdzinās Renesansē, kā āksts karalim.

Miervalda Pola komentāri 1983. gada rakstam žurnālā «Māksla» 2. numurā 1988. gada februārī:

1) Domāta tēlojošā māksla, galvenokārt glezniecība. Jāpaskaidro, ka viduslaiku dogmātikas galvenais balsts bija sholastika – abstrakta teorētizēšana.

Kā kontrkonceptija šai abstrakti teorētiskajai esamības izpratnei nostājās realistiski vizuāli, ko labi raksturo sakāmvars – «Labāk vienreiz redzēt, nekā desmitreiz dzirdēt.» Un tieši šī iemesla dēļ cīņā ar veco ideoloģiju svarīgākā loma bija nevis filozofijai, literatūrai vai mūzikai, bet gan tieši vizuālajai mākslai.

2) Autors uzskata, ka mākslas process no Renesanses līdz Impresionismam, foto ērai (19.gs. beigām) galvenajā tendencē ir esamības (telpas un objekta) objektīvizācijas process. No «telpas un objekta» subjektīvas konstrukcijas 14.gs. līdz to objektīvai fiksācijai 19.gs. Telpa un objekts kā problēma vizuālajā mākslā tiek izsmelta līdz ar impresionismu. 20.gs. vidū atklāj hologrāfiju un «telpa» un «objekts» un to attēlošanas iespējas vizuālā plāksnē kļūst adekvāti.

3) Respektīvi tāds mākslinieka tips, kas vairs neglezno konkrētam, zināmam pasūtītājam, kā tas bija vēl Renesansē, bet nekonkrētam, iespējamam, vienā vārdā – tirgum.

4) Vārdu «Televīzija» vajadzētu aizstāt ar – «video», kas kvalitatīvi atšķiras no kino, vai lietot abus. Taču tas, ka autors nekur nelieto apzīmējumu «video» norāda tikai uz to, ka 82–83 g., kad tapa šis raksts, autora aprindās videoaparāti nav bijuši populāri.

5) Shēmā var redzēt, ka māksla ir apmetusi loku un atgriezies savā izejas punktā: Loks, kas aizsākās Renesansē noslēdzies ar konceptuālismu.

Miervaldis Polis strādā mēdijos glezniecībā, objektu un akcijas mākslā. Sk. arī mākslinieku nodaļā.

Hardijs Ledīņš Laika gars un vietas atmosfēra

Jaunas tehnoloģijas un jauni materiāli, masveida produkcija un masu kultūra, komunikāciju tīkli un izklaidēšanās industrija, dzīves temps un specializācija – to visu kopā var apzīmēt ar tādu jēdzienu kā mūsu laika gars. Laika gars ir neizbēgams, no tā nevar izvairīties. Tas nerēķinās ar mums, tas veido pats sevi, neskatoties uz mums (un arī sevi). Laika gara pārmaiņas var salīdzināt ar svārsta kustību. Visspilgtāk tās realizējas apģērbā, frizūrās. Attiecinot laika gara jēdzienu uz šodienas mākslu, to pavada tādi apzīmējumi kā nosacītība, izvēle, mainība.

Tam pretstatā ir tradicionālais kultūras kods, kas līdzīgi sarunu valodai, mainās ļoti lēni un tam ir dziļas saknes cilvēku dzīvē. Attiecinot to uz pilsētām, ciemiem, mājām, kuras mēs apdzīvojam, varam runāt par šo teritoriju īpašo noskaņu (Stimmung) jeb atmosfēru.

Visas ainavas var raksturot ar atmosfēru, kas satur to identitāti klimatiskās un gadalaiku pārmaiņās. Cilvēkiem pakāpeniski apgūstot dažādas teritorijas, blakus dabiskajām sastāvdaļām to atmosfērā iemiesojas arī cilvēka radītie objekti. Vietas atmosfēras īpašais raksturs veidojas lēni, daudz gadu un paaudžu laikā. Atmosfērai ir būtiska nozīme cilvēku dzīvē, jo tai ir apvienojoša loma vidē un tā palīdz cilvēkam izveidot «mājas sajūtu» un konkrētizēt savu piedērbību. Atmosfēru var raksturot ar nepieciešamību pretstatā laika gara nosacītībai, ar nemainību un stabilitāti pretstatā mainībai, ar vienīgo iespēju pretstatā bezgalīgai izvēlei, ar uzvedību pretstatā tikumībai. Blakus tām atmosfēras kvalitātēm, kuras mēs uztveram ar saviem sajūtu orgāniem, tā vienlaicīgi ir arī garīga kategorija, kas rod savu izpausmi konkrētās vietas kultūrā un tradīcijās.

Laika gars un vietas atmosfēra ir savstarpēji saistītas vērtības. To mijiedarbību varētu salīdzināt ar panorāmas potenciometra darbību. Griežot to vienā virzienā, laika gara īpatsvars pieaug un atmosfēras klātbūtne samazinās, griežot otrā virzienā, notiek pretējs process. Tomēr pilnīga viena faktora izslēgšana arī nav iespējama – mēs navaram eksistēt tikai vietā bez laika vai otrādi. Sistēma «Laika gars – vietas atmosfēra» atrodas nepārtrauktas mainības stāvoklī. To var raksturot kā nedalāmu polaritāti, kur viens pōls atrodas pretrunīgā stāvoklī attiecībā pret otru.

Šodien laika gars ir internacionāla parādība, kas likvidē robežas starp kultūrām un norāda nacionālo un etnisko identitāti. Tas izpaužas gan mākslā un arhitektūrā, gan mēbeļu dizainā un modē. Bet no kurienes laika gars smejas ledvesmu?

Šķiet, ka vīspirms no sevis paša. Laika gara dziļās notiek nepārtraukta kodoireakcija, kas sintezē jaunus materiālus un tehnoloģijas. Taču impulsiem, kas virza un vada šo reakciju, ir jāpienāk no ārpuses. Iespējams, ka laika gars slepus smejas ledvesmu no atmosfēras, precīzāk sakot, no tiem māksliniekiem, kas spējīgi to izjust. Šādi mākslinieki atrodas pašā mākslas piramīdas virsotnē. Tie ir intuitīvie laika gara prognozētāji. Viņi iet pa priekšu tam, nerēķinoties ar to. Ja laika gars viņus panāk, viņu gaisma pārstāj spīdēt.

Šodien ģērbties tautas tērpā – tas izskatītos pārāk konservatīvi. Taču tikpat konservatīvi ir akli sekot laika gara diktātam, kas cenšas nonivelēt ikvienu individualitāti. Stāvēt pretī laika garam – tas nozīmē sajūst saknes savā zeme, savā tautā, kultūrā, tradīcijās. Taču tas nenozīmē noliegšanu. No laika mums jāatsijā viss derīgais, ko tas piedāvā – šodien būtu neiedomājami atteikties, piemēram, no video vai skaitļotājiem.

Jaunu garīguma atmodu, kuru izraisījis postmodernisms dažādās mākslas nozarēs, var nosaukt par viscerīgāko šodienas mākslas pazīmi. No vienas puses, postmodernisms vizuālo dažādās virsmās un apjomos ar savām krāsām, zīmējumiem un plakātiem, ar dažādu materiālu konfrontāciju, ar citātiem un ilūzijām, paradoksiem un alegorijām, bet no otras puses, tas radījis jaunu garīguma

izpratni mākslā, kas māksliniekiem liek savu darbību pasargāt no modē esošajām tendencēm, no laika gara, un aicina meklēt dziļākus kontekstus. Šos kontekstus var atrast gan tiešā veidā pētot vietas atmosfēru, gan meklējot to dažādās parādībās, mītos un leģendās, kas saistītas ar to. Atmosfēriskas kvalitātes var atrast arī ikvienā cilvēkā.

Iet pa priekšu laika garam, interpretējot lietu un parādību atmosfēru, nozīmē pakļaut sevi riskam, ka daudz, varbūt pat ļoti daudz, tevi nesapratīs. Taču tas nav nekas dramatisks, ka tevi nesaprot. Gluži otrādi – tā ir zīme, ka viss ir kārtībā un tu atrodi uz pareizā ceļa. Ne veiti mēdz teikt: kas šodien izskatās briesmīgs, rīt būs brīnišķīgs.

Postindustriālajā sabiedrībā, kurai tuvojas industriāli attīstītās valstis, nācijas stipruma (spēka) mērs ir tās saražotās informācijas daudzums. Pastāvot neierobežoti lielam saņemamās informācijas daudzumam, māksliniekam ir ļoti viegli padoties aicinājumam sekot laika garam. Taču, ko darīt, ja iespējams tam tikai sekot, nevis virzīties tam pa priekšu vai virzīt to? Ar līdzīgu problēmu saduras arī Latvijas mākslinieki – Latvijas mākslā, piemēram, praktiski nav bijis poparta un hepeningu, instalācijas un performance šobrīd tikai sāk attīstīties. Vai šādā situācijā ir iespējams pateikt ko būtisku ne tikai sev un saviem draugiem, bet arī plašākai auditorijai? Es domāju, ka ir iespējams, un šeit kā atslēga var kalpot postmodernismam raksturīgā dubultā koda pielietošana, kurā, no vienas puses, būtiski svarīgu nozīmi var iegūt vietējā atmosfērā. Tās reprezentācija var izpausties gan literārā vai semantiskā veidā, gan caur vietējo kultūru un tradīcijām. Koda otra daļa šādā gadījumā var būt arī internacionāla un tā var izpausties caur populāru, pasaulē aprobētu formu valodu, vai caur jaunām tehnoloģijām un materiāliem.

Laika gars sevi iemieso tehnoloģiju un ieprogramētu kārtību, vietas atmosfēra – ekoloģiju un dzīves dažādību. Laika garu dažādās mākslās var īpaši akcentēt un eksponēt, taču to var arī aplāpēt un noklusināt. Piemēram, kompjūtera mūzikā tās elektroniskā tehnoloģija var tikt īpaši uzsvēta, taču ar to var radīt arī tradicionālu mūziku. Šķiet, ka zinātniski tehniskā revolūcija ir cilvēkus pārāk nogurdinājusi un atrāvusi no viņu humānajiem sākumiem, no viņu šamaniskās pieredzes. Tādēļ, piemēram, high-tech arhitektūru, kas savus izteiksmes līdzekļus rod jaunāko tehnoloģiju piedāvātājās iespējās, atsakoties no cilvēciskām vērtībām par labu auksti robotiskām laika gara izpausmēm, ir pamats uzlūkot kā reakcionāru. Tomēr arī pārliecīga esošās, gadsimtiem vecās atmosfēras retrospektīva kopēšana jaunos mākslas un arhitektūras darbos var kļūt reakcionāra. Var piekrist Kristiānam Norbergam-Šulcam, kurš saka, ka dzīva tradīcija pastāv tur, kur vietas atmosfēra tiek vienmēr izteikta jaunā, laikam atbilstošā veidā. Šodienas postmodernajā situācijā šīs atmosfēras izteikšana un radīšana kļūst par mākslinieka svarīgāko uzdevumu. Laika gars ir saistošs tieši tik daudz, cik tas spēj nodrošināt šo atmosfēras radīšanas procesu. Atmosfēra ir kā dzīvs organisms, tā cirkulē, plūst un mainās ap mums. Starp mākslas, dizaina vai arhitektūras objektu un cilvēku ir jābūt šai atmosfērai, kas [auj] jebkuram radoši iesaistīties mākslas un kultūras procesos, autopoētiski, caur atmosfēru. Mūs visus vieno zemeslodes atmosfēra, kas sastāv no daudzām atsevišķu vietu atmosfērām. Tai ir ne tikai klimatiskas, bet arī garīgas, radošas un kultūras izpausmes formas. Un šī garīgā atmosfēra ir būtiska mūsu saprašanās atslēga.

Hardijs Ledīņš ir daudzu programmātisku rakstu autors kas nodarbojas ar avangardu un postmodernismu. Sk. arī mākslinieku nodaļā.