OKTOBRIS 2026 #1

Māksla

INTERVIJAS AR GADA BALVU MĀKSLĀ LAUREĀTIEM

Izstāžu apskats

Recenzijas





Latvijas mākslas zinātnieku un kuratoru biedrība

REDKOLĒĢIJA

Foto: Didzis Grodzs



Inga Bunkše, *Mg. art*. Mākslas zinātniece, kuratore. Grāmatu, zinātnisko pētījumu, mākslas publikāciju autore, mākslas žurnāla "Studija" galvenā redaktore (2015–2017). Strādājusi kā lektore RTU, JRRMV un vieslektore LMA. Pētnieciskās intereses saistītas ar laikmetīgo mākslu, konceptuālo mākslu, modernisma vēsturi. Kuratoriālās intereses – ar harmoniju, vienotas apziņas plūsmu, dažādu laika periodu darbu apvienošanu, mākslas kolekciju veidošanu.



Silvija Grosa, *Dr. art*. Mākslas zinātniece, Latvijas Mākslas akadēmijas profesore, Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības dibinātāja un valdes priekšsēdētāja. Zinātniskā darbība saistīta ar Latvijas mākslas un arhitektūras vēsturi, īpaši 19. un 20. gadsimta mijas periodu. Organizējusi un vadījusi zinātniskās konferences, daudzu zinātnisku publikāciju, tostarp monogrāfijas "Dekors Rīgas jūgendstila perioda arhitektūrā" (2019) autore.



Aiga Dzalbe, *Mg. art*. Mākslas zinātniece un kritiķe, Latvijas Mākslas akadēmijas docente. Kopš 1999. gada regulāri publicē rakstus kultūras periodikā. Dziņa baudīt un saprast mākslas pasauli bieži aizvedusi arī līdz eksperta darbam grāmatu un vizuālās mākslas konkursos. Profesionālo interešu lauki aptver Latvijas un tuvējā reģiona mākslas vēsturi, mākslas kritiku, ilustrāciju, kā arī vizuālās mākslas terminoloģiju.



Ieva Lejasmeijere, *Mg. art*. Mākslas zinātniece ar padziļinātu interesi par mākslas kritikas žanrisko dažādību un valodas iespējām mākslā un tekstos par mākslu. Rakstījusi par mūsdienu mākslu laikrakstiem, žurnāliem un interneta medijiem, veidojusi autorraidījumus radio. Pētnieciskās intereses saistītas ar fotogrāfiskajiem medijiem, grafisko dizainu un kultūras un dabas mantojumu. Profesionāli nodarbojas ar literāro redakciju un tulkošanu.



Krista Petrauska, *Mg. art*. Mākslas zinātniece, Latvijas Mākslas akadēmijas vieslektore un doktorantūras studente. Pēc iegūtas pirmās pragmatiskās izglītības ekonomikā pievērsusies studijām teoloģijā un mākslas vēsturē. Publikācijas pētnieciskos izdevumos *"Meno Istorijos Studijos"* un "Reliģiski-filozofiski raksti". Mākslas pētniecībā interesē mākslas un reliģijas mijiedarbība gan vēsturiskajā, gan laikmetīgajā mākslā.



Eva Rotčenkova, *Mg. art*. Mākslas zinātniece, restauratore, būvpētniece. Mākslas un arhitektūras vērotāja un kritiķe. Raksti preses izdevumos ("Kultūras Forums", "Neatkarīgā Rīta Avīze", "Latvijas Avīze", "Studija", "Māksla Plus", "Fotokvartāls", "Latvijas Architektūra") publicēti kopš 2004. gada. Izstāžu kuratore un mākslas projektu vadītāja. Galvenā darbības joma – kultūras un arhitektūras mantojuma izpēte un restaurācija, rodot līdzsvaru starp vēsturisko mantojumu un laikmetīgajām izpausmēm.



Santa Sleikša, *Mg. art*. Mākslas zinātniece, Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja direktora vietniece krājuma jautājumos, Latvijas Mākslas akadēmijas doktorantūras studente. Piedalījusies vairākos pētnieciskos projektos. Pētnieciskās intereses saistītas ar Latvijas un pasaules amatniecības vēsturi, lietišķo mākslu, kā arī etnisko lietišķajā un vizuālajā mākslā. Disertācijā padziļināti pēta keramiķa Georga Kruglova (1905–1984) daiļradi, kā arī keramikas izglītības un nozares attīstību padomju periodā ne tikai Latvijā, bet Baltijas valstīs kopumā.



Dzintra Spradzenko, *Mg. art*. Mākslas zinātniece un gleznotāja. Jau studiju laikā Latvijas Mākslas akadēmijā publicējusi recenzijas par mākslas izstādēm. 2025. gadā izdotās monogrāfijas "Levons Agadžanjans" līdzautore. Patlaban strādā par pētnieci Rundāles pils muzejā. Sarīkojusi vairākas personālizstādes, piedalījusies arī grupu izstādēs.

Saturs

Redaktora sleja
Silvija Grosa un Dzintra Spradzenko

Recenzija

10 — Dzintra Spradzenko
Gen Z: noslēpties un aptumšoties
Izstāde *“Gen Z. All at Once”*, MO muzejs Viļņā, 18.04.–30.08.2026.

18 — Jānis Taurens
Ja reiz rudens pēcpusdienā ceļinieks… Lauras Prikules un Evas Vēveres izstāde “Poētiskais Robotisms. AERO”. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 22.08.2026.–18.10.2026.

Tuvplāni

24 — Katriona Luīze Rožlapa
Ernesta Vītiņa darbs “Nefertiti” starptautiskajā izstādē “*GLASSTRESS 2026*” Venēcijā

28 — Irēna Bužinska
Par plūsmas kustību mūsos un mums apkārt
Skuja Braden instalācija “Virs apakšas/ Plūsmas svētnīca” muzejā “*Kistefos*” Norvēģijā

Mantojums

32 — Agnese Tambaka
Sienas flīzes Rīgas namu vestibilos – unikāli industriālā mantojuma liecinieki

40 — Krista Petrauska
Sakrālā glezniecība padomju laikā

50 — Madara Rasiņa
No akmens lauztuvēm līdz piemineklim: materiāla loma vēsturiskajā arhitektūrā

Sarunas

56 — **Par balvām, medaļām un sniega pārslu Padega skropstās**
Silvija Grosa sarunājas ar LMZKB Gada balvas ieguvēju Edvardu Šmiti un balvas mākslinieku Bruno Strautiņu

64 — **Zīmējuma anatomija**
Aigas Dzalbes saruna ar Vizuālās mākslas gada balvas ieguvēju kategorijā *Gada mākslinieks* Maiju Kurševu

Kuratora viedoklis

74 — Inga Bunkše
Skatīties lēnāk. Par starptautisko laikmetīgās mākslas izstādi “Plūsmā”

80 — Ginta Gerharde-Upeniece
“Zīmējums ir kustība, transformācija, nepārtraukta metamorfoze” (Katriona Boša)

Par mākslas vidi, procesiem, kuratora lomu Latvijā un ne tikai
Evas Rotčenkovas saruna ar Maiju Rudovsku

Grāmata

88 — Diāna Lauriņa
Caur viena mūža prizmu: monogrāfija “Levons Agadžanjans”

92 — Kristiāna Ābele
“Nebeidzama norise, kas nepazīst garlaikošanos”. Jaņa Šternberga grafikas mantojums grāmatā un izstādē

98 — Ingrīda Peldekse
Konstantīna Pēkšēna radošais mantojums Rīgas arhitektūras kopainā

102 — Anita Bistere
Durvis uz vēsturi. Rundāles pils muzeja darbība arhitektūras un mākslas izpētē

Hronika

Aiga Dzalbe, Ieva Lejasmeijere
Vasaras hronika

Redakcijas sleja

Silvija Grosa
Žurnāla “Māksla_m” projekta vadītāja
Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības valdes priekšsēdētāja

Šā gada novembrī apritēs četri gadi kopš Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības dibināšanas. Profesionāla žurnāla izdošana bija viens no biedrības mērķiem jau dibināšanas brīdī, un tagad šis mērķis ir īstenots. Žurnāla nepieciešamību nosaka tas, ka Latvijas mākslas dzīves profesionāls atspoguļojums ir sadrumstalots. Izstāžu un dažādu mākslas norišu pārbagātībā arvien grūtāk ieraudzīt kopainu – tā jāmeklē starp dažādiem izdevumiem, digitālajām platformām, muzeju un galeriju mājaslapām, sociālajiem tīkliem un kultūras medijiem.

“Māksla_m” pievēršas aktuālajiem vizuālās mākslas procesiem – izstādēm, recenzijām, intervijām, mākslas grāmatām un mākslas dzīves norisēm – plašākā nozīmē. Savulaik šādu lomu Latvijas kultūrtelpā pildīja žurnāls “Māksla”, kas pārstāvēja dažādas mākslas jomas un iznāca no 1959. līdz 1996. gadam, bet vēlāk tieši vizuālajām mākslām bija veltīts žurnāls “Studija”, kas iznāca no 1997. līdz 2017. gadam.

Viens no galvenajiem žurnāla “Māksla_m” mērķiem ir vispusīgi analizēt un fiksēt Latvijas vizuālās mākslas procesus, attīstīt kritikas profesionalitāti, popularizēt mākslas vēstures un teorijas pētījumus un mākslas zinātni kā nozari, vienlaikus veicinot dažādu nozaru profesionāļu dialogu.

“Māksla_m” iecerēts kā izdevums, kas aptver Latvijas mākslas dzīvi plašākā spektrā. Žurnālā būs sadaļas par aktuālajiem mākslas procesiem, mākslas vēstures pētījumiem un jaunatklājumiem, topošajām un nesen izdotajām grāmatām, kā arī intervijas. Būtiska vieta būs arī mākslas dzīves hronikai.

Žurnāls paredzēts, pirmkārt, mākslas profesionāļiem, bet vienlaikus arī plašākam lasītāju lokam, kuru interesē Latvijas māksla un kultūras procesi. Mūsu mērķis ir veidot profesionālu, bet pieejamu platformu, kas dokumentē notiekošo un vienlaikus veicina argumentētu sarunu par mākslu.

Žurnāls ir atvērts autoru iesūtītiem tekstiem un piedāvājumiem. Šādā pieejā redzam iespēju iesaistīt plašāku autoru loku un rosināt profesionāļus piedalīties kopīgā sarunā par mākslu. Par katra numura kopējo kvalitāti un struktūru atbild redakcija, kuru veido profesionālas mākslas zinātnieces, kas pārstāv dažādas mākslas vēstures, teorijas un kritikas jomas.

Katram numuram būs savs atbildīgais redaktors – kāds no redakcijas locekļiem vai pieaicināts viesredaktors.

Pirmā numura redaktore ir Dzintra Spradzenko, jo tieši viņas neatlaidība palīdzēja žurnāla ieceri novest līdz īstenošanai. Žurnāla “Māksla_m” pirmo numuru nododam lasītājiem ar piesardzīgu optimismu un cerību, ka izdevums turpmāk iznāks četras reizes gadā.

Kopš pēdējā vizuālo mākslu žurnāla “Studija” numura iznākšanas ir pagājuši gandrīz desmit gadi. Šī ilgā distance un izaicinājumi, ar kuriem sastopas jaunais izdevums, liek atcerēties 1959. gadā žurnāla “Māksla” pirmajā numurā rakstīto: “Sūtot sveicienu mūsu “Mākslai” tālā ceļā, neviļus tam pievienojas arī neliels pārmetums par to, ka viņai šis solis ir krietni nokavēts. Sabiedrībai, tautai bij pilnas tiesības (..) sagaidīt latvisku žurnālu savas mākslas attīstības straujākam un plašākam kāpinājumam. (..) Tas jāpiemin, lai “Mākslas” vadītāji un līdzdarbinieki cieši paturētu prātā, cik daudz tagad nāksies atgūt, augstāk pacelt, tālāk virzīt.”

Šie pirms vairākiem gadu desmitiem rakstītie vārdi šodien skan pārsteidzoši aktuāli. Arī “Māksla_m” pirmo numuru sākam ar apziņu, ka Latvijas mākslas dzīve ir plaša, daudzveidīga un pelnījusi rūpīgu dokumentēšanu un profesionālu analīzi.

Redakcijas sleja

Dzintra Spradzenko
Žurnāla “Māksla_m” pirmā numura redaktore

Žurnāla “Māksla_m” pirmais numurs ir entuziasma pilns solis, kuru spēruši mākslas nozares profesionāļi, lai veidotu daudzpusīgu dialogu starp mākslinieku, mākslas zinātnieku un skatītāju.

Žurnālam cauri vijas šī gada lielie mākslas notikumi – Latvijas Mākslas gada balva, Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības (LMZKB) pirmā balva un grāmata. Vienlaikus aktualizējusies interese par senāko vizuālās mākslas veidu jeb zīmējumu. Interesanti, ka šai tēmai veltītas izstādes sarīkojis ne vien Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, bet arī Lietuvas kolēģi, par ko žurnālā raksta mākslas zinātniece un kuratore Ginta Gerharde-Upeniece. Zīmējumam liela loma ir bijusi arī mākslinieka Jaņa Šternberga daiļradē, par kuru vēstī mākslas vēsturnieka Jāņa Kalnača jaunākā grāmata.

Svarīgi piebilst, ka LMZKB izdevuma redzeslokā būs mūsu kolēģu darbi. Lasītājs varēs iepazīties ar vairākiem jauniem izdevumiem, kuru tēmas aptver laiku no 19. gadsmita otrās puses līdz 20. gadsimta beigām. Žurnālā apskatīta LMZKB pirmā izdotā grāmata, kas vēsta par arhitektu Konstantīnu Pēkšēnu. Savukārt 20. gadsimta dizaina vēsturi caur vienas personības prizmu piedāvā Rīgas Porcelāna muzeja monogrāfija par Levonu Agadžanjanu. Šajā numurā publicējam arī ieskatu mākslas zinātnieces Anitas Bisteres pētījumā, kurš vēl tikai top, ļaujot ieskatīties Rundāles pils zinātnisko darbinieku darba ekspedīcijās 20. gadsimta 70. un 80. gados.

Manuprāt, viens no šī žurnāla izaicinājumiem ir balanss starp mākslas pagātni un aktualitātēm, vienlaikus izceļoties starp citiem izdevumiem. Tāpēc publicējam recenzijas un notikumu hroniku. Šī numura intervijā mākslas zinātniecei Aigai Dzalbei gada māksliniece Maija Kurševa izteicās, ka “vajadzētu tiekties ārpus sava lokālā kokona”. Tāpēc pirmā numura recenzija veltīta izstādei ārpus Latvijas, kurā piedalījušies arī jaunie latviešu mākslinieki. Esam izcēluši arī citu latviešu autoru sniegumu ārzemēs – Skuja Braden porcelāna instalāciju Norvēģijā un Ernesta Vītiņa stikla skulptūru Itālijā.

Ceru, ka Maijas Kurševas padoms un šajā numurā intervētās kuratores Maijas Rudovskas starptautiskā pieredze spēs iedvesmot lasītājus plašākam redzējumam par mākslas norisēm dažādās izpausmēs. Žurnālā spējam fiksēt tikai mazu daļiņu no daudzajiem krāsainajiem Latvijas mākslas notikumiem. Pirmajā acumirklī tas var skumdināt, taču, paraugoties uzmanīgāk, top skaidrs, ka nedz mākslas vērotājam, nedz kritiķim nekad nebūs garlaicīgi. Žurnāls savukārt kļūst par rosīgu domu apmaiņas platformu.

Dzintra Spradzenko, Rundāles pils muzejs

GEN Z: NOSLĒPTIES UN APTUMŠOTIES

Izstādes "Gen Z. All at Once" (18.04.–30.08.2026., MO muzejs, Viļņa) recenzija

Instagramā bieži vien nākas uzdurties mileniāļu un zūmeru jeb *Gen Z* salīdzinājumiem, kuros tiek novērota ne vien estētisko gaumju atšķirība, bet arī veidi, kā, piemēram, zīmju valodā parādīt atbildēšanu uz telefonzvanu utt. Tas ir izklaidējošs un populārs saturs, tomēr visā tā nenopietnībā slēpjas interesantas iezīmes. Un, iespējams, tās var manīt arī mākslā.

Jauns pētniecības lauks

Izstāde *"Gen Z. All at Once"* ir viens no pirmajiem mēģinājumiem parādīt, kāda ir jaunā paaudze, kas burtiski izaugusi tehnoloģiju un sociālo tīklu skavās. Lai gan uzreiz jāpiezīmē, ka pārstāvētie mākslinieki dzimuši laika posmā no 1993. līdz 2001. gadam. Formāli tas atbilst *Gen Z* definētajām laika robežām, taču realitātē šie jaunie cilvēki ir piedzīvojuši arī pasauli bez skārienjutīgiem ekrāniem un, manuprāt, diezgan labi spētu pielāgoties arī situācijām bez telefona kabatā. Līdz šim viena no vērienīgākajām izstādēm par šo pašu tēmu bija *"Gen Z. Shaping a New Gaze"*, ko atklāja 2025. gadā Lozannā, Šveicē fotogrāfijai veltītajā muzejā *Photo Elysée*.[1] Izstādē Lozannā, līdzīgi kā Viļņā, bija pārstāvēti 66 tās pašas vecuma grupas fotomākslinieki. Savukārt, piemēram, Pegijas Gugenheimas Kolekcijas muzejs Venēcijā *Gen Z* tēmu piedāvā apskatīt jauno mākslinieku videostāstos.[2]

Ieejot izstādē, skatītājam paveras liela siena ar dažādiem tekstu gabaliņiem, kas šķietami vēstī par izstādes mērķi. Kāpēc šķietami? Abstraktais izteiksmes veids bieži vien neko neizsaka. Piemēram, apgalvojumi, ka nākotne ir neparedzama vai vēsture neizlabojama, šķiet lieki, savukārt izteikums, ka pretrunas jaunajai paaudzei ir



△ Skats no izstādes ekspozīcijas sākuma. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026



△ Helēna Parisa (*Helena Parys*, Polija). *Free girl*, 2025. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

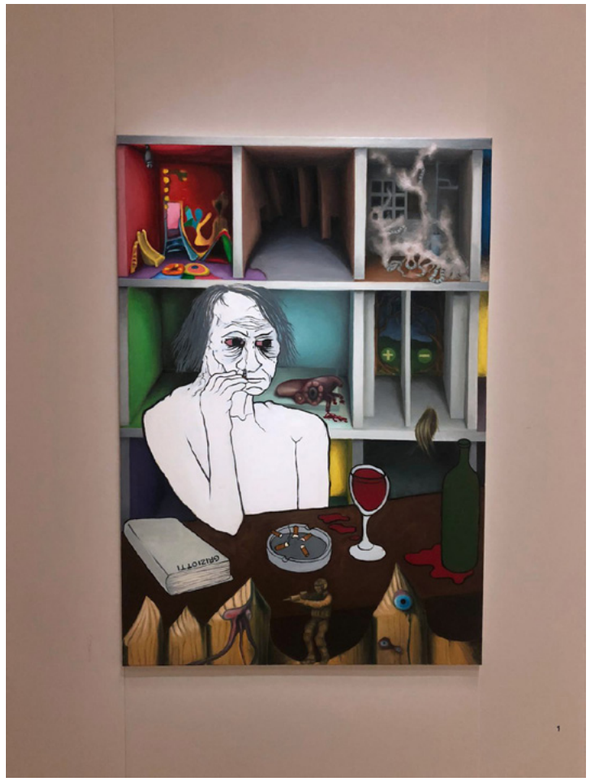
> //
> PIRMS IZSTĀDES APMEKLĒJUMA SEV JAUTĀJU, VAI ŠĪ PAAUDZE IR DRŪMA UN SLĪGST BEZCERĪBĀ (..)

strukturāls stāvoklis, prasa plašāku skaidrojumu. Tāpat nez kādēļ divi no tekstu gabaliņiem atkārtojas pie dažādām tēmām. Tajā pašā laikā ir daži uzmanību piesaistoši secinājumi. Piemēram, termins "figitālais stāvoklis" (angļu val. *the phygital condition*), kas sevī ietver vārdus "fizisks" un "digitāls". Tas apzīmē to, ka mūsdienās robežas starp šīm lietām it kā izzūd. Interesants novērojums ir arī autoritāšu ignorēšana attiecību veidošanā, kas izplatīta starp zūmeriem.

Lielā *MO muziejus* zāle bija sadalīta vairākās nelielās telpiņās, katram autoram sava. Scenogrāfiski telpas bija pārklātas ar netīri baltu vai viegli rozā krāsas materiālu, kas vizuāli atgādināja mīkstu virsmu, tādējādi mazliet radot trakomājas efektu. To papildināja noapaļoti rozā



△ Matiāša Tserheka Malāča (*Matyáš Tserhack Maláč*, Čehija) gleznas, 2024—2025. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026



△ Matiāšs Tserheks Malāčs (*Matyáš Tserhack Maláč*, Čehija). *One Historical Epoch* (*Contemplation*), 2022—2023. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

elementi un koši zaļš mākslīgais zālājs. Katrā nodalījumā bija vairāki mākslinieka darbi un anotāciju stūris. Gandrīz nekad neesmu bijusi priecīga par anotāciju nošķiršanu no darbiem. Manuprāt, tas reti kad sasniedz mērķi "uztvert mākslu bez lieka paskaidrojuma". Ja autors savu darbu ir nosaucis vārdā, tad tā ir darba sastāvdaļa, nevis lieka informācija. Protams, ir diskutabls jautājums, cik lielā mērā no 20 jauno mākslinieku mākslas, ko izvēlējās mileniāļu paaudzes čehu kurators Mihals Novotnijs (*Michal Novotný*, 1985), var spriest par veselas paaudzes raksturīgākajām īpašībām. Un tomēr kaut ko pamanīt ir iespējams. Visuzkrītošākā ir jauno autoru interese par tēliem – te gandrīz nemaz nav abstraktās mākslas, kurā var ļauties domu plūdumam. Un otra redzamākā lieta ir tā, ka šis tēls visbiežāk ir pats autors. Diemžēl nereti depresīvās un disharmoniskās attiecībās ar pasauli un citiem cilvēkiem, izmisīgi meklējot savu identitāti. Lielajā dažādībā, šķiet, ka identitāte ir izšķīdusi un tās vietā tiek konstruētas mākslīgas un mainīgas maskas. Visskaudrāk to izsaka Nikolas Balberčakovas (*Nikola Balberčáková*, Slovākija) videodarbs "*r/ForeverAlone*" (2024) par jaunāko jauniešu aizraušanos ar kaislīgu un pārmērīgu sava izskata vai produktivitātes uzlabošanu (*looksmaxxing, moneymaxxing, sleepmaxxing*).

Izstādes veidotāji ir mēģinājuši uzskaitīt, kas ārēji ir ietekmējis zūmeru paaudzi – digitālo tehnoloģiju izplešanās, klimata krīze, darba nozīmes un identitātes maiņa un bruņoto sadursmju atjaunošanās. Es gan apgalvotu, ka visi šie procesi bija novērojami arī pirms tam, lai gan, protams, tieši pēdējās divās trīs desmitgadēs tie ir intensificējušies. Tomēr pašos mākslas darbos galvenās tēmas ir tehnoloģijas un identitāte. Un arī – nevis mainīga seksuālā identitāte, politiskā vai reliģiskā piederība, protests vai atbalsts dabai. Drīzāk tas ir jautājums par to, kam es kā cilvēks esmu radīts? Kāda ir mana vieta šajā pasaulē? Tie pēc būtības ir ļoti normāli jautājumi, kurus patiesībā katram ik pa laikam vajadzētu sev uzdot. Novotnijs saka, ka "par spīti visam, es lūdzu apmeklētājus netiesāt".[3] Tas gan vairāk ir vērsts uz jauno mākslinieku daiļrades izvērtējumu, taču, iespējams, nevajadzētu būt pārāk skarbai arī pret kuratoru, jo tas vēl ir ļoti jauns pētniecības lauks un šie ir pirmie uzmetumi, pirmie mēģinājumi aprakstīt paaudzes fenomenu.

Noslēpties un aptumšoties

Pirms izstādes apmeklējuma sev jautāju, vai šī paaudze ir drūma un slīgst bezcerībā, ko nereti apliecina baisā statistika par izglītības kritumu[4], depresijas pieaugumu utt., vai tomēr nākotnei ir cerības. Diemžēl apstiprinājās pirmais pieļāvums, kā to parāda darbi un izvēlētās tēmas. Jaunie mākslinieki vēlas norobežoties no pasaules, noslēpties no īstenības. Iespējams, tāpēc ir vēlme konstruēt iztēlotas pasaules, kas savukārt attīsta sirreālisma tendences. Tostarp tam noteikti ir saistība ar mākslīgā intelekta radītajām sintētiskajām vizualitātēm. Izvēlētās krāsas bieži vien ir košas, tēli hiperbolizēti, piemēram, Dominikas Kovačikovas (*Dominika Kováčiková*, Čehija) vai Olgas Krikunas (*Olga Krykun*, Ukraina) darbos. Tostarp autori atsaucas arī uz populāriem interneta tēliem jeb mīmiem (piemēram, *doomer*). Interesanti, ka neparādās autori, kuri atsauktos uz reliģiju kā iespēju risināt vientulības un pamestības jautājumus, jo patlaban Eiropā var novērot, ka tieši jaunā paaudze pamazām sāk atgriezties Baznīcā.[5] Tam noteikti vajadzētu atspoguļoties arī māksliniekos.
Jauno autoru pārdzīvojumi un darbi man atgādināja kaut ko līdzīgu 19. gadsimta romantisma tieksmei aptumšot prātu, jo tas ir "kļuvis par instrumentu pasaules jēdziena satura totālai izsmelšanai resursos, informācijā, vajadzību apmierināšanā un pārvaldē".[6] Māksla ir iespēja ne tikai par to runāt, bet arī pieskarties prāta nerefleksīvajam pamatam[7] un atrast dziļāku jēgu. Heinrihs Heine rakstīja: "Šaušalīga vientulība!/ Tikai melni kovārņbari/ Tup uz pusdzīvajām eglēm,/ Cilā savus tizlos spārnus."[8] Ja romantisma paaudzei 19. gadsimtā daba bija patveršanās vieta, tad *Gen Z* labākajā gadījumā patveras pilsētas džungļos kā Denisa Langrova (*Denisa Langrová*, Čehija) darbā *Avian Omen* (2024).

Latviešu autori

Šajā izstādē bija arī trīs mākslinieki no Latvijas – Miķelis Mūrnieks (1995), Dzelde Mierkalne (1999) un Katrīna



▷ Dzeldes Mierkalnes darbi, 2024—2025. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

△ Katrīnas Biksones darbi, 2025. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026



▷ Dzelde Mierkalne. *The Big Deal*, 2024. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

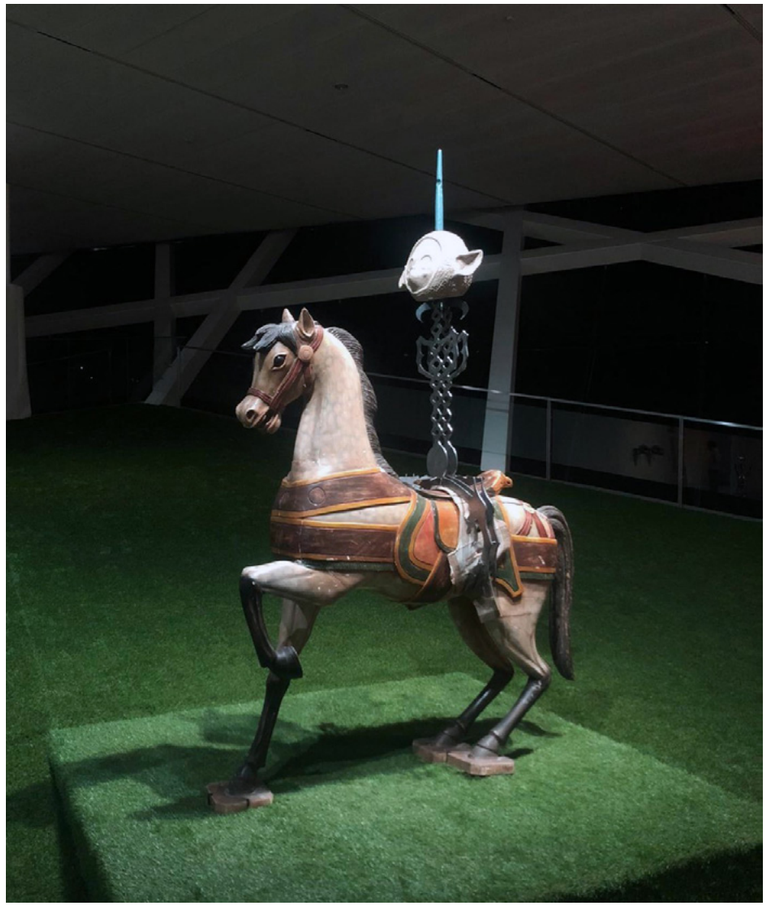


Biksone (1997). Visu trīs autoru darbos izmantots kaut kas no tēlniecības un instalācijas paņēmieniem.

Mūrnieks savulaik izcēlās ar īpaši asprātīgu, tiešu un sociāli kritisku diplomdarbu, beidzot Latvijas Mākslas akadēmiju (“Māksla laimēt”, 2019). Protams, darbu konceptuāli vēl vairāk paspilgtināja fakts, ka tas nonāca mākslas centra “*Zuzeum*” kolekcijā. Arī šajā izstādē Mūrnieks darbā “*Doomscroll*” (2019–2026) ir spējis precīzi notvert bezjēdzīgās *skrollēšanas* jeb ritināšanas fenomenu, kuram padodas teju katrs sociālo tīklu lietotājs. Instalācija radīta no ritošajiem vārtiem, kas vietām apzīmēti ar grafiti, tādējādi radot arī nepatīkamu, urbānistisku noskaņu. Mūrnieka māksla kritiski komentē sabiedrībā notiekošo, izmantojot ļoti atpazīstamus simbolus. Es teiktu, ka Mūrnieks turpina ļoti līdzīgu mākslas domāšanas principu kā nu jau Latvijas laikmetīgās mākslas klasiķis (lai cik nesavienojami šie jēdzieni būtu) Leonards Laganovskis. Protams, izteiksmes veidi ir atšķirīgi, taču princips – asprātīgs skatiens no malas – paliek.

Mierkalnes un Biksones darbos ir vairāk tēlainības, vairāk kaut kā no klasiskās mākslas paņēmieniem jeb grafikas un glezniecības. Un tas arī ir saprotams, jo abas mākslinieces to studējušas Latvijas Mākslas akadēmijā. Tomēr šo veidu izmantošana instalācijās padara viņu mākslu neparastu un aizraujošu. Biksones maigo gleznieciības valodu reizēm pārtrauc it kā nejaušas skulpturālas iejaukšanās[9], kas rada ko līdzīgu mīļumam. Te pie sienas pieslieta maza rozetīte, tad neveikli liels T krekls, tad pie sienas augšdaļas maza filcēta kancelejas spraude. Biksone uzbur sirreālu pasauli, kas ir līdzīga sapnim. Tajā var notikt dīvainas lietas un parādīties savdabīgas formas, taču tajā var patverties un to visu vērot.

Darbā “*The Big Deal*” (2024) Mierkalne apspēlē lēta un neīsta rokoko banalitāti ar kaut ko



△ Madlēna Hirtentro (*Madlen Hirtentreu*, Igaunija). *Samurai Horizon*, 2025. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

gotu subkultūrai raksturīgu. Mierkalne koķetē ar mākslas vēsturi, tostarp izmantojot mākslīgā marmora jeb *scagliola* tehniku, kas savulaik bija īpaši pieprasīta 18. gadsimta Eiropas aristokrātu aprindās. Kopā ar perfektu mākslīgo mauriņu un noslēpumainām durvīm sienā (“*There Where*”, 2024) rodas sajūta par tādu kā vājprātu un histēriskiem smiekliem, ko izraisa pasaules neīstums un bezcerīgums.

Kritusī pasaule

Un atkal jau, mēģinot aprakstīt gan Mierkalnes, gan kopēji visas *Gen Z* paaudzes izteiksmes īpatnības, tiek piesauktas dažādas krīzes un pasaules nestabilitāte[10]. Tas viss tā ir, taču man negribas piekrist, ka tas ir vienīgais, kas šo paaudzi ir radījis. Pasaule nekad, nevienos laikos nav bijusi stabila. Izteiktās izmaiņas ir saistītas ar tehnoloģijām, kas ļauj pastāvīgi sekot līdzi katra zemes nostūra krīzei, radot sajūtu, ka krīžu ir vairāk nekā jebkad agrāk. Jāņem vērā arī otra lieta – *Gen Z* paaudze ir sasniegusi to vecumu, kurā pasaules vienaldzība tiek apjausta un šī stāvokļa analīze nav vienkārša. Tas var radīt pamatotas bailes par kritušo pasauli. “Jo mums ir zināms, ka visa radība vēl aizvien līdz ar mums klusībā nopūšas un cieš sāpes,” raksta Pāvils vēstulē romiešiem. Un tas arī jaunajai paaudzei top zināms. ○



▷ Skats no izstādes. Foto: Dzintra Spradzenko, 2026

1 Gen Z. Shaping a new gaze. 19.09.2025–01.02.2026. Pieejams: *https://elysee.ch/en/exhibitions/gen-z/*

2 Gen Z Art Storiez. Young adults under 25 talk about art in their own way. Pieejams: *https://www.guggenheim-venice.it/en/learn/public-programs/gen-z/*

3 A conversation with the exhibition curator Michal Novotný. Interview by Agnė Kuprytė. No: Gen Z. Viskas vienu metu/ Gen Z. All at Once. Exhibition Catalogue. – Vilnius: MO muziejus, 2026, p. 55.

4 *Jared Cooney Horvath*. I Told the Senate Gen-Z is Less Cognitively Capable – Here’s What the IQ Data Actually Shows. 06.02.2026. Pieejams: *https://thedigitaldelusion.substack.com/p/i-told-the-senate-gen-z-is-less-cognately?r=4pz1j7&utm_campaign=post&utm_medium=web&triedRedirect=true&trk=public_post_comment-text*

5 The Vatican goes viral: Are Generation Z finding new faith? (21.11.2025.) Pieejams: *https://youth.europa.eu/news/vatican-goes-viral-are-generation-z-finding-new-faith_en*

6 Bičevskis R. Sabiedrība bez pasaules. – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2021, 86., 90. lpp.

7 Turpat, 93. lpp.

8 Heine H. Ata Trolls. – No: Senā sapņu laika skaņas. – Rīga: Liesma, 1981, 108. lpp.

9 Gen Z. Viskas vienu metu / Gen Z. All at Once. Exhibition Catalogue. – Vilnius: MO muziejus, 2026, p. 95.

10 Photo reportage from the exhibition ‘Doom Doom Delight’ by Dzelde Mierkalne at TUR_telpa. 11.03.2024. – Pieejams: *https://echogonewrong.com/photo-reportage-from-the-exhibition-doom-doom-delight-by-dzelde-mierkalne-at-tur_telpa/* ; tostarp arī izstādes aprakstā – *“[..] the expansion of digital technologies, the climate crisis, the changes of work and identity, and the renewed reality of armed conflict.”*

Jānis Taurens, *PhD, prof.*,
Latvijas Mākslas akadēmija

JA REIZ RUDENS PĒCPUSDIENĀ CEĻINIEKS...

Par Lauras Prikules un Evas Vēveres izstādi "Poētiskais Robotisms. AERO". Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 22.08.2026.–18.10.2026.

Katrai recenzijai, līdzīgi kā ceļam, kaut kur jāsākas. Kāpēc ne ar šo nedaudz pārveidoto citātu, kas uznirst atmiņā, pārdomājot Lauras Prikules un Evas Vēveres izstādē pieredzēto: "Arī es gribētu izdzēst sevi un priekš katras izstādes atrast citu es, citu balsi, citu vārdu, atdzimt; taču mans mērķis ir izstādē notvert neredzamo pasauli – bez centra, bez es."[1] Paskaidrojot Italo Kalvīno domas atšķirību no tā, ko izjutu kā "Poētiskā Robotisma" līdzdalībnieks, iespējams, nonākšu pie atziņām, ko vēlos izteikt. Itāļu rakstnieks šajā teikumā spēlējas ar netiešu atsauci uz Rolāna Barta autora nāvi, varbūt arī ar Roberta Smitsona iemīļoto Paskāla domu par dabu bez centra (precīzāk, "kuras centrs ir visur")[2]; citviet romāna tekstā – arī ar Mišela Fuko autora funkcijas jēdzienu. Izstādes instrukcijā (ceļvedī) gan tiek piedāvāts (mākslas) varoņa ceļš ar aiziešanu, iniciāciju un atgriešanos, kas šķietami vedinātu uz jaunu identifikāciju, aizmirstot savu "es", tomēr laikmetīgā māksla – vismaz poētiskā robotisma versijā – prasa aktīvu līdzdalību, kam vajadzīga klātbūtnes un tagadnes apziņa. Arī "varoņa" vietā gribētu likt "varones" – līdzīgi kā Keita Zambreno to veikusi darbā *"Heroines"* ("Varones" jeb "Hērojes")[3] – ar iejūtīgāku, arī rotaļīgāku un reizē neparedzamāku attieksmi pret pasauli.

Katra izstādes dalībnieka – "pieredze" un "dalībnieks" ierasto "redzētā" un "skatītājs" vietā nav nejauša izvēle – ceļš muzeja kupola zālē būs citādāks, turklāt laika gaitā nedaudz mainīsies arī pati ekspozīcija, tāpēc varu piedāvāt tikai savas īsās piezīmes par darba koncepcijā iezīmētajām "12 pieturvietām". (Lai turpmākais teksts nejauši nepretendētu uz tādu kā izstādes maršruta paraugu, ievērošu atpakaļejošu secību. Tiem, kas grib saglabāt pārsteiguma momentu – pieņemot, ka recenzija tiks publicēta līdz izstādes slēgšanai, – iesaku tālāk lasīt tikai pēdējo rindkopu.)



Nr. 5. Filma/Laika šķeldotāji. Vai filmu var uztvert kā sacilpotu laika ģeometriju? Instrukcijā uzsvērts "skaties", bet austiņās kā kontrabandas prece skan teksts. Zilā krāsa – romantisma noziedējis zieds (tā es teiktu, brīvi interpretējot Valteru Benjaminu)[4] – izripinās ekrāna priekšā uz grīdas nelielu bumbiņu veidā, kā biljardā. Pirms tam meditācija uz sarkanu apli baltā fonā (**Nr. 4**). Tomēr svarīgs ir nevis tas, ko tu redzi, bet ko dari. Sarkans aplis pats par sevi nav nekas īpašs, bet meditēt izstādē ir negaidīta

> //
> MĀKSLAS PATIESĪBAS SATURAM KATRS VAR TUVOTIES TIKAI SAVĀ PIEREDZĒ (..)

iespēja. Man tuvāks gan ir **Literatūras punkts/Arhīvs/Bibliotēka/Valodas telpa** – tajā ir jau minētie (sk. beigu vēres) Smitsona raksti Lauras Prikules tulkojumā un vēl kāda maza grāmatiņa angļu valodā, ko Igaunijā nopirkusi Eva Vēvere (izstādes gaitā nelielais plauktiņš tiks papildināts). Pašķirstu un palasu nejauši izvēlētās vietās no Igaunijas vestā sējumiņa un nepiekrītu gandrīz nekam no teiktā! Reta pieredze (labas?) literatūras visēdājam. Ērtākai teksta patikai[5] gan var izvēlēties šūpuļtīklu. **Relaksācijas punktā Nr. 3** "nekas nav jādara" – tā teikts instrukcijā. Lūk, arī acīmredzamā vizuālās mākslas priekšrocība, salīdzinot ar mūziku – koncertā gulēt nebūtu vēlams, lai arī mūzika, vismaz mani, spēj viegli iemidzināt, bet pasnaust ar aizvērtām acīm, ķermeniski ērti ieritināties šūpuļtīklā, pārkāpjot kādu neredzamu muzeja noteikumu robežu, aicināts katrs izstādes apmeklētājs. Acis gan jāatver, lai skatītos blakus esošajā spogulī (**Nr. 8).** Uzmetu tam īsu



▵ Laura Prikule un Eva Vēvere. *Poētiskais Robotisms. AERO*. 2026. Interaktīva instalācija. Skats no izstādes. Foto: Valdis Jansons

mirkli – man nepatīk lūkoties spoguļos, arī instrukcijas jautājumi paliek neatbildēti, man saistošāk pārvietot kādu no baltajiem ķieģeļiem (**Balto ķieģeļu siena Nr. 9**). Būvniecības fantāzijas šķietami ierobežo striktais "Nomaini viena ķieģeļa atrašanās vietu būvē!" (tikai viena!), taču turpat arī minēts tauriņa spārna vēziens. Ja saprotam to kā norādi uz "tauriņa efektu", tas varētu atbrīvot iztēli. Es gan kāda balta elementa pārvietošanu uztveru kā ierastu gājienu šahā, izspēlējot labi zināmu atklātni, kur nav daudz jādomā, bet interesantākais jau vēl tikai sekos, lai arī kādā virzienā mēs dotos.

Šeit nepieciešama atkāpe. Nelieli ģeometriski priekšmeti, kas pārvietojami un pārgrupējami, vedina domāt par spēli ar vienkāršiem noteikumiem vai par mehānisku (robotisku) darbību. Māksla ir tā, kas tam piešķir poētisku auru, apvij ar atmosfēru, ko grūti tvert vārdos. Šī piezīme lai kalpo kā atsauce uz Kalvīno "nelasāmo" pasauli (sk. beigu vērēs). Izstādē baltie ķieģeļi ir tikai viens no ceļa posmiem, bet reizē – atgādinājums par pašas ekspozīcijas pieredzēšanas struktūru.

Nr. 7. Darbības zona/Galds. Atsevišķas kupola zāles vietas pārpludina krāsainas, aprakstītas papīra lidmašīnas. Mana todien lidoja uz Varšavu. Instrukcija skan aplam stingri: "Domu nav, ir tikai darbība." Es gan atceros Gotloba Frēges atziņu, ka doma ir teikuma jēga[6], un pasmaidu, bet kurš gan mūsdienās vairs krāmēsies ar semantikas finesēm...

Blakus ideālo (sakrālo) proporciju meklējumiem (**Nr. 11**) atrodas kļūdu plakne (**Nr. 12**). Kurš gan nav kļūdījies? Savu kļūdu šajā rakstā neatklāšu, lai arī izstāde to glabā un promejot to pavēstīju arī vienai no izstādes autorēm. Tā vietā gribēju rakstīt par Darvina kļūdu, kuru Inga Gaile apspēlē nesen izdotajā grāmatā "Ievērojamu cilvēku dzīve", taču, ak, tā ir tikai lēdijas Cerības (Inga Gaile latviskojusi viņas uzvārdu *Hope*) izdomājums. Vai arī es un vai jūs gribētu, lai kāds uzraksta grāmatu, kurā izklāstīts, kā mēs atzīstam kļūdas, kamēr tuvinieki un vēsturnieki to noliegtu? Varbūt labāk vienkārši kaut ko rakstīt uz tirkīzzilas sienas (**Nr. 10**) – nopietnu

vai nenopietnu, tādējādi stiprinot mākslinieču apgalvojumu, ka “murālis ir pilsētas sociāla noskaņojuma indikātors”?

Palikuši divi pirmie pieturpunkti: **Tu esi nonācis šeit**, kurš klātbūtnes sajūtu pavēsta ar “Harija Potera” kalambola spēles cienīgiem karogiem. (Tos tā varētu saukt, jo, kā zināms, kalambols notiek gaisā, līdz ar to karogiem – droši vien darbu ekranizācijas iespaidā – jābūt gariem kā tumšajiem nokarenajiem audumiem kupola zālē, uz kuriem baltiem burtiem mūsu tagadnes klātesamību apstiprina tautoloģiskais uzraksts: “Tu nonāc tur, kur tu ej.” Savukārt **Arēna (Nr. 1)** liek domāt un jautāt par “dižideju”, piemēram: “Vai dižidejai ir vajadzīgs dižskatītājs un dižmākslinieks?”

Adorno “Estētiskajā teorijā” rakstīja: “Diži darbi nevar melot. Pat tur, kur to saturs ir šķietamība, tai nepieciešami piemīt kāda patiesība; nepatiesi ir vien neizdevušies darbi.”[7] Šī tēze gan labi attiecināma, piemēram, uz Gistava Flobēra romānu “Bovarī kundze”, bet kur gan šķietamība un patiesība rodama poētiskajā robotismā? Ja tā ir spēle, tad bez Kanta neieinteresētā labvēlīguma jeb patikas (*Wohlgefallen*), ja tā ir patiesība, tad – kāda? Izstāde nav nedz politisks, nedz mākslas manifests, mākslas patiesības saturam katrs var tuvoties tikai savā pieredzē, domājot un jūtot, vērojot un darot, ja reiz rudens pēcpusdienā ceļinieks nonāks muzeja baltajā kupola zālē. ○

1 Kalvīno, Italo. *Ja reiz ziemas naktī ceļinieks*. No itāļu valodas tulk. Dace Meiere. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2019 [1979], 199. lpp. Oriģinālajā citātā vārdu “izstāde” un “neredzamā” vietā ir “grāmata” un “nelasāmā” atbilstošajos locījumos.

2 Sk. piemēram: Smitsons, Roberts. *Rakstu krājums*. No angļu valodas tulk. Laura Prikule. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, Biennāle – 2005, 2009, 78., 88. lpp.

3 Zambreno, Kate. *Heroines*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

4 Šoreiz bez precīzām atsaucēm...

5 Šī būtu atsauce uz Rolānu Bartu, ja 2012. gada latviskojumā franču “*plaisir*” (sal. angļu *pleasure* – kas estētikā ir “patika”) nebūtu tulkots kā “bauda”.

6 Sk. Frēges 1892. gada rakstu “*Über Sinn und Bedeutung*”, ko vajadzētu latviskot kā “Par jēgu un referenci”.

7 Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 [1970], S. 196.

▷ Laura Prikule un Eva Vēvere. *Poētiskais Robotisms. AERO*. 2026. Interaktīva instalācija. Skats no izstādes. Foto: Valdis Jansons





Katriona Rožlapa, *Mg. art.*, Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrība

ERNESTA VĪTIŅA "NEFERTITI" STARPTAUTISKAJĀ IZSTĀDĒ *"GLASSTRESS 2026"*

Zīmīgs un ļoti negaidīts pārsteigums ir stikla mākslinieka Ernesta Vītiņa monumentālā stikla krāvuma tehnikas darba "Nefertiti" dalība ikgadējā starptautiskajā izstādē *"GLASSTRESS 2026"*, ko kūrējuši Adriano Bereno, Joanna De Vosa un Umberto Kropi. Šogad tā notiek Itālijā, Berengo mākslas fonda Mākslas telpā Murano un *Palazzo Ca' Tron* Venēcijā. Izstāde apskatāma līdz 22. novembrim.

Ernests Vītiņš ir uzticīgs monumentālā stikla krāvuma tehnikai kopš studiju gadiem, kad ar šajā tehnikā veidotu savas dzimtas kapa pieminekli aizstāvēja maģistra grādu Latvijas Mākslas akadēmijā. Līdz šim tapušas vairākas stikla krāvuma skulptūras, divi grandiozi stikla objekti Latvijas Universitātes Dabaszinātņu fakultātē un Zinātņu mājā, kā arī Bārbeles pamatskolas "Saknes un spārni" kapelas altāris un kancele ar zelta ielaidumiem. Iespaidīgās pieredzes dēļ Ernestu Vītiņu patlaban var uzskatīt par stikla krāvuma tehnikas galveno speciālistu Latvijā.

2024. gadā radītā skulptūra "Nefertiti" tika eksponēta Baltijas mūsdienu stikla izstādē "Slāņi" Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejā (DMDM). Izstādes katalogā, kas tapa ar Valsts kultūrkapitāla fonda (VKKF) atbalstu un tika izsūtīts pasaulē nozīmīgiem stikla mākslas centriem un muzejiem, "Nefertiti" ievēroja *"Berengo Studio"* kuratore Mariapola Spinelli. Arī mākslinieka dalība izstādē *"GLASSTRESS 2026"* notika, pateicoties sadarbībai ar DMDM vadītāju Inesi Baranovsku un VKKF radošajai stipendijai.

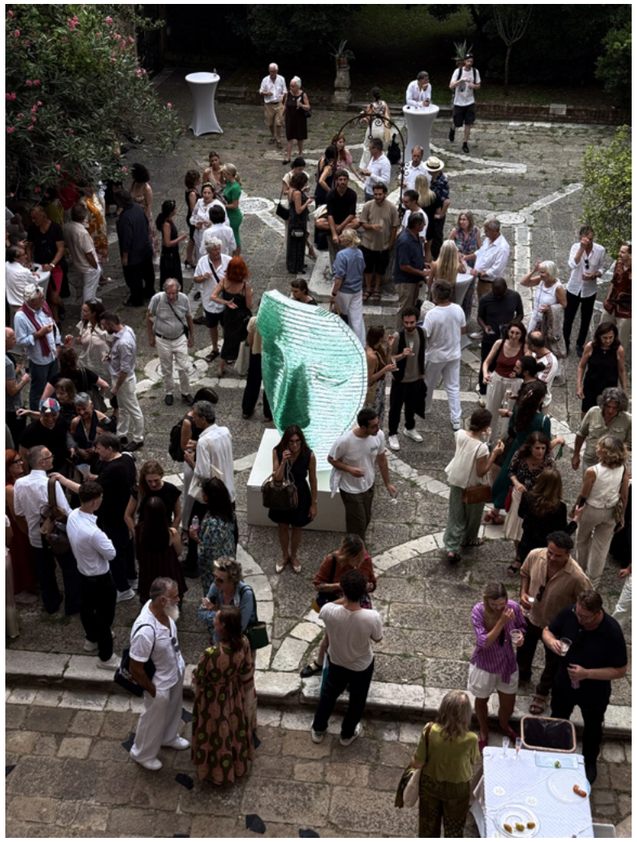


△ Ernesta Vītiņa skulptūra "Nefertiti" starptautiskajā izstādē "*GLASSTRESS 2026*". Foto: Linda Vītiņa, 2026

Autors esot pārsteigts par nokļūšanu tik prestižā mākslas skatē, kurā mēdz piedalīties tādi mākslinieki kā Marina Abramoviča, Jans Fabrs un Ai Veivejs. Tomēr jāņem vērā, ka šīgada izstāde īpaši koncentrējās uz jauniem un vēl plašu starptautisku atzinību neguvušiem autoriem.

Skulptūra "Nefertiti", tāpat kā visi Vītiņa darbi, veidota aukstajā tehnikā, pretstatā citiem izstādes darbiem, kas, kā ierasts, darināti karstajā tehnikā. Vītiņa skulptūra vienīgā rotā Berengo fonda Mākslas telpas pagalmu.

Mākslinieka dalība "*GLASSTRESS*" ir vērā ņemams notikums Latvijas stikla mākslā, kas ne tikai paplašinās Vītiņa radošo darbību, bet arī sniegs iespējas citiem Latvijas stikla māksliniekiem. ○



△ Ernesta Vītiņa skulptūra "Nefertiti" starptautiskajā izstādē "*GLASSTRESS 2026*". Foto: Linda Vītiņa, 2026





△ Ernesta Vītiņa skulptūra "Nefertiti" starptautiskajā izstādē "*GLASSTRESS 2026*". Foto: Linda Vītiņa, 2026

Irēna Bužinska, *Mg. art.*, Latvijas Mākslas gada balvas 2025 par mūža ieguldījumu laureāte

PAR PLŪSMAS KUSTĪBU MŪSOS UN MUMS APKĀRT

Skuja Braden instalācija "Virs apakšas/ Plūsmas svētnīca" muzejā "_Kistefos_"

Norvēģija katru ceļotāju tradicionāli apbur ar elpu aizraujošiem dabas skatiem. Šī valsts man drīzāk asociējas ar tēlniecības pārbagātību. Vēriens un mērogi nudien ir iespaidīgi jau Oslo. Tomēr mana brauciena galvenais mērķis bija laikmetīgās mākslas muzejs un skulptūru parks *"Kistefos"*, kas atrodas Jevnakeras pašvaldībā, stundas brauciena attālumā no Oslo. *"Kistefos"* 1996. gadā dibinājis lielākās Norvēģijas investīciju kompānijas īpašnieks Kristens Sveoss (*Christen Sveaas*). Viņa dāsno finansiālo atbalstu bauda Metropolitēna mākslas un Hjūstonas Tēlotājas mākslas muzeji ASV, bet Eiropā – mākslas mese *"Art Basel"*. Tālab pilnīgi pamatoti var ar cieņu vienīgi apbrīnot, cik ļoti viņš ne tikai pats mīl mākslu, bet dod dāsnu iespēju ar to iepazīties citiem. Cirkulācija, aprite, mijiedarbība, plūsma ir īpašnieka un šīs institūcijas darbības stratēģijas galvenie atslēgas vārdi.

Visa pamats ir daba un tās dotās iespējas. Plūsma te ir tik dabiska, jo starp mežiem apaugušu klinšu ieplakā tek nelielā Randselvas upe. Ūdens un koksne savulaik kļuva par pamatu papīra ražošanai. 1889. gadā, uzceļot uz upes ūdens dzirnavas, šo biznesu uzsāka Anderss Sveoss (*Anders Sveaas*) – *"Kistefos"* dibinātāja vectēvs, kuram veltīts krūšutēls uzstādīts skulptūru parka teritorijā. Tad nākamai paaudzei nākas piedzīvot papīra pieprasījuma kritumu. Ražotni slēdza 1955. gadā. Pagāja četrdesmit gadu, līdz upes tuvumā un ēkās tika uzsākta pilnīgi cita darbība. Tagad vienā no savulaik rūpnieciski izmantotajām būvēm atrodas *"Nybruket Gallery"*, kur regulāri norit laikmetīgās mākslas izstādes, bet otrajā apskatāma papīra rūpniecībā izmantotā tehnika un iekārtas. *"Kistefos"* industriālais mantojums iekļauts Norvēģijas un Skandināvijas materiālās kultūras pieminekļu



△ Skuja Braden. *Virs apakšas/ Plūsmas svētnīca*.
Foto: Irēna Bužinska, 2026



◁ Instalācijas *Virs apakšas/ Plūsmas svētnīca* detaļa. Foto: Melisa Breidena, 2026

sarakstā un vienlaikus ir cieņas apliecinājums ģimenes labklājības sākumam un arī vietējās kopienas uzplaukumam. Atgriezeniskā saite ir ne mazāk svarīga, jo Kristens Sveoss pasūta vienīgi konkrētai vietai un vēsturiskai videi radītus mākslas darbus. Trīsdesmit gadu laikā *"Kistefos"* izvietoti 55 laikmetīgās mākslas objekti un instalācijas, ko radījuši Jajoji Kusama, Tonijs Kregs, Klāss Oldenburgs, Olafurs Eliasons, Anišs Kapūrs, Fernando Botero, Jepe Hainss (*Jeppe Hein*), Elmgrīns un Dragsets (*Elmgreen & Dragset*) un Iļja Kabakovs. Profesionāla investora un muzeja īpašnieka intuīcija vienmēr strādā nekļūdīgi.

To pašu var teikt par muzeja vajadzībām uzcelto objektu arhitektūru. Skulptūru parka teritorija aizņem 17,6 hektārus, un apmeklētāju plūsmai ir



△ Skuja Braden. *Ainava*. Foto: Melisa Breidena, 2026

dabisks šķērslis – Randselvas upe. Turklāt senajā papīra ražotnes korpusā mākslas izstādēm sāka pietrūkt vietas. Simbolizējot vēl straujāku pagriezienu mākslas virzienā, 2019. gadā tika atvērta *"The Twist"* – 1000 kvadrātmetru liela, dāņu arhitektu *"BIG"* (*Bjarke Ingels Group*) projektēta celtne, kas vienlaikus ir mājvieta divām mākslas galerijām, 60 metru garš tilts pār upi un arī skulpturāla forma. Apmeklētājiem pārsteigumu sagādā ne tikai pati ēka, bet pat tualetes telpas. Īstenojot īpašnieka ekstravaganto vēlmi eksponēt augstvērtīgu mākslu arī šajā

"

SKUJA BRADEN TUALETES APMEKLĒJUMU PASNIEGUŠAS KĀ DABISKAS, VAR TEIKT, MŪŽĪGAS CIRKULĀCIJAS RITUĀLU (..)

vidē, divpadsmit kabīnēs izvietota Tonija Ouslera (*Tony Oursler*) videoistalācija *"Scat Skat Skatt"*, kurā nezināmu cilvēku lūpas izdveš šīs vietas apmeklējumam raksturīgas skaņas un izraisa asociācijas ar intīmām cilvēka ķermeņa daļām.

"Kistefos" ambīciju līmenis joprojām ir augsts. 2026. gada jūnijā teritorijas dienvidu pusē tika atvērts apmeklētāju centrs, ko projektējis arhitektu birojs *"Lund Hagem Arkitekter"* sadarbībā ar ainavu arhitektu grupu *"AtSite"*. Ēka celta no koka un vietējiem materiāliem Randselvas upes krastā un maksimāli integrēta dabiskā vidē tā, lai muzeja kafejnīcas, veikala un labierīcību apmeklētāji justos ērti visur. Saglabājot konsekvenci, *"Kistefos"* īpašnieks speciāli šai ēkas zonai mākslinieču duetam *Skuja Braden* pasūtīja izveidot porcelāna instalāciju. Mākslinieciem bija iespēja iepazīties ar *"Kistefos"* vēsturi. Jā, konfrontēt savu mākslas darba koncepciju un realizāciju ar Tonija Ouslera radīto. Tā nav psihedēliskā manierē izturēta pasmiešanās par cilvēka dabiskām vajadzībām – šādas izjūtas rodas, aplūkojot video. *Skuja Braden* tualetes apmeklējumu pasniegušas kā dabiskas, var teikt, mūžīgas cirkulācijas rituālu, kura laikā notiek ķermeņa attīrīšanās – nevēlamais aizplūst pa kanalizācijas caurulēm pazemē, bet no citām, arī skatam apslēptām, caurulēm atgriežas ūdens roku mazgāšanai. Daba sniedz mums šķidrumu. Mēs kā dabas sastāvdaļa atgriežam savus šķidrumus atpakaļ dabā. Abi šķidrumi saplūst un cirkulē vienotā straumē.

Instalācija sastāv no vairākām daļām. Tualetes telpas vidū ir no Norvēģijas rozā marmora veidota monolīta izlietne. Virs tās novietots centrālais instalācijas objekts no piecām akmens masas un porcelāna daļām. Tā ir metaforiski attēlota ūdens masa, kas gāžas no augšas lejup. Spogulis griestos simbolizē aku. Lai akas iespaids būtu nepārprotams, objekta augšgalā izvietots uz leju vērsts spainis. Mākslinieces pašas šo istalācijas daļu nosaukušas par antipieminekli, kas veltīts nevis kādam varonim, bet gan mūsu pašu ievainojamajam ķermenim, kurš meklē patvērumu intīmā vietā, lai atbrīvotos no sev nevēlamiem dabiskiem ķermeņa pārstrādes produktiem. Tikpat daudz cilvēka darbības lieku, nederīgu produktu attēlots ūdens straumē, kur iekļuvusi arī kādas mašīnas daļa, kas joprojām atrodas pretējā Randselvas upes krastā. Šādu zīmīgu detaļu šajā un citās instalācijas daļās ir pietiekami daudz.

Tualetes telpā ir trīspadsmit *unisex* kabīnes, katrā izvietots pa nosacītas ovālas formas porcelāna kompozīcijai. Katrs ovāls savukārt sastāv no pieciem porcelāna elementiem. Visām kompozīcijām kopā autores devušas nosaukumu "Plūsmas svētnīca". Te visur atkal ir attēlotas cilvēka ķermeņa daļas, arī intīmie orgāni, kam līdzās ir ziedi, caurules, čūskas, jostas, virves, ūdens šļakatas un putas, kas veido blīvu ūdens plūsmas masu. Vienā no kompozīcijām attēlots nesen mūžībā aizgājušais Norvēģijas karalis Haralds V ar karalieni Sonju. Viņi apmeklēja *"Kistefos"* muzeju vēl pirms apmeklētāju centra oficiālās atklāšanas un izteicās atzinīgi par savu attēlojumu *Skuja Braden* instalācijā. Sākotnējām bažām nebija pamata. Nu tieši šī kompozīcija ieguvusi papildu simbolisku nozīmi un var radīt gluži citu, nu jau atmiņu un piemiņas, plūsmu. ○

Agnese Tambaka, *Mg. art.*, Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrība

SIENAS FLĪZES RĪGAS NAMU VESTIBILOS – UNIKĀLI INDUSTRIĀLĀ MANTOJUMA LIECINIEKI

Vairāk nekā trešdaļu Rīgas centra apbūves veido jūgendstila ēkas – ap 800 īres namu. Rīgas jūgendstila arhitektūras pētniecība aizsākusies iepriekšējā gadsimta 70. gados, kad stils tika atkārtoti pārvērtēts. Tomēr tolaik uzmanības centrā bija namu fasādes, un namu interjeri un to apdare, tai skaitā sienas flīzes, palika otrajā plānā. 80. gadu beigās pētnieki pievērsās arī interjeriem. Sienas flīžu pirmreizējo apzināšanu 90. gadu sākumā veikusi vēsturniece Inta Štamgute . Turpmākie flīžu pētījumi atsākās pirms apmēram pieciem gadiem, kad sava topošā promocijas darba ietvaros tiem pievērsusās šī raksta autore.

Kopš 19. gadsimta vidus rūpnieciskā revolūcija skāra arī Latvijas teritoriju, un 20. gadsimta sākumā pilsētas piedzīvoja ekonomisko uzplaukumu. Tomēr, neskatoties uz to, ka Rīga bija viena no nozīmīgākajām Krievijas impērijas rūpniecības pilsētām, sienas flīžu ražošana netika izvērsta. Līdz šim apzinātais materiāls norāda, ka sienas flīzes bija importa prece un vairumā ražotas Vācijā. Toties Rīgā plaši izvērsās cementa grīdas flīžu ražošana vismaz trīs rūpnīcās: *"Carl Nevermann & Co Riga"*, *"Carl Ullmann Riga"* un *"J. Walter"*. Tajās ražoja flīzes ne tikai vietējam tirgum, bet arī eksportam. Uzņēmumi ražoja arī citus cementa izstrādājumus – aku grodus, kāpnes, balustrādes u. c., jo tuvumā bija pieejams kvalitatīvs izejmateriāls no Karla Kristofera Šmita (*C. Ch. Schmidt*) cementa rūpnīcas, kas bija otra lielākā cementa rūpnīcas Krievijas impērijā. Līdz šim nav ziņu, ka Rīgā būtu ražotas arī keramikas grīdas flīzes. Saglabājušies piemēri norāda, ka plaši izmantotās keramikas grīdas flīzes tika importētas no divām rūpnīcām mūsdienu Polijas teritorijā – *"Marywil"* un *"Dziewulski i Lange"* –,



◁ Sienas flīžu panelis ar *Zelm & Boehm* ražotāja zīmi (?) īres nama vestibilā Brīvības ielā 52 (arh. A. Ašenkampfs, 1902–1904). Foto: Agnese Tambaka

> "
>
> RĪGĀ ĪPAŠI DAUDZ SIENAS FLĪŽU SAGLABĀJUŠĀS ĒKĀS, KAS PROJEKTĒTAS VĒLĀ JŪGENDSTILA PERIODĀ

kā arī *"Edward Bergenheim"* rūpnīcas Harkivā tagadējās Ukrainas teritorijā. Atrodami arī piemēri no Vācijas fabrikām – *"Villeroy & Boch"*, *"Fabriken Utzschneider und Eduard Jaunez Saargemund Zahna"* –, kā arī no Lielbritānijas ražotnēm, piemēram, *"Minton & Co"*. Neskaidrs ir jautājums par sienas flīžu ražošanu Rīgā. Reģionā plaši izplatītas ir Rīgā neskaitāmās izstādēs godalgotās keramikas un krāsns podiņu rūpnīcas *"Zelm & Boehm Riga"* izgatavotās krāsnis. Tomēr vai šajā rūpnīcā ražoja arī sienas flīzes? Šo jautājumu rosina uzraksts *"Zelm Boehm Riga 1904"* sienas flīžu panelī īres nama Brīvības ielā 52 (arhitekts Alfrēds Ašenkampfs (*Aschenkampff*, 1858–1914), 1902–1904) portālā, tomēr paneļa cokola zonā ir izvietota arī universālveikala *"J. Jaksch & Co"* kā *"Villeroy & Boch Mettlach"* flīžu ģenerālizplatītāja reklāma. Kurš no šiem ir flīžu izgatavotājs?

Pieminēšanas vērta ir arī universālveikala *"J. Jaksch & Co"* fasāde, kuru rotāja *"Villeroy & Boch Mettlach"* rūpnīcā 1884. gadā[1] pasūtīta keramikas mozaīka, kas kopumā klāja 55 kvadrātmetru laukumu. Mozaīka izmantota vēlreiz, pārbūvējot ēku 1901. gadā.[2] Ēka tika sagrauta Otrajā pasaules karā, taču ir saglabājies neliels skaits fotogrāfiju un īpaši izteiksmīgs kolorēts zīmējums *"Rigaer Addressbuch"* (1902), kurā ēka redzama pēc pārbūves. Zināms, ka rūpnīcā bija pasūtīta mozaīka jaunuzceltajam Rīgas pilsētas mākslas muzejam (tagad – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs), taču šī ideja netika realizēta un mozaīkas vietā ir izvietota tēlniecības grupa.[3]

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Rīgā noritēja vērienīgi celtniecības darbi. Tika apbūvētas kādreizējās priekšpilsētas, kurās līdz tam atradās tikai nelielas koka ēkas, un to vietā sāka celt daudzstāvu mūra namus. Īsā laikā uzcēla ievērojamu skaitu jūgendstila ēku. Līdzīgi kā citur Eiropā, arī Latvijā 20. gadsimta sākums iezīmējās ar nacionālās pašapziņas pacēlumu, kas latviešu sabiedrībā aizsākās jau



△ Sienas flīžu panelis īres nama vestibilā Aspazijas bulvārī 28 (arh. N. Nords, 1912). Flīzes: *Ernst Teichert Ofen- und Porzellanfabrik*. Foto: Baiba Buceniece

19. gadsimta beigās. Nacionālās identitātes meklējumos iekļāvās arī arhitektūra. Arhitekti vērsa skatu Skandināvijas virzienā un par latviskajam tuviem atzina somu arhitektu radītos piemērus Helsinkos u. c. Ziemeļu nacionālais romantisms Rīgas arhitektūrā tika dēvēts par somu stilu un bija aktuāls salīdzinoši neilgi (1905–1911).[4] Šī perioda namos, kur fasādē uzsvērta dažādo materiālu faktūra, bieži izmantotas arī keramikas flīzes, kuru gludā, glazētā virsma spēcīgi kontrastē ar raupjajiem materiāliem. Raksturīgi piemēri ir Ata un Annas Ķeniņu skola Tērbatas ielā 15/17 (arhitekti Konstantīns Pēkšēns (1859–1928) un Eižens Laube (1880–1967), 1905)un īres nams Tērbatas ielā 33/35 (arhitekts Konstantīns Pēkšēns, 1906), kur flīzes veido spēcīgu kontrastu ar citiem fasādēs izmantotajiem materiāliem.

Pašlaik autore ir ieguvusi ziņas par 20. gadsimta sienas flīzēm 228 vestibilos – 186 vestibilos *in situ*, kā arī datus par 42 vestibiliem[5], kuros sienas flīzes ir bijušas vēl 80. gadu beigās, bet līdz mūsdienām nav saglabājušās. Līdz šim atributētās sienas flīzes ir ražotas Vācijā, deviņās dažādās rūpnīcās[6], kas apliecina vēsturiski determinētos un joprojām aktīvos kontaktus ar Vāciju.

Attieksme pret jūgendstilu laika gaitā mainījusies vairākkārt. Sākotnējo sajūsmu un aizrautību jau drīz vien Pēc pirmā pasaules kara nomainīja ignorance un pilnīgs noliegums. Spilgts piemērs ir arhitekts un teorētiķis Eižens Laube, kurš vairākus gadu desmitus pēc īres nama Tallinas ielā 23 (arhitekti Konstantīns Pēkšēns un Eižens Laube, 1901) projektēšanas to raksturojis kā vienu no "mājām, kurām tagad pašam nepatīk iet garām" [7]. Šī ēka tiek uzskatīta par vienu no izteiksmīgākajiem agrā jūgendstila piemēriem, kura vestibilā ir izmantots sienas flīžu panelis[8].



△ Sienas flīžu panelis īres nama vestibilā Bruņinieku ielā 43 (arh. A. Pīlemanis, 1905). Flīzes: NSTG. Foto: Agnese Tambaka

20. gadsimta vidū – vairāk nekā pusgadsimtu – arī Latvijā, kas tolaik atradās PSRS sastāvā, jūgendstilu dēvēja par pagrimumu. Tikai 70. gados nāca jaunatklāsme. Tajā nozīmīgu devumu sniedza arhitektūras vēsturnieks Jānis Krastiņš (1943–2025, un vēlāk viņam pievienojās arī citi pētnieki. Pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas 90. gados namu saimnieki atguva savus īpašumus un notika pirmie atjaunošanas darbi, bieži neizprotot jūgendstila būtību un tam svarīgo visu mākslu sintēzes ideju un nereti iznīcinot būtiskas vēsturisko interjeru daļas, tai skaitā sienas flīžu paneļus, piemēram, ierīkojot un uzlabojot inženiertehniskās komunikācijas. Kopš 80. gadu beigām ir zaudēti vairāk nekā 30 sienas paneļi. Līdz ar tiem bojā gājuši arī tādi flīžu motīvi, kas citur Rīgā nav saglabājušies.

Keramiskās sienas flīzes vestibilu interjeros Rīgā plašu izplatību ieguva 20. gadsimta pirmajos gados un īpaši iecienītas kļuva vēlā jūgendstila ēku vestibilu apdarē. Namos, kas celti starp 1910. un 1913. gadu, kad Rīgā ik gadu uzcēla ap 150–220 daudzstāvu mūra īres namu,[9] ir saglabājies vislielākais oriģinālo sienas flīžu paneļu skaits. Tomēr arī 19. gadsimta beigās – historisma periodā – celtu ēku vestibilos ir redzami sienas flīžu paneļi, piemēram, īres namos Aspazijas bulvārī 26 un 28 (1879), kurus projektējis pirmais latviešu arhitekts Jānis Baumanis (1834–1891). Namu pirmo stāvu, tai skaitā vestibila, pārbūvi 1912. gadā[10] projektējis Nikolajs Nords (1880–1934), tādēļ sienas flīžu panelis jāsaista ar 20. gadsimta sākumu. Līdz šim ir apzināti aptuveni desmit vestibili, kuru sienas flīzes pieskaitāmas 20. gadsimta sākumā veiktajām interjera izmaiņām senākos namos.

Līdz šim apzinātajos 20. gadsimta sākuma Rīgas īres namu vestibilu sienu flīžu paneļos ornamenta motīvi kompozicionāli visbiežāk kārtoti, izmantojot joslas principu, kas Vācijā kļūst populārs pēc tam, kad ap 1904. gadu no modes iziet sienas flīzes ar jūgendstilam raksturīgajiem līnijas kulta motīviem.[11] Tomēr Rīgā vēl vēlā jūgendstila periodā tiek ieklāti sienas flīžu paneļi, kas kompozicionāli atgādina sienas tapešu dekorā izmantotos motīvu salikumus. Jūgendstilam raksturīgie līniju vijumi saskatāmi īres namā Bruņinieku iela 43 (arhitekts Alfrēds Pīlemanis (1853–pēc 1905), 1905), kur vestibila sienas klāj NSTG



▷ Sienas flīžu paneļa fragments vestibilā Krišjāņa Barona iela 64 (arh. A. Vanags, 1911).
Flīzes: NSTG, modeļa Nr. 828.
Foto: Agnese Tambaka



◁ Reklāmas flīze (*signature tile*) vestibilā Krišjāņa Barona ielā 32 (arh. S. Nudelmans, 1909).
Flīzes: NSTG. Foto: Agnese Tambaka



rūpnīcā ražotas sienas flīzes, savukārt nīderlandiešu flīzēm raksturīgā kompozīcija izmantota sienas flīžu panelim īres namā Lāčplēša ielā 27 (arhitekts Konstantīns Pēkšēns, 1904) ar granātābolu un ziedu motīviem[12]. Vestibilu sienu noformējumā kombinēts arī koka panelējums ar flīžu ielaidumiem, piemēram, īres namā Bruņinieku ielā 36 (arh. Aleksandrs Šmēlings (1877–1961), 1902), kur redzamas horizontālas *"Villeroy & Boch"* sienas flīzes.

Flīzēs izmantoti daudzveidīgi motīvi – gan jūgendstilam raksturīgas floras un faunas motīvu stilizācijas, piemēram, gulbja un pāva spalvas motīvi, gan abstrakti motīvi, tai skaitā tādi, kuru izcelsme saistīta ar vēsturiskajiem stiliem. Bieži dažādās kombinācijās, izmēros un krāsu salikumos atkārtojas no antīkās mākslas mantotie motīvi. Visbiežāk izmantoti dažādās variācijās stilizēti festonu un vainagu motīvi.[13] Atkārtojas festona motīvs no NSTG rūpnīcas ar modeļa Nr. 869.[14] Šis flīžu dekora motīvs saglabājies vairāk nekā desmit namos, kuru vestibilu noformējums radīts starp 1910. un 1912. gadu. Ap 1910. gadu arhitektūra Eiropā arvien vairāk nosliecas neoklasicisma virzienā un arī Rīga nav izņēmums. Atgriešanās pie klasiskajām vērtībām Rīgā saskatāma ne vien namu fasādēs izmantotajos dekoratīvajos motīvos[15], bet arī interjeru dekoratīvajā apdarē, tai skaitā sienas flīžu paneļos.

Rūpnīcas, kur ražotas Rīgā saglabājušās sienas flīzes, var piesardzīgi noteikt pēc izmantoto motīvu analīzes, izmantojot rūpnīcu katalogu parauglapas, kā arī pēc flīžu otrās puses analīzes. Papildus materiāls flīžu atributēšanai ir reklāmas flīzes, kas Rīgā nelielā skaitā saglabājušās sienu flīžu paneļos. Viens no avotiem, lai apzinātu ne vien ārvalstu sienas flīžu ražotājus, bet arī to produkcijas izplatītājus Rīgā, ir *signature tiles*.[16] Vairumā 20. gadsimta sākuma drukātajos izdevumos sienas flīzes tiek



◁ Reklāmas flīze (signature tile) vestibilā Tērbatas ielā 6/8 (arh. B. Bīlenšteins, 1908). Flīzes: NSTG. Foto: Agnese Tambaka

reklamētas vispārīgi – “glazētas sienas plāksnes” utt. Reizēm tiek pieminētas Meisenes rūpnīcas, proti, “glazētas Meisenes sienas plāksnes”, reti ir tādi piemēri, kur nošķir vairākas zināmās sienas flīžu rūpnīcas Meisenē. Vislielākā skaitā ir saglabājušās *signature tiles*, kas norāda uz firmu *Velten-Berlin*, kas piedāvāja NSTG flīzes.[17] Ir sastopamas arī četras šī uzņēmuma reklāmas flīzes, kas norāda tikai uz uzņēmumu *Velten-Berlin* un neattiecas uz konkrētu flīžu ražotni. Šīs firmas darbība jāsaista ar Felteni – pilsētu Vācijā, kas ir labi pazīstama ar plašo podiņu krāšņu un citu keramikas izstrādājumu ražošanu. Tomēr jājautā, vai šī firma Rīgā izplatīja tikai NSTG sienas flīzes, uz ko norāda saglabājušies paraugi interjeros, vai arī vēl citu Vācijas rūpnīcu produkciju?

Rezumējot var teikt, ka Rīgā īpaši daudz sienas flīžu saglabājušās ēkās, kas projektētas vēlā jūgendstila periodā un saistītas ar straujo celtniecības uzplaukumu no 1910. gada un Rīgā praktizējošiem vietējiem arhitektiem – Rīgas politehniskā institūta arhitektūras fakultātes absolventiem. Lai gan 20. gadsimta sākumā Rīgā strauji attīstījās rūpniecība un keramikas izstrādājumu ražošana, apzinātais materiāls norāda, ka viens no nozīmīgākajiem apzināto sienas flīžu ražotājiem bija Vācija. Visbiežāk sastopamas sienas flīzes no NSTG rūpnīcas, kas bija viena no lielākajām ražotnēm, turklāt Vācija ieņēma vadošo lomu flīžu industrijā. Tomēr tieši vietējiem – līdz šim anonīmiem –meistariem, izmantojot Vācijā rūpnieciski ražoto produkciju, izdevās radīt mākslinieciski vērtīgu dekoratīvo interjera apdari, kur nereti sienas flīžu paneļi ir viens no nedaudzajiem oriģinālajiem apdares elementiem. Pētījums vēl turpinās un, cerams, būs vēl daudz jaunu atklājumu. ○

1 Paldies vācu pētniekam Vilhelmam Žoljē (*Joliet*) par datējuma precizēšanu.

2 Grosa, Silvija. *Dekors Rīgas jūgendstila perioda arhitektūrā*. Rīga: Neputns, 2019, 179.–181. lpp.

3 Plašāk skat. Grosmane, Elita. *Latvijas Nacionālā mākslas muzeja ēka*. Rīga: Livonia Print, 2013.

4 Grosa, Silvija. *Rethinking National Romanticism in the Architecture of Riga atthe Turn of the Twentieth Century*. Kunstiteaduslikke Uurimusi, No. 21 (3), 2012, p. 58. Pieejams: *https://www.researchgate.net/publication/291034172_Rethinking_National_Romanticism_in_the_Architecture_of_Riga_at_the_Turn_of_the_Twentieth_Century/citations*.

5 Šīs ziņas ir iegūtas no vēsturnieces Intas Štamgutes materiāliem, mākslas vēsturnieces Vitas Bangas materiāliem un SIA “Arhitektoniskās izpētes grupa” arhīva materiāliem. Atsevišķa pētījuma tēma ir ēku dzīvokļos (virtuvēs, vannasistabās u. c.) atrodamās sienas flīzes.

6 “*Aktiengesellschaft Norddeutsche Steingutfabrik Grohn bei Bremen*” (turpmāk – NSTG), “*Boizenburger Plattenfabrik*”, “*Meißner Ofen und Porzellanfabrik v. Carl Teichert Meißen*” (turpmāk – “M. O. & P. F”), “*Ernst Teichert Ofen- und Porzellanfabrik, Sächsiche Ofen und Chamottewaarenfabrik SOF/SOMAG*” (turpmāk – “SOMAG”), “*Tonwarenfabrik Mügeln, Grohner Wandplatten Fabrik, Villeroy & Boch Mettlach*” un “*Wessel Bonn*” sienas flīžu rūpnīcas. Dažos vestibilos saglabājušās sienas flīzes ražotas Lielbritānijā, tomēr vismaz 30 vestibilu sienas flīžu atribūcija nav bijusi iespējama.

7 Krastiņš, Jānis. *Latvijas arhitektūras meistari*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1995, 70. lpp.

8 Flīžu zudums panelī ļāva noteikt, ka tās ir ražotas rūpnīcā “M. O. & P. F.”.

9 Krastiņš, Jānis. *Rīgas jūgendstila ēkas/ Art Nouveau Buildings in Riga. 4th ed*. Rīga: ADD Projekts, 2018, 14. lpp.

10 Eglāja, Baiba; Bikše, Zanda; Taurena, Ruta; Freimane, Aija. *Arhitektoniski mākslinieciskā izpēte “Rīga, Aspazijas bulvāris 28”*. Rīga, 2001, 3. lpp.

11 Baeck M., Hamburg U., Rabenau T., Verbrugge B., Kamermans J., van Lemmen, H. (eds.) (2004). *Industrial tiles 1840–1940*. Otterlo: Nederlands tegelmuseum, p. 45.

12 Šādas flīzes ar granātābola motīvu ir sastopamas arī nīderlandiešu rūpnīcā “*Shphinx v/h Petrus Regout & Co, NV de, Maastricht*” (Nīderlandiešu flīžu muzejs, inventāra Nr. 04320-a). Pieejams: *https://www.collectiegelderland.nl/nederlandstegelmuseum/object/424f98c6-9116-a405-264a-a141d90ac42e*

13 *Grosa, Silvija; Tambaka, Agnese. The ‘Ornament Grammar’ of Neoclassicism in Late Art Nouveau Interiors of Rīga*. Letonica, Nr. 46, 2022, 151. lpp. Pieejams: *LETONICA Nr. 46 (2022) – Books – LU LFMI*

14 Flīžu modeļu numuru vairumā noteikti, pateicoties autores sadarbībai ar beļģu mākslas zinātnieku Dr. Mario Bāku (*Baeck*).

15 Plašāk skat. Grosa, Silvija. *Dekors Rīgas jūgendstila perioda arhitektūrā*. Rīga: Neputns, 2019.

16 Līdz šim iegūtas ziņas par 17 reklāmas flīzēm, kas nešaubīgi norāda uz divām sienas flīžu ražotnēm – “*Villeroy & Boch Mettach*” un “NSTG”. Kā trešo jāmin “M. O. & P. F.”, ko kā “glazētas Meisenes sienas plāksnes skaistos un elegantos dizainos” reklamējis uzņēmums “*Carl Nevermann & Co Riga*”. Reklāma ievietota 1909. gada izdevumā “*Jahrbüch für Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*”. Pieejams: *www.difmoe.eu*.

17 Līdz šim apzinātas piecas signature tiles, kas iekļauj sienas flīžu rūpnīcas “NSTG” nosaukumu “*Actiengesellschaft Norddeutsche Steingutfabrik Grohn bei Bremen*”.

Krista Petrauska,
Latvijas Mākslas akadēmija

SAKRĀLĀ GLEZNIECĪBA PADOMJU LAIKĀ

Padomju okupācijas laikā daļa no kopējās antireliģiskās politikas bija ierobežojoša un cenzējoša attieksme pret sakrālo mākslu. No tās izaudzis mūsdienu sabiedrībā joprojām valdošais uzskats, ka no Latvijas okupācijas sākuma 1940. gadā līdz neatkarības atgūšanai 1990. gadā diez vai varētu būt pastāvējusi kāda vērā ņemama un uzmanības vērta attīstība sakrālās mākslas jomā. Taču tā nebūt nav. Veicot pētījumu par padomju laikā tapušajām altārgleznām Latvijā un Lietuvā, man savulaik atklājās gana interesanta pasaule ar saviem varoņiem, stāstiem un mākslas darbiem. Šajā rakstā mēģināšu iepazīstināt ar dažiem no tiem.

Pirmais ir Pāvils Glaudāns (1915–1968), Vilhelma Purvīša (1872–1945) Dabasskatu gleznieclības meistardarbnīcas students Latvijas Mākslas akadēmijā. Dzimis Krāslavā, friziera dēls.[1] Kara laikā iesaukts Latviešu leģionā un, gleznojot leģiona ikdienas ainas, darbojies kā kara ziņotājs.[2] Glaudāns bija Mākslinieku savienības biedrs no 1946. līdz 1950. gadam, līdz ticis izslēgts, jo viņam inkriminēja vācu okupācijas laikā izrādīto politisko amoralitāti.[3] Vēlāk atkārtoti uzņemts biedru rindās 1964. gadā.[4] No 1953. līdz 1956. gadam viņš nonāca apcietinājumā Kemerovas apgabalā. Pēc nostāstiem, Glaudāns bija apgānījis Staļina bisti, kas atradās Kirova parkā (Vērmanes dārzā) iepretim estrādei, uzliekot skulptūrai galvā cepuri ar izkārnījumiem.[5] Pēc izslēgšanas no Mākslinieku savienības, sācis nodarboties ar altārgleznu gleznieclību. Zināms, ka Glaudāns padomju laikā uzgleznojis vismaz 15 altārgleznas. Pirmā zināmā glezna "Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte" (1951) padomju laikā un pēc neatkarības atgūšanas atradās Siguldas katoļu baznīcas altārī, tad ap 2019. gadu kādu brīdi glabājās draudzes locekles Mudītes Sproģes mājās, kur viņa bija ierīkojusi Dievmātei veltītu kapelu, bet patlaban glezna pārvietota uz Rīgas Metropolijas Romas katoļu kūrijas telpām.



▵ Pāvils Glaudāns. Aglonas Brīnumdarītāja Dievmāte. 1951, a. e. Foto: Aivars Līcis, 2025



▵ Pāvils Glaudāns. Sv. Ģimene, 1963–1968, a. e. Krāslavas Sv. Ludviga Romas katoļu baznīca. Foto: Krāslavas muzejs

Vēl četras altārgleznas – "Sv. Alberts Lielais", "Sv. Terēze" (1954–1960), "Porciunkula", "Sv. Ģimene" (1957–1960) – apskatāmas Rīgas Sv. Alberta Romas katoļu baznīcā, savulaik tajā virs altāriem arī mazākas gleznas, "Sv. Staņislavs slimības laikā saņem komūniju" un "Sv. Aloizs" (1957–1960)[6], taču baznīcas remonta ietvaros pēc 2020. gada gleznas aizstātas ar vitrāžām.[7]

Glaudāns spēja veidot sarežģītas figurālas kompozīcas, kādas aplūkojamas Svētās Ģimenes un Porciunkulas gleznu kopijās pēc spāņu mākslinieka Bartolomē Estebana Muriljo (*Bartolomé Esteban Murillo*, 1617–1682) darbiem. Augstu vērtējama arī viņa kā Purvīša skolnieka spēja ar fona ainavu palīdzību panākt noskaņas niansētību. Aplūkojot Glaudāna altārgleznas, nepārsteidz, ka viņš bijis zināms kā spilgts portretists[8], piemēram, Sv. Alberta Lielā vaibsti atveidoti izteiksmīgi un dzīvi, liekot domāt par dominikāņu mūka un domātāja teoloģisko dedzību. Rūpīgi izgleznotajās tērpu detaļās atspoguļojas niansēta krāsu izjūta.

Silenes Jaunavas Marijas Debesīs uzņemšanas baznīcai Glaudāns uzgleznojis altārgleznu "Jēzus Sirds" (1956–1968)[9], Jelgavas Sv. Jaunavas Marijas katedrālei – "Kristus augšāmcelšanās" un "Betlēme" (1959–1961), Raipoles Sv. Jāņa Kristītāja baznīcai – "Jēzus Sirds" (1960), Krāslavas Sv. Ludviga baznīcai – "Sv. Ģimene" un "Sv. Antons" (1963–1968), Jēkabpils Sv. Jaunavas Marijas dzimšanas baznīcai – "Sv. Ģimene" (1964–1967), un Nautrēnu Jaunavas Marijas Bezvainīgās ieņemšanas baznīcai – "Sv. Jāzeps un Bērns Jēzus darbnīcā" (1968)[10], kurās redzamas līdzīgas kvalitātes.

Uzmanības vērta latviešu māksliniece ir Silva (Silvija) Linarte (1939–2018), kura mākslas pasaulē labāk pazīstama kā apcerīgu un dabas motīvu piesātinātu kompozīciju autore un kuras mākslas darbi ir pārstāvēti publiskajās un privātajās kolekcijās Latvijā un ārvalstīs (ASV, Zviedrijā, Kanādā, Vācijā)[11]. Linarte dzimusi Līksnas pagastā skolotāju ģimenē, kas 1941. gadā tika izsūtīta



△ Pāvils Glaudāns. Sv. Jāzeps un Bērns Jēzus darbnīcā. 1968, a. e. Nautrēnu Jaunavas Marijas Bezvainīgās ieņemšanas Romas katoļu baznīca. Foto: Juris Kravalis, 2020

uz Krasnojarskas apgabalu. Sibīrijā, par spīti neiedomājami smagajiem apstākļiem, meitene apmeklēja skolu. 1957. gadā nepilngadīgie bērni, kuriem abi vecāki bija miruši, drīkstēja legāli atgriezties Latvijā, šajā kategorijā ietilpa arī Linarte. Pēc atgriešanās viņa iestājās Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolas interjera nodaļā un 1961. gadā to absolvēja. Latvijas Valsts Mākslas akadēmijas Pedagoģijas nodaļu viņa pabeidza 1977. gadā, iegūstot reizē pedagoga un gleznotāja kvalifikāciju.[12] Vēl pirms vidusskolas absolvēšanas Linarte iepazinās ar Nīcgales prāvestu Antonu Geriņu (ap 1958–1959). Linartes tēva māsa Tekla Dubrovska, kura bija emigrējusi uz Kanādu, ar Sarkanā krusta palīdzību bija uzzinājusi, ka meitene atgriezusies Latvijā un iestājusies vidusskolā. Viņa lūdza sev pazīstamo priesteri sazināties ar Linarti un iespēju robežās palīdzēt.[13]

Antons Geriņš (1916–1990) par priesteri tika iesvētīts 1945. gadā un bija no tiem priesteriem, kuri sadarbojās ar čekistiem (tika savervēts 1949. gadā). Viņš ziņoja par Skaistkalnes klosterī slēpto partizānu Augustu Simsonu, kā rezultātā apcietināja gan mūkus, gan klostera saimnieci.[14] Taču pēc Teklas Dubrovskas lūguma viņš sameklēja Linarti un uzaicināja pie sevis ciemos brīvdienās. Šajā vai kādā citā ciemošanās reizē Nīcgales katoļu baznīcas Kristus ciešanu altārim tapa glezna *"Ecce Homo"* (1958–1959) ar uzrakstu latgaliski "Raug cylvaks!". Sīkāku ziņu par gleznas tapšanas apstākļiem nav. Pati Linarte savās atmiņās stāsta, ka Sibīrijā ar viņu par baznīcu neviens nerunāja, tāpēc priestera Geriņa uzaicinājums bija pārsteigums: "Un tad nāca brīvdienas, tas jau bija Jaunais gads, un es nobijusies, neko es no baznīcas nezinu, nekādus likumus, nekādus noteikumus. Un tagad baznīca, prāvests." Altārgleznā Jēzus parādīts ne tikai ciešanu, bet arī bada izvārdzināts – lielām iegrimušām acīm, iekritušiem vaigiem un asiem, izcilniem atslēgas kauliem. Tādus cilvēkus Sibīrijas grūtajos apstākļos bija gana labi iepazinusi, lai zinātu arī uzgleznot. Interesanta ir Linartes pieeja formveidei – gleznā drapērijas drīzāk atgādina kāda auga lapas, nevis audumu, tāpat arī roku vēnas





△ Silva Linarte. *Ecce Homo* (Raug cylvaks!). 1958–1959, a. e. Nīcgales Dievmātes dzimšanas Romas katoļu baznīca. Gleznas un tās fragmenta foto: Krista Petrauska, 2020 un Dace Stirāne, 2025

ir līdzīgas lapu dzīslojumam. Gleznieciba ir tonāli niansēta, kolorīts ir atturīgs, tumšās, klusinātās pelēcīgi brūnganās toņu gammās, galvenais gleznas krāsu akcents ir Kristus sarkanais apmetnis.

Padomju laika sakrālās mākslas kontekstā ir vērts atzīmēt arī Lietuvas gleznotājus, piemēram, Antanu Kmieļausku (*Antanas Kmieliauskas*, 1932–2019). Mākslinieks dzimis Olendernes ciemā netālu no Butrimoņu pilsētiņas, mācījies Kauņas mākslas skolā (1949–1951) un Lietuvas PSR mākslas institūta[15] Gleznieciības nodaļā (1951–1957). Kmieļauskam studiju laikā institūtā radās problēmas ar diplomdarbu "Arājs", kurā uzsvērta lietuviešu zemnieka mīlestība pret savu zemi. 50. gadi bija piespiedu kolektivizācijas laiks un mākslinieks neslēpa savu negatīvo nostāju pret kolhozu dibināšanu.[16] Diplomdarba tēma šī iemesla dēļ tika noraidīta, kā arī pēc tam tika likti šķēršļi darba izstrādei skolas telpās. Rezultātā, lai varētu iegūt diplomu, mākslinieks uzgleznoja divus portretus.[17] Par savu diplomdarbu viņš saņēma augstāko novērtējumu, tāpēc, atbilstoši ierastajai praksei, tika iekļauts Mākslinieku savienības gleznotāju sekcijas kandidātu sarakstā.[18]

Studiju laikā Kmieļausks iepazinās ar filozofu Justinu Mikuti (*Justinas Mikutis*, 1922–1988), kurš nesen bija atgriezies no izsūtījuma un strādāja par modeli Kauņas mākslas skolā. Mikutis bija spēcīga personība un uz studentiem atstāja lielu iespaidu kā garīgās pretošanās līderis un neformālais skolotājs, kurš iepazīstināja jaunos cilvēkus ar pasaules mākslu, literatūru un filozofiju. Mikutis uzskatīja, ka Lietuva atdzims, ja vien nepazaudēs kristīgās vērtības. Viņa uzskati spēcīgi ietekmēja arī Kmieļausku.[19]



△ Antans Kmieļausks. Sv. Juris. 1951, a. e. Butrimoņu Glābēja Romas katoļu baznīca. Foto: Lietuvas kultūras vērtību reģistrs

Pirmie Kmieļauska reliģiskie darbi tapa viņa dzimtās puses Butrimoņu baznīcai. Kad 1944. gadā priesteris Jozaps Andrukonis (*Juozapas Andrukonis*) Butrimoņu vidusskolā jauniešiem stāstīja par kristietību, viņš pamanīja vietējā puiša talantu zīmēšanā. Pēc pieciem gadiem, kad Kmieļausks jau mācījās Kauņas mākslas skolā, priesteris apciemoja viņa vecākus un lūdza, lai jaunietis izveido Sv. Jāzepa skulptūru (1950) Butrimoņu baznīcai. Vēl pēc diviem gadiem sekoja nākamais pasūtījums – trīs metrus augsta altārglezna "Sv. Juris" (1951) baznīcas labajam altārim, krāsaina kopija pēc melnbaltas pastkartes ar itāļu gleznotāja Rafaēla (1483–1520) Svētā Jura attēlojumu.[20]

Altārdaļai tika uzgleznoti arī "Sv. Vincents no Paula" (1951), "Aušras Dievmāte" (1951), pievienoti divi ģipša eņģeļi galvenajā altārī (1955), bet pie ieejas novietota ozolkoka skulptūra "Golgāta" (1956).[21] Visi šie darbi, izņemot "Sv. Jāzepu", ir iekļauti Lietuvas kultūras mantojuma pieminekļu sarakstā.[22]
Kmieļauska gleznās Butrimoņu baznīcai izmantotas Lietuvas karoga krāsas. Tās redzamas gan Sv. Jura karavīra ķiveres pušķī, gan meitenītes tērpā gleznā "Sv. Vincents no Paula". Šāds krāsu izmantojums bija priestera Jozapa Andrukoņa ideja.[23] Ņemot vērā gleznās redzamos traģiskos motīvus – meitenīte attēlota kā bārenīte, tieviņa, basām kājām, tveroties pie Sv. Vincenta (labdarības aizbildņa, kas rūpējas par nabadzīgajiem un bezpajumtniekiem[24]) rokas, bet Sv. Jurim jāuzveic ļaunais pūķis – varam vilkt paralēles ar kopējo izjūtu par tautas likteni okupācijā.

Lai gan Kmieļausks ir gleznotājs, viņa konfliktā ar padomju okupācijas varu nenoliedzamu lomu spēlējis lielizmēra tēlniecības darbs – Sv. Kristofera skulptūra (1957–1959) – tāpēc mazliet jāatkāpjas no raksta tēmas. Skulptūra bija iecerēta kā kapa pieminekļis Viļņas Sv. Nikolaja draudzes priesterim Kristupam Čibiram (*Kristupas Čibiras*, 1888–1924) Rasas kapsētā. Pasūtītā pieminekļa izvietošanai Rasas kapsētā atļauja netika saņemta, tāpēc tas tika novietots Viļņas Sv. Nikolaja baznīcas dārzā.[25] Vienlaikus 1958. gadā Kmieļausks pēc baznīcas priestera lūguma apgleznoja Daugu Dieva Apgādības baznīcu.[26] Līdz mūsdienām no paveiktā saglabājušies tikai griestu gleznojumi. [27]
Uzreiz pēc tam, kad Kmieļausks pabeidza Sv. Kristofera skulptūru, nekādas varas iestāžu reakcijas nebija, taču 1959. gada rudenī Lietuvas PSR Mākslinieku savienības vadītājs Jons Kuzminskis (*Jonas Kuzminskis*, 1906–1985)[28] Kmieļausku par izveidoto skulptūru izsauca uz pārrunām. Papildu jautājumus raisīja uzraksts pie skulptūras, ka Sv. Kristofers ir pilsētas aizstāvis. Mākslinieku aicināja demontēt savu darbu un uzrakstīt apliecinājumu, ka viņš turpmāk nesadarbosies ar baznīcu. Viņš nepiekrita.[29]
Tāpēc 1959. gada 23. oktobra LPSR Mākslinieku savienības slēgtā sapulcē tika pieņemts lēmums izsvītrot Kmieļausku no kandidātu saraksta.[30]
Sarunu protokolēja sekretārs tēlnieks Konstantins Bogdans (*Konstantinas Bogdanas*, 1926–2011), kurš pats 1946. gadā, vēl būdams students, bija veidojis Jaunavas Marijas skulptūru.[31] Atmiņu grāmatā par Kmieļausku aprakstīta abu privāta saruna tās pašas dienas vakarā, kurā Bogdans Kmieļauskam stāsta, ka daudzi veicot darbus arī baznīcām, bet tālu provincē, kur tas nekrīt acīs, taču tik uzkrītošā gadījumā kā šis savienībai neesot citas iespējas kā mākslinieku izslēgt.[32]

Arī turpmāk Kmieļausks nevairījās no baznīcas pasūtījumiem. Nākamais notikums, kurš pievērsa varas pārstāvju pastiprinātu uzmanību, bija saistīts ar Marijas Miera karalienes baznīcu Klaipēdā. Tās dekorēšanai priesteris Broņislovs Burneiķis (*Bronislovas Burneikis*) piesaistīja dažādu nozaru mākslinieku, tajā skaitā Kmieļausku un viņa draugus Vitautu Šeri (*Vytautas Šerys*) un Adamu Matuļausku Vecāko (*Adomas Matuliauskas vyresnysis*). Kmieļausks baznīcai 60. gadu sākumā izveidoja altāra fresku "Marija ar bērnu".[33]

Dalība Marijas Miera karalienes baznīcas dekorēšanā Kmieļauskam radīja problēmas. Gan viņam, gan tēlniekam Šerim daudzus gadus bija liegts izstādīties oficiālās izstādēs . Šeris tika uzņemts Mākslinieku savienības biedru skaitā tikai 1967. gadā, bet Kmieļausks – 1975. gadā.[34]

Pēc izslēgšanas no Mākslinieku savienības Kmieļausks vairs nevarēja iegādāties krāsas, viņam palīdzēja draugi mākslinieki Vincs Kisarausks (*Vincas Kisarauskas*, 1934–1988) un Valentins Antanavičus (*Valentinas Antanavičius*, 1936–2024), kuri viņam ziedoja daļu no sev piešķirtajām krāsām.[35]

60. gadu sākumā Kmieļausks uzgleznoja divas altārgleznas Šiluvas Vissvētākās Jaunavas Marijas Dzimšanas baznīcai – "Eņģelis sargs" (1963) un "Sv. Francisks" (1963). Mākslinieku šim darbam uzrunāja baznīcas priesteris Vaclovs Grauslis (*Vaclovas Grauslys*, 1913–1992), kurš savas kalpošanas laikā prasmīgi organizēja baznīcas remontdarbus.[36] Īsi pirms Lietuvas neatkarības atgūšanas priestera Graušļa aicināts Kmieļausks uzgleznoja vēl divus darbus Šiluvas Vissvētākās Jaunavas Marijas parādīšanās kapelai – "Sv. Kazimirs uz zirga" (1986) un "Marija un Lietuva" (1988)[37].

Kauņas Sv. Trīsvienības (semināra) baznīcai Kmieļausks 1972. gadā uzgleznojis fresku uz baznīcas galvenā altāra arkas loka virsmas, attēlojot Kristu virs pilsētas.[38] Iespējams, vēl viena Kmieļauska glezna "Sv. Kazimirs" (20. gadsimta otrā puse), kuru kā mākslinieka darbu atributējis Viļņas Baznīcu mantojuma muzejs (*Bažnytinio paveldo muziejus*), atrodas Kaltanēnu baznīcas altārdaļā.

Kmieļausks no jauna, 60. gados iznīcinātās freskas vietā uzgleznoja jaunu monumentālu altāra fresku "Marija ar bērnu" (1989) Klaipēdas Marijas Miera karalienes baznīcai[39]. Šajā kompozīcijā iekļauti lietuviešu nacionālajai un kristīgajai identitātei nozīmīgi simboli. Freskā ap tajā atveidoto Dievmāti ar bērnu grupēti lietuviešu bēgļi, partizāni un karavīri, izmantots arī nozīmīgais lietuviešu tautas mākslas ikonogrāfiskais motīvs "Domīgais Kristus" (*Rūpintojėlis*), Pieta un Krusta kalns. Kmieļauska iecere bija

atveidot lietuviešu tautas ciešanas kā sava veida kāpnes, kas veltītas Sv. Jaunavas Marijas godam.[40] Tautas ciešanu lielumu Kmieļausks alegoriski salīdzina ar pasaules gala tuvošanos, par kuru atbilstoši kristīgajai ikonogrāfijai pavēsta eņģeļi ar bazūnēm, kamēr cilvēki paceltām rokām un augšupvērstām sejām tiecas uz debesīm. Šajā freskā labi atklājas vēlīnās Kmieļauska glezniecības stils, kurā kopā ar nacionālo romantismu iezīmējas dažādu klasiskā modernisma virzienu, galvenokārt ekspresionisma, arī kubisma un abstrakcionisma, ietekmes.[41]

Gleznā izmantotajos kompozicionālajos un tonālajos risinājumos saskatāmas slavenā lietuviešu simbolisma mākslinieka Mikaloja Konstantīna Čurļoņa (*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, 1875–1911) ietekme. Stāstot par saviem iedvesmas avotiem, līdzās Čurļonim Kmieļausks parasti piemin arī dižos renesanses un baroka ģēnijus Mikelandželo, Rafaēlu un Rembrantu, kas veicinājuši klasisko līniju viņa daiļradē.

Tomēr Kmieļauskam ne mazāk bija svarīgi veidot dialogu starp modernitāti un lietuviešu tautas mākslas tradīcijām. Mākslinieks šo nepieciešamību komentējis šādi: "Mēs [mākslinieki] savā starpā runājām par to, ka esam okupācijā, tāpēc mums ir jāsaglabā savas saknes. Tautas māksla bija svarīga mūsu radošajām attieksmēm. Sapratām, ka mūsu darbs bez lietuviešu gara pasaulei ir nevērtīgs. Varbūt tāpēc ne viens vien mākslinieks, pat eksperimentējot, centās saglabāt ne vien savu darbu oriģinalitāti, bet arī zināmu lietuviskumu."[42]

Vēl viens lietuviešu mākslinieks ar unikālu stilu ir Vaidots Žuks (*Vaidotas Žukas*, 1956). Viņa ekspresionistiskais, pastozais krāsu lietojums, veidojot lielus krāsu laukumus, un izteiksmīgo formu meklējumi atšķiras no altārgleznās ierastā klasicisma, baroka vai reālisma tradīcijām. Mākslinieks savā daiļradē iedvesmojas arī no reliģiskās tautas mākslas paraugiem, kurus kaislīgi kolekcionē.[43] Žuks dzimis Kauņā. Viņa tēvs kolekcionēja grāmatas un mākslas darbus. No 1974. līdz 1979. gadam Žuks studēja Lietuvas mākslas institūtā.[44] Līdzīgi kā Kmieļauska, arī Žuka uzskatus par mākslu ietekmēja filozofs Mikutis.[45] Pēdējā, piektajā, studiju gadā Žuku izslēdza no institūta "par huligānismu". Mākslinieks atceras: "Es nebiju atklāti noskaņots pret padomju režīmu, taču attiecībās ar padomju profesūru valdīja spriedze, īpaši ar rektoru Vincentu Geču (*Vincentas Gečas*, 1931–2020), par kuru runāja, ka viņš ir VDK majors. Lekciju apmeklējums un sekmes bija labas, tāpēc institūta vadībai nebija pamata man "piesieties". Pēdējā studiju gadā, 1979. gada pavasarī institūta gaiteņos notika Studentu zinātniskās biedrības brīvās jaunrades izstāde. Toreiz par vairākām gleznām – "Irānas atraitnes" un "Anvara el Sadata portrets" – saņēmu 100 rubļu prēmiju. Tajā pašā vakarā es nopirku vīna kasti, mēs pastaigājāmies pa institūta studiju. Tēlnieku klasē uz statīva stāvēja Antana Strazda (*Antanas Strazdas*, 1760–1833) portrets. Man patika šī priestera dzīve un dzeja, bet ģipša darinājums vairāk atgādināja hokeja vārtsarga masku, tāpēc sašutis izmetu kolēģes studiju darbu pa logu. Tas bija iemesls izslēgšanai no institūta. Vēlāk institūta vadība mani mudināja atvainoties, palikt studēt un aizstāvēt diplomu, bet es to vairs nevēlējos. Zināju, ja pabeigšu institūtu, man pēc tam vairākus gadus būs jāstrādā sabiedriskais darbs."[46]

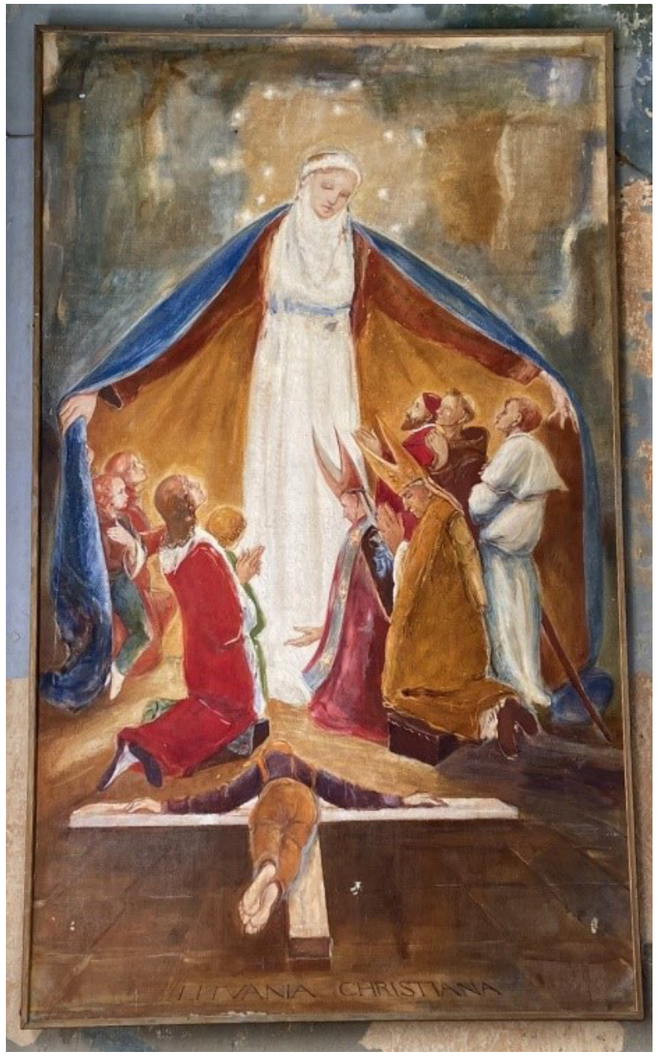
Izslēgšana likumsakarīgi izraisīja tās pašas problēmas, kuras piemeklēja visus māksliniekus ārpus akceptēto loka – vairs nebija iespējas iegādāties krāsas, piedalīties oficiālajās izstādēs. Žuks saņēma arī pavēsti par iesaukšanu armijā, no kuras gan viņam izdevās izvairīties, pārceļoties uz Žemaitiju. Krāsas viņš iegādājās vai nu ar draugu palīdzību, vai dodoties uz Maskavu vai Pēterburgu, kur šie ierobežojumi nedarbojās.[47] Žuks

pakāpeniski izveidoja arvien ciešāku saikni ar katoļu baznīcu un no 1989. gada Lietuvas katoļu radio sāka vadīt raidījumu "Kultūra un reliģija."[48] Žuka gleznas un freskas baznīcām tapa 80. gados. Vairākas gleznas tapa pēc Jonavas Sv. Apustuļa Jēkaba baznīcas priestera Vinca Aļģirda Pranckieša (*Vincas Algirdas Pranckietis*, 1923–2016) aicinājuma, pie kura Žuks dzīvoja vairākus mēnešus. "Viņš bija mana tēva vidusskolas draugs, pēc kara izsūtīts uz Sibīriju. Viņš pēc atgriešanās uzturēja draudzību ar maniem vecākiem – ļoti jauks cilvēks. Es uzgleznoju viņa portretu un vairākus citus lielus un mazus darbus Jonavas baznīcai. Pirms dažiem gadiem Jonavas baznīcā bija remonts, tā laikā noņēma visas manas gleznas, un es nesekoju līdzi, kur tās palika."[49]

Viena no šīm gleznām, kas tagad atrodas Jonavas baznīcas draudzes namā, ir "Sv. Kazimirs" (1984). Buividžu Sv. Jura baznīcas Sv. Floriana kapelai tapusi glezna "Lietuvas kristīšana" (1986–1987), bet Anīkšču Sv. Apustuļa un evaņģēlista Mateja baznīcā atrodas trīs Žuka gleznas – "Sv. Kazimirs" (1987), "Svētītais Jurģis Matulaitis" (1987), un altārgleznа "Baptistērijs" (1988–1989). Naujoji Akmenes Svētā Gara izliešanās baznīcai tika uzgleznotas krusta ceļa gleznas (1988). Žuks gleznojis arī freskas Salanti pilsētas Gaidžu kapelai (1988), kā arī Lauterbahas baznīcai Vācijā (1995).[50]

Glezna "Sv. Kazimirs" (1984) Jonavas baznīcai risināta gandrīz monohromā sarkani oranžā tonalitātē, ar zilgani melniem akcentiem, kas īpaši izceļ Sv. Kazimira seju un rokas. Darbs attēlo Sv. Kazimira lūgšanu rītausmā[51], un tajā nav redzami ierastie svētā atribūti – lilija un kronis –, bet sarkanā mantija uz pārējā fona it kā zaudē savu sarkanumu.

Glezna "Lietuvas kristīšana" (1986–1987) Sv. Floriana kapelā uzsver Lietuvu kā Vissvētākās Jaunavas Marijas zemi, kuras paspārnē tā atrodas. Attēlojumā izmantotais Dievmātes Patvēruma ikonogrāfiskais tips pazīstams gan Rietumu, gan Austrumu baznīcas tradīcijās. Žuks zem Dievmātes apmetņa attēlojis bīskapus, ordeņa mūkus, Sv. Kazimiru un bērnus. Neparasts ir priekšplānā guļus attēlotais krusts, uz kura guļ cilvēks ar lejupvērstu seju. Mākslinieks šo tēlu komentē sekojoši: "Pie krusta kritušais simbolizē no Dieva nomaldījušos cilvēku un visas tautas nožēlu."[52] Viņa izplestās rokas kompozicionāli sasaucas ar Dievmātes rokām. Anīkšču baznīcas altārgleznā "Baptistērijs" (1988–1989) attēlots Jēzus cilvēku vidū, pacēlis rokās pie sevis pieķērušos bērnu. Virs viņa galvas atrodas karogs ar Golgātas ainu. Dažiem tēliem redzama tikai kāja, roka vai galva, tie it kā atstāti daļēji ārpus gleznas telpas.
Lai gan katra atsevišķā mākslinieka stāsts un veikums, kā redzams, var būt iedvesmojošs un vērā ņemams, taču kopumā, jāatzīst, padomju okupācijas periods bija ārkārtīgi nelabvēlīgs ne tikai kristiešu kopienām, bet arī sakrālās mākslas vērtību radīšanai un saglabāšanai. Ticīgo skaita samazināšanās neizbēgami ietekmēja arī dievnamu skaitu, mācītāju un draudžu aktivitāšu iespējas. Padomju laikā Latvijas un Lietuvas mākslinieku savienības nodarbojās ne tikai ar mākslas dzīves organizēšanu un uzturēšanu, bet arī ar mākslinieku pārraudzību un pāraudzināšanu. Tos, kuri pretojās kontrolei un antireliģiskajai politikai, no mākslinieku savienības izslēdza vai nemaz neuzņēma, bet tiem, kuri pielāgojās režīma prasībām, pavērās karjeras iespējas. Ne visi no šī perioda altārgleznu autoriem bija mākslinieki akadēmiskajā izpratnē un izvēlēti šim pasūtījumam profesionalitātes dēļ. Daudz lielāka loma bija gatavībai sadarboties ar baznīcu un kristietībai kā protesta formai personīgajā dzīvē. Tomēr altārgleznu gleznošana bija netieša, salīdzinoši pasīva protesta forma pret pastāvošo iekārtu un antireliģisko propagandu. Padomju laika altārgleznās dažkārt atklājas atsevišķi momenti, kas



◁ Vaidots Žuks. Lietuvas kristīšana. 1986–1987, a. e. Buividžu Sv. Jura baznīcas Sv. Floriana kapela. Foto: Viļņas Baznīcu pārvaldes muzejs

sasaucas ar vēstures laikmeta noskaņām, pat ja galvenokārt sastopami jau iepriekš aprobēti sakrālās gleznie cības motīvi, bez pārsteidzošām inovācijām. Šādi izņēmumi ir lietuviešu mākslinieki Antans Kmieļausks un Vaidots Žuks, kuri savus mākslinieciskos formas un krāsu meklējumus 80. gados pārnes arī uz sakrālo gleznie cību. Lietuvā pēc jaunu altārgleznu skaita samazināšanās 60. gados tas turpmāk saglabājās stabils (nedaudz virs desmit altārgleznām desmitgadē) līdz pat 90. gadiem, turpretī Latvijā, sākot ar 60. gadiem, antireliģiskās politikas ietekmē bija vērojams pastāvīgs jaunu altārgleznu skaita samazinājums un par altārgleznu tendencēm 80. gados vairs īsti nevar runāt, jo trūkst piemēru. ○

1 Vanaga, Anita. Pāvils Glaudāns. No: Belēvičs, Guntis (sast.). *Latvijas mākslas klasika: Dr. Gunta Belēviča kolekcija*. Rīga: Blankenfelde, 2008, 181. lpp.

2 Kalnačs, Jānis. Kara ziņotāju darbība – viena no tiešākām laikmeta izpausmēm Nacistiskās Vācijas okupētās Latvijas mākslā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 56. sēj. 4./5./6., 2002, 59. lpp.

3 Gekišs, Valdemārs. Pāvilam Glaudānam – 100. kraslavasvestis.lv, 2015. *http://www.kraslavasvestis.lv/zinas/article//pavilam-glaudanam-100//year/2016/month/2.html*

4 LMA Informācijas centrs, Pāvila Glaudāna lieta: Raksturojums par gleznotāju Pāvilu Glaudānu sniegts 1968. g., parakstījis LPSR Mākslinieku savienības valdes priekšsēdētājs Edgars Iltners.

5 Vanaga, Anita. Pāvils Glaudāns. No: Belēvičs, Guntis (sast.). *Latvijas mākslas klasika: Dr. Gunta Belēviča kolekcija*. Rīga: Blankenfelde, 2008, 181. lpp.

6 Cakuls, Jānis. *Latvijas Romas katoļu draudzes kūrijas arhīva materiālu apkopojums*. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrija, 1997, 710. lpp.

7 Rīgas Sv. Alberta Romas katoļu draudze. Baznīcas remonts, 2022. *https://albertadraudze.lv/baznicas-remonts/*

8 Glaudāns, Pāvils. Galerija Romas dārzs, 2019. *https://galerijaromasdarzs.lv/makslinieks/glaudans-pavils/*

9 Svilāns, Jānis. Latvijas *Romas katoļu baznīcas*. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrija, 1995, 304. lpp.

10 Cakuls, Jānis. *Latvijas Romas katoļu draudzes: kūrijas arhīva materiālu apkopojums*. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrija, 1997.

11 Zēgnere, Inta. Vai zini, kas bija mākslinie ce Silva Linarte (1939–2018)?, klasika.lsm.lv, 24.10.2024. *https://klasika.lsm.lv/lv/raksts/vai-zini/vai-zini-kas-bija-maksliniece-silva-linarte-1939-2018.a198451/*

12 Melāne Zane, Silva Linarte. *Latgalē dzimušu mākslinieku dzīvesstāsti*. Daugavpils: Biedrība DIVRUNA, 2018.

13 Autores saruna ar Silvas Linartes meitu Daci Linarti 2020. gada 30. aprīlī. Ieraksts autores arhīvā.

14 Dreimane, Inese. Latvijas kristīgo konfesiju garīdznieki nacionālās pretošanās kustībā (1944–1953). No: Šneidere, Irēne (sast.). *Latvijas vēsturnieku komisijas raksti*, 7. sēj.: *Okupācijas režīmi Latvijā 1940.–1956*. gadā. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2002, 244. lpp.

15 No 1990. gada Viļņas mākslas akadēmija.

16 Dichavičius, Rimantas. *Antanas Kmieliauskas*. Vilnius: Daigai, 2003, pp. 302.–303.

17 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 15.

18 Dichavičius, Rimantas. *Antanas Kmieliauskas*. Vilnius: Daigai, 2003, p. 9.

19 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 17.

20 Turpat, p. 38.

21 Andrijauskas, Antanas. *Tautinės ir religinės pasaulėjautos atspindžiai Antano Kmieliausko tapyboje ir skulptūroje*. Logos, Vol. 100, liep/rugs., 2019, p. 150.

22 Kultūros paveldo departamentas, Kultūros vertybių registras. kvr.kpd.lt, *https://kvr.kpd.lt/#/static-heritage-Search*

23 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 39.

24 Maloney, Robert P. Welcoming the Stranger, St. Vincent de Paul and the Homeless. *Journal of Vincentian Social Action*, Vol. 4, Iss. 1, Article 13, 2019, p. 73.

25 Červokienė, Daiva. *Iš gimtojo kaimo, liaudies dainųir papročių, rūpintojėlių semiamas įkvėpimas*. XXI amžius Nr. 19, 11. geg., 2012.

26 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 28–29.

27 Turpat, p. 34.

28 Dobrovolskaitė, Irena. Jonas Kuzminskis. *Visuotinę lietuvių enciklopediją*, 14. jūl., 2018. *https://www.vle.lt/straipsnis/jonas-kuzminskis/*

29 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 11.

30 Bagašauskas, Juozapas Romualdas; Streikus, Arūnas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje, 1940–1990: dokumentų rinkinys*. Vilniaus: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centro, 2005, p. 277–278.

31 Markauskaitė, Neringa. Religious Art: Anonymous and Authored Creative Work. No: M. Iršėnas (ed.), T. Račiūnaitė (ed.). *The Lithuanian Millennium. History, Art and Culture*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2015, p. 612.

32 Čepulis, Apolinaras. *Pokalbiai prie molberto*. Vilnius: Žuvedra, 2022, p. 12.

33 Markauskaitė, Neringa. Religious Art: Anonymous and Authored Creative Work. No: M. Iršėnas (ed.), T. Račiūnaitė (ed.). *The Lithuanian Millennium. History, Art and Culture*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2015, p. 612.

34 Dichavičius, Rimantas. *Antanas Kmieliauskas*. Vilnius: Daigai, 2003, p. 10.

35 Jonuškaitė, Birutė. *Dailininkas Antanas Kmieliauskas: "Esu balta varna ir gerai jaučiuosi"*. Meno Bangos, 2. jūl., 2016. *https://www.menobangos.lt/dailininkas-antanas-kmieliauskas-esu-balta-varna-ir-gerai-jauciuosi/*

36 Markauskaitė, Neringa. Tapybos kompozicijos Šiluvos Švč. Mergelės Marijos Apsireiškimo koplyčioje. *Meno istorija ir kritika*, Nr. 5, 2009, p. 106.

37 Turpat, p. 113.

38 Markauskaitė, Neringa. Religious Art: Anonymous and Authored Creative Work. No: M. Iršėnas (ed.), T. Račiūnaitė (ed.). *The Lithuanian Millennium. History, Art and Culture*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2015, p. 612–614.

39 Dichavičius, Rimantas. *Antanas Kmieliauskas*. Vilnius: Daigai, 2003, p. 128.

40 Turpat, p. 128.–129.

41 Andrijauskas, Antanas. *Tautinės ir religinės pasaulėjautos atspindžiai Antano Kmieliausko tapyboje ir skulptūroje*. Logos, Vol. 100, liep/rugs., 2019, p. 147.

42 Turpat, p. 144–145.

43 Šabasevičius H., Uždavinys A. Vaidotas Žukas : Lithuanian painter : paintings, watercolours, drawings and religious folk art. Helsinki: D'Arte Galleria, 1992, p. 13.

44 Jurkėnienė M. Vaidotas Žukas. Visuotinę lietuvių enciklopediją, 9. nov., 2018. *https://www.vle.lt/straipsnis/vaidotas-zukas/*

45 Šabasevičius, Helmutas, Uždavinys, Algis. *Vaidotas Žukas : Lithuanian painter : paintings, watercolours, drawings and religious folk art*. Helsinki: D'Arte Galleria, 1992, p. 13.

46 No sarakstes ar Vaidotu Žuku 2024. gada 7. aprīlī. Pieraksts autores arhīvā.

47 *Vaidotas Žukas. Lithuania on Fire: Work From the Disobedience Years (1975–1983)*. The Lithuanian National Museum of Art, 2022. *https://www.lndm.lt/vaidotas-zukas-deganti-lietuva-nepaklusnumo-metu-kuryba-1975-1983/?lang=en*

48 Šabasevičius, Helmutas, Uždavinys, Algis. *Vaidotas Žukas: Lithuanian painter: paintings, watercolours, drawings and religious folk art*. Helsinki: D'Arte Galleria, 1992, p. 15.

49 Autores sarakste ar Vaidotu Žuku 2024. gada 7. aprīlī.

50 Autores sarunas ar Vaidotu Žuku 2024. gada 23. martā.

51 Markauskaitė, Neringa (sud.), Maslauskaitė, Sigita (sud.). *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje*. Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009, p. 481.

52 Autores sarakste ar Vaidotu Žuku 2024. gada 10. maijā.

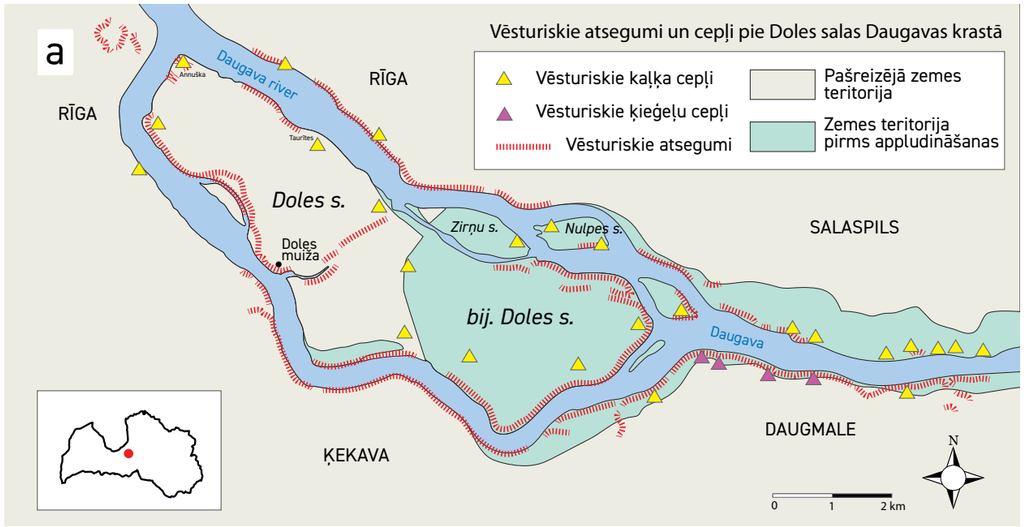
Madara Rasiņa, *Mg. art, PhD,* būvmākslas mantojuma restauratore

NO AKMENS LAUZTUVĒM LĪDZ PIEMINEKLIM: MATERIĀLA LOMA VĒSTURISKAJĀ ARHITEKTŪRĀ

Arhitektūras pieminekļus esam pieraduši uzlūkot caur to stilu, formu vai arhitektu personību prizmu. Tiek apbrīnota baroka formu dinamika, klasicisma proporciju simetrija vai viduslaiku mūru skarbā monumentalitāte, pašu ēku uztverot kā autonomu mākslas darbu. Tomēr pastāv vēl kāds, mazāk pamanāms skatījums –attiecīgās celtnes materiāla vēstījums. Latvijas dabas vide nav iedomājama bez vietējā dolomīta, zemes dzīlēs atrastajiem granīta blokiem jeb laukakmeņiem vai bieži upju krastos redzamajiem krāšņajiem smilšakmens atsegumiem, kas paši par sevi ir unikāls dabas piemineklis. Visi šie materiāli ļoti bieži izmantoti ēku celtniecībā. Mūsu arhitektūras vēsturē nozīmīga vieta ir arī ievestajiem akmeņiem, kas lielākoties izmantoti smalkiem akmens kalumiem – kā dekoratīvs akcents un rotājums. Ne ievestie akmeņi, ne arī mūsu zemē iegūtie ieži nav vienkārši būvmateriāli; tie ir reģionālās identitātes stūrakmeņi, kas gadsimtiem ilgi diktējuši mūsu amatnieku spējas un arhitektūras plastiku.

Dabas un cilvēka prasmju dialogs

Savulaik būvnieki un akmeņkaļi lieliski izprata akmens dabu – viņi zināja, kurš dolomīta slānis būs blīvāks un izturīgāks pret skarbajiem Latvijas ziemas apstākļiem, salu un mitrumu, tādēļ izmantojams ēkas pamatkonstrukcijās vai to pamatos. Viņi arī spēja nekļūdīgi noteikt, kurš smilšakmens, kaļķakmens vai noteikta slāņa dolomīts būs pietiekami mīksts un viendabīgs, lai, tikko izcelts no lauztuvēm, padotos smalkam kalumam, pārtaptu greznā portālā, kolonnas kapitelī vai kādā heraldikas zīmē.



△ Vēsturisko atsegumu un kaļķu cepļu izvietojums pēc 19.–20. gadsimta kartēm



△ Dolomīta slāņainā masīva atsegums Daugavas krastā 20. gadsimta 50. gados. Avots: Gostiņu bibliotēka

Šīs zināšanas visbiežāk tika nodotas no paaudzes paaudzē kā empīriskas amata prasmes. Mūsdienu laboratorijās, izmantojot dažādas izpētes metodes un analizējot šo akmeņu struktūru, porainību un minerālo sastāvu, mēs burtiski lasām seno akmeņkaļu "amatniecības liecības". Zinātne šādā veidā kļūst par instrumentu, kas ļauj vizualizēt un dokumentēt zudušo nemateriālo kultūras mantojumu – meistara roku darbu un materiāla izvēles loģiku.

Tā kā Latvijas teritorijā nav sastopams marmors vai augstvērtīgs smilšakmens, kas citviet Eiropā noderēja dekoratīvu kalumu veidošanai, vietējie meistari iemācījās maksimāli izmantot vietējā dolomīta sniegtās priekšrocības. Visā Latvijas teritorijā pieejamās akmens lauztuves gadsimtiem ilgi nodrošināja Rīgas un reģionālo centru arhitektūras attīstību. Vēsturiskajās fotogrāfijās var novērtēt slāņainā dolomīta masīvos atsegumus Daugavas krastos vēl pirms hidroelektrostaciju būvniecības. Tāpēc arī tieši ap Daugavas krastiem, jo īpaši pie Doles salas, lielā skaitā veidojās kaļķu cepļi.

Tomēr augstvērtīgākiem mākslinieciskajiem pasūtījumiem – pieminekļu skulptūrām, kapu plāksnēm vai ēku galvenajiem ieeju portāliem – ar vietējo akmeni mēdza nepietikt tā dabīgo plaisu vai neviendabīgās struktūras dēļ.



△ Cēsu viduslaiku pils pamatmūris no vietējā dolomīta un laukakmeņiem. Foto: Oskars Briedis, 2019



△ Cēsu viduslaiku pils konsole no vietējā dolomīta. Foto: Madara Rasiņa. 2021

Tas noteica nepieciešamību pēc ievestajiem akmeņiem, kas Latvijā nonāca pa tirdzniecības ceļiem, galvenokārt caur Rīgas ostu, Daugavas upes ceļiem vai Baltijas jūras piestātnēm. Gotlandes smilšakmens, Igaunijas dolomīts un kaļķakmens vai pat tālākās zemēs iegūti akmens materiāli kļuva par statusa un prestiža simboliem. Šo divu pasauļu – vietējā un importētā akmens – sastapšanās ēku fasādēs rada unikālu estētisko kontrastu. Kamēr ēkas pamatapjoms un masīvie mūri saplūst ar vietējo ģeoloģisko ainavu, no smalkajiem ievestā akmens kalumiem veidoti māksliniecisku akcenti, kas sasaista Latvijas reģionālo mākslas vēsturi ar tā laika Eiropas lielajiem kultūras centriem un stilistiskajām tendencēm. Piemēram, spilgts vietējā un ievestā akmens lietojuma kontrasts vērojams Cēsu pils apkārtnē. Tās pamatmūris veidots no vietējā dolomīta un laukakmeņiem, bet smalkākas tēlniecības detaļas (dekoratīva kapa plāksne) – no ievestā akmens. Līdzīgi arī Rīgas Sv. Pētera baznīcas fasāde būvēta no vietējā dolomīta,



△ Rīgas Sv. Pētera baznīcas fasāde no vietējā dolomīta. Foto: Madara Rasiņa, 2024



△ Portāla fragments no ievesta smilšakmens. Foto: Madara Rasiņa. 2024

savukārt smilšakmens portālu un skulpturālo elementu materiāls ir ārvalstu izcelsmes.

Vēsturiskā akmens trauslums un bojāšanās cēloņi

Materiālzinātņu pieeja atklāj, ka katram arhitektūras piemineklim piemīt sava unikālā akmens biogrāfija. Tā sākas konkrētā ģeogrāfiskā punktā – akmens lauztuvēs –, turpinās caur akmeņkaļa darbnīcu un iestrādi arhitektoniskajā apjomā, taču nebeidzas ēkas pabeigšanas brīdī. Nonācis saskarē ar nokrišņiem, vides piesārņojumu, gruntsūdeņiem un temperatūras svārstībām, vēsturiskais akmens nav statisks – tas aktīvi reaģē uz šiem ārējiem faktoriem.

Iežu porās, piemēram, var kristalizēties sāļi, radot iekšēju spriegumu. Mikroskopiskas plaisas paplašinās, un vēsturiskā virsma laika gaitā var neatgriezeniski nodrupt, paņemot līdzi gadsimtiem seno kaluma reljefu. Tāpat bieži vien notiek citi akmens sairšanas procesi, kas tikuši ierosināti citu iemeslu dēļ – piemēram, pilsdrupās vai pamestās būvēs ļoti ierasts cēlonis ir bioloģiskais piesārņojums jeb nekontrolēta koku, krūmu un citu apaugumu augšana akmens struktūrās. Arī lietusūdens novadīšanas problēmas rada mūrjavu izskalošanos un akmens materiāla izšķīšanu. Materiālu izpēte laboratorijās tādējādi nav pašmērķīga – tā ir kritiski nepieciešama praktiskajai restaurācijai. Tikai precīzi zinot akmens minerālo sastāvu un tā pašreizējo sairšanas stadiju un mēģinot izprast pieminekļa bojāšanās iemeslus, ir iespējams izstrādāt saderīgas konservācijas programmas, kas nevis kaitēs piemineklim (kā mēdza notikt pagājušajā gadsimtā ar nepārdomātiem vai sasteigtiem akmens pieminekļu saglabāšanas risinājumiem), bet gan pagarinās tā mūžu.

Tipisks akmens materiāla degradācijas veids Latvijas arhitektūras mantojumā ir t. s. melnā garoza. Kopā ar virsmas eroziju un materiāla zudumiem tā uzskatāmi redzama Salomes smilšakmens skulptūrā Rīgas Sv. Jāņa baznīcā. Daudzos arhitektūras objektos konstatējama izteikta sāļu kristalizācija un ķieģeļu virsmas nodrupšana. Ļoti bieži



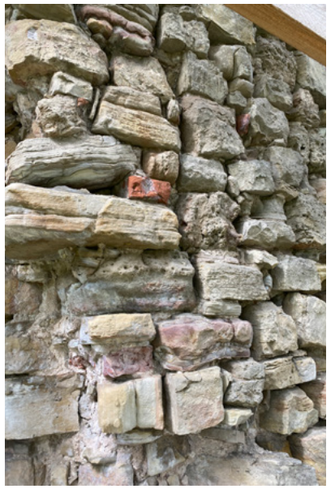
△ Salomes figūra no Rīgas Sv. Jāņa baznīcas fasādes. Melnā garoza. Foto: Madara Rasiņa. 2016



△ Lustes pils mūris. Sāļu kristalizācija un virsmas drupšana. Foto: Madara Rasiņa, 2022



△ Bioloģiskā degradācija uz mākslīgā akmens pieminekļa Raunā. Foto: Madara Rasiņa, 2022



△ Cēsu viduslaiku pils. Mūrjavas un dolomīta virsmas zudums, bioloģiskais apaugums. Foto: Madara Rasiņa, 2021

vēsturisko ēku fasādēs notiek apmetuma atdalīšanās, virsmas iekrāsošanās, bioloģiskais piesārņojums un strukturālas plaisas vai liela apjoma masas zudumi.

Tādējādi kultūras mantojuma objekti nes sevī unikālu Latvijas ainavas vēstījumu – tie ir monumentāli dabas un kultūras krustpunkti. Gan masīvie akmens mūri, gan smalkie akmens kalumi nemanāmi, bet ļoti izteiksmīgi liecina par savu laiku. Tomēr, lai šis akmens mantojums pāragri nepazustu, mums šis materiālais vēstījums ir jāpēta un jāsargā ar lielu atbildību. Mūsdienās tas vairs nav tikai viena speciālista uzdevums. Visbiežāk ir nepieciešams apvienot dažādus redzējumus: piemēram, mākslas vēsturnieka skatpunktu - kas izprot objekta vēstījumu un vēsturi, nepieciešams apkopot ar materiālu zinātnes eksakto precizitāti, kas spēj ieskatīties akmens smalkākajās daļās un tā struktūrā, kā arī praktisko speciālistu – restauratoru un arhitektu – viedokli, lai spētu rast efektīvus risinājumus arhitektūras mantojuma saglabāšanā. Tikai ar šādu visaptverošu skatījumu var nodrošināt mūsu arhitektūras mantojuma ilgtspējīgu saglabāšanos. ○



△ Apmetuma atdalīšanās, virsmas iekrāsošanās, bioloģiskais piesārņojums un strukturālas plaisas jaukta mūra sienai Rīgas vecpilsētā. Foto: Madara Rasiņa, 2025

Sarunas

PAR BALVĀM, MEDAĻĀM UN SNIEGA PĀRSLU PADEGA SKROPSTĀS

Silvijas Grosas saruna ar Edvardu Šmiti un Bruno Strautiņu

Balva, kā zināms, ir sabiedrības vai profesionālās kopienas atzinība par izcilību. Tā ne tikai godina sasniegumus, bet arī raksturo kvalitātes standartus un veicina nozares attīstību. Tomēr balva nav tikai priekšmets – tā ir materializēta atzinība un simbols. Tādēļ svarīgs ir arī tās dizains, lai tā kļūtu par nozīmīgu kultūras zīmi. Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības balva ir tēlniecības objekts. Tās autors ir Latvijas Mākslas akadēmijas emeritētais profesors Bruno Strautiņš, savulaik ilggadējs Mākslas akadēmijas Tēlniecības katedras vadītājs, viens no izcilākajiem tēlniekiem Latvijā, kurš ir darinājis gan mākslas darbus publiskajā vidē, gan mazo formu darbus un daudz strādājis medaļu mākslas žanrā, kurā radījis plastisko vērtību paradigmas maiņu. Strautiņš ir Triju Zvaigžņu ordeņa kavalieris, bet par darbiem saņemto balvu skaits pārsniedz trīs desmitus.

Pirmā Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības balvas laureāte par monogrāfiju *"Aut Caesar, aut nihil.* Artura Baumaņa gadījums" (Neputns, 2025) ir mākslas zinātniece Edvarda Šmite, Latvijas Zinātņu akadēmijas goda doktore. Grāmata bija nominēta arī pirmajai Vizuālās mākslas balvai kategorijā "Pētniecība". Edvarda Šmite ir strādājusi Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā gandrīz piecus gadu desmitus un aktīvi darbojusies mākslas zinātnē. Pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas, bet it īpaši pēdējās desmitgadēs cits citam ir sekojuši apjomīgi, uz rūpīgām avotu studijām balstīti un jaunatklājumiem bagāti raksti un vairākas monogrāfijas par 19. gadsimta kultūras parādībām un personībām.

▷ Bruno Strautiņš un Edvarda Šmite 2026. gada jūlijā. Foto: Silvija Grosa



Mēs tiekamies vienā no Latvijas Mākslas akadēmijas auditorijām. Mācību gads ir tikko noslēdzies, skates beigušās, un akadēmijā valda neierasts klusums. Sarunas sākumā runājam par balvām, bet turpinām par tēlniecību, medaļu mākslu un Bruno Strautiņa devumu Latvijas tēlniecībā.

Silvija Grosa: Latvijas radio bija ļoti laba saruna par tavu godalgoto grāmatu.[1] Cik ilgā laikā tapa šī grāmata par Arturu Baumani?

Edvarda Šmite: Viss sākās 2002. vai 2003. gadā, tad materiālu pirmo reizi caurskatīju, jo muzejā notika izstāde. Bet es no viņa vaļā netiku. Pa vidu bija vēl Kārlim Hūnam un Johanam Heinriham Baumanim veltītās monogrāfijas un citi darbi...

Tas ir diezgan jocīgi – jo tu vairāk uzzini, jo vairāk izdomā. Tagad man enciklopēdija ir pasūtījusi rakstu par Artura Baumaņa "Likteņa zirgu" (1887), kas grāmatā bija tikai ieskicēts. Tagad es citādi skatos uz to, kā tās Baumaņa fantāzijas sakrīt ar to, kā mēs šobrīd raugāmies uz šīm lietām...

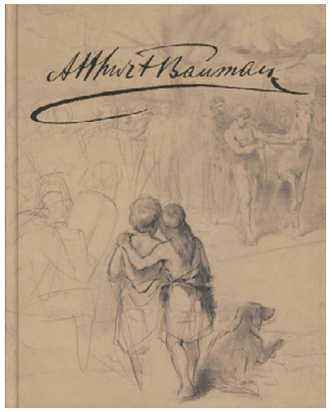
Bet, tā kā mēs ar Bruno esam saistīti ar biedrības balvu,

> "
> MANI VIENMĒR INTERESĒ IMPROVIZĀCIJA, LAI DARBS IEGŪTU PAPILDU NOLASĀMĪBU, TĒLAINĪBU.

gatavojoties šai sarunai, sāku pie sevis domāt, ko šis objekts man saka. Es zinu, ka tu par to esi kaut ko teicis. Es neesmu filozofe, Dieva dēļ. Ir šīs pamatformas – aplis, kubs, kvadrāts, un ir arī nojaušama lode.

Bruno Strautiņš: Tieši tā, jā...

E. Š.: Tās ir formas, kas parādās dabā, bet nekad nav ideālas un



▵ Grāmatas "*Aut Caesar, aut nihil!* Artura Baumaņa gadījums" vāks. 2025

bieži ir īslaicīgas. Ja izpūšam ziepju burbuli vai izveidojas gluds ledutiņš, tāda precīza un gluda plakne, taču arī tā ir pārejoša. Cilvēks ņem šos dabas paraugus, izveido tos ideālus, mēra, zīmē un tā tālāk. Pēc tam viņš ar šiem – sevis un dabas kopdarbībā radītajiem – paraugiem sāk pats kaut ko darīt. Tātad vispirms ir cilvēka novērojums, viņa spriedums, un tad sākas darbība ar šiem

objektiem, kurā apvienojas gan racionālais, gan fantāzija. Tas ir ārkārtīgi sarežģīts process, un par to praktiski nevar ne īsti vaicāt, ne atbildēt. Tas būtu tas pats, ja man kāds pajautātu: “Nu, kā tev tapa tā grāmata?” Es varu pastāstīt galvenos punktus, bet nevaru izstāstīt, ka, paņemot rokā kafijas krūzi, pēkšņi ienāca prātā tāda vai citāda doma. Radošais process visās mākslās ir līdzīgs. Ko tev pašam nozīmē šī balva?

B. S.: Koncepcija ir ļoti tuva tavam skatījumam. Mēs zinām, ka lode un kubs ir divas spēcīgas arhetipiskas formas ar iekodētiem semantiskiem aspektiem. Runājot par šīm riņķveida formām, te ir divu segmentētu apļu komponentes, kas rada asociācijas ar lodes apjomu. Kā tu jau teici, tas koordinējas arī ar kubisko dimensiju. Tā ir sava veida bāze, kas iesaistās šajos arhetipiskajos pirmavotos. Lodes un kuba semantika var transformēties gan abstraktās, gan reālistiskās ģeometriskās vai plastiskās struktūrās. Man šķiet, ka tu to ļoti precīzi formulēji. Tas ir kā pirmavots, pirmsākums, kas pēc tam var attīstīties, pārveidoties un iegūt arvien jaunas formas.

E. Š.: Nevienā izstādē, skatoties šādu darbu, tāds kods nav uzreiz nolasāms, jo tam vienkārši nepietiek laika. Kad kāds man saka: “Es izgāju cauri izstādei, visu sapratu un visu apjēdzu,” man gribas atbildēt – nevajag pārspīlēt. Arī man pašai nācās diezgan ilgi lauzīt galvu, līdz tam visam nonācu.



△ Edvarda Šmite. Foto: Arta Vārpa, 2026

B. S.: Šajā darbā ir iešifrēti arī renesanses laikā Leonardo da Vinči interpretētā Vitrūvija cilvēka aspekti, kuros akcentētas kvadrāta, apļa un cilvēka savstarpējās sakarības. Tas ir vēl viens tulkojuma plāns. Un, iespējams, ir vēl kāds papildu tulkojums – tas darbu tikai bagātina. Te ir arī doma par zinātni, par pētniecību. Šajā formā ir daudz smalku, niansētu lietu.

E. Š.: Es pat pie sevis biju aizdomājusies arī par to, ka tas, kā tu esi šo objektu salicis kopā, ir absolūti stabils. Ir sajūta, ka pat tad, ja šie apjomi nebūtu savstarpēji sastiprināti, tie tik un tā turētos kopā. Skatoties uz darbu, man pat šķiet, ka tajā varētu būt kāda pavisam maza kripatiņa, kas izkrīt ārpus šīs absolūtās pareizības, bet es nevaru izdomāt, kas tā varētu būt.

S. G.: Runājot par “absolūto pareizību”, būtiska atkāpe no tās ir centrālā objekta novietojums. Tas neatrodas pamatnes centrā, bet ir nobīdīts uz vienu no četriem pamatnes segmentiem, piešķirot kompozīcijai dinamiku. Un vēl – jau pašā sākumā, ar Bruno pārrunājot balvas ieceri, es pieminēju Vitrūviju un viņa teorijas, kā arī apli un kvadrātu kā renesanses ideālās ģeometriskās figūras, kas varētu kļūt par mākslas zinātnieku balvas simbolisko pamatu. Tomēr idejas attīstība un izcilais gala rezultāts ir mākslinieka radošās domas nopelns.



△ Pirmā LMZKB balva. Foto: Jānis Brencis, 2025

B. S.: Jā, doma bija tāda, ka objekts nav klasiski un simetriski novietots pašā vidū, lai pamatne nekļūtu tikai par pasīvu balstu. Arī pamatne iesaistās kompozīcijā un rada papildu asociatīvus tēlojumus.

S. G.: Šajā brīdī es labprāt citētu Rutu Čaupovu. Gatavojoties sarunai, mazliet ieskatījos viņas grāmatā “Profesionālā tēlniecība Latvijā” (Neputns, 2023). Man šķiet, ka tas, ko viņa raksta par Bruno tēlniecību, ļoti precīzi sasaucas ar tikko teikto: “Strautiņa darbos iezīmējas brīvi orientētu mākslinieciskо iespaidu izpratne, kas izpaužas metaforiskos formu traktējumos un konceptuālos tēmu risinājumos, piedāvājot skatītājam asociāciju plūsmas.”

B. S.: Jā, tā patiešām ir mana iekšējā koncepcija. Lai kāds būtu darbs, mani vienmēr interesē improvizācija, lai darbs iegūtu papildu nolasāmību, tēlainību. Mākslinieki taču strādā ļoti atšķirīgi – katrs savā veidā. Man patīk parādīt savu darbu kādam, kurš nav saistīts ar mākslu, un pajautāt, ko viņš tajā saskata. Reiz, veidojot vienu no darbiem – tādu masīvu buļļa figūru lakoniskās formās ar vienu ragu, ļoti vispārinātās masās –, es pajautāju savam četrgadīgajam mazdēlam: “Ko tu te redzi?” Viņš atbildēja: “Gota. Man nepatīk!” Taču viņš pateica pašu svarīgāko – viņš uzreiz atpazina, ka tas ir šīs sugas dzīvnieks. Un ir saprotams, ka puikam tas nepatika, jo tur nebija ne ragu, ne astes, ne nagu, vai citu detaļu. Bija tikai lielā konstruktīvā uzbūve, un tieši to viņš nolasīja kā būtiskāko, jo ar to viņam saistās konkrētais tēls.

Saruna no balvas kā mazo formu tēlniecības objekta mūs pamazām aizved pie medaļu mākslas kā patstāvīga tēlniecības žanra. Edvarda Šmite vēl labi atceras medaļu mākslas uzplaukumu 20. gadsimta 60. un 70. gados, kad Latvijas tēlniecībā ar negaidītām un jaunām idejām ienāca jauna, spēcīgu tēlnieku paaudze.

E. Š.: Ja jau piesaucam grāmatas, tad mums ir arī šis – 1987. gadā izdotais un manis sagatavotais albums "Medaļu māksla". Un šeit Brunis ir pārstāvēts biezā kārtā. Es iedomājos, ka mēs pirmo reizi tā pa īstam tikāmies 1973. gadā, kad notika Trešā medaļu izstāde. Es jau tolaik strādāju Mākslas muzejā un glabāju tēlniecības kolekciju. Krājumā bija Teodora Zaļkalna medaļas, kaut kas no Emīla Meldera. Bet, sākot ar 60. gadu beigām, gandrīz visi jaunie tēlnieki – par vecākajiem nemaz nerunājot – pievērsās medaļu mākslai. Gan Vera Veisa, gan Ligita Ulmane, gan Ojārs Breģis...

B. S.: Laimdota Griķe arī.

E. Š.: Jā. Un es domāju – vai tas bija tāpēc, lai būtu iespēja ātrāk izstādīties, vai arī jaunam tēlniekam mazā forma vienkārši bija pieejamāks veids, kā sevi realizēt. Mēs jau toreiz daudz runājām, bet es nevienu no jums tā īpaši nepratināju. Uz katru izstādi gāju, sarunājos ar māksliniekiem – tas viss bija. Un es savā krājumā skatījos – nu, kārtīga medaļa: viena puse, otra puse, burtiņi šeit, burtiņi tur. Jānis Strupulis klasisko medaļu veidoja un joprojām strādā šādā veidā. Tu biji pirmais, kurš aizgāja prom no tradicionālās, klasiskās medaļas un sāki veidot šos plakņu transformāciju variantus. Kaut kur bija rakstīts, ka līdzīgas idejas jau parādījušās arī ārzemēs. Kā pie tā nonāci?

B. S.: Toreiz jau nebija tādu iespēju iegūt informāciju par ārzemju izstādēm. Arī starptautisko medaļu izstāžu vēl nebija. Ideja atnāca pati.

E. Š.: Vairs neatceros, vai pati to izdomāju vai arī kādā sarunā kāds no jums pateica, bet toreiz izskanēja doma, ka medaļa varētu kļūt par sava veida latviešu ģimenes piemiņas zīmi kādam nozīmīgam notikumam. Ja tas būtu noticis, pasūtījumu būtu bijis fantastiski daudz. Tomēr šī ideja neiedzīvojās. Medaļas gan pirka ministrijas un citas iestādes. Bet galvenais – latviešu medaļu māksla ļoti ātri izvirzījās visas Padomju Savienības mērogā.

B. S.: Jā. Tie bija 70. gadi, un tas bija tāds pasaules mēroga uzrāviens. Līdzīgi kā plakātu mākslā – arī tur bija milzīgs pacēlums, kas vēlāk pakāpeniski noplaka. Tāpat notika arī ar medaļu mākslu. Tagad viss turpinās citādi. Reizi divos gados notiek starptautiskās medaļu izstādes, kurās mēs piedalāmies – apmēram trīsdesmit valstis un piecsimt mākslinieku. Latvijā savukārt ik pa trim gadiem notiek medaļu mākslas triennāles.

Agrāk medaļas eksponēja visās lielajās izstādēs – Mākslas dienās, Rudens izstādēs. Tagad tā vairs nav. Visa aktivitāte koncentrējas Latvijas triennālēs un starptautiskajās izstādēs.

E. Š.: Es vēl tagad atceros – man šķiet, tas bija 1987. gads, kārtējā lielā Oktobra revolūcijas jubileja. Maskavā bija milzīga izstāde, un mēs aizbraucām ar ļoti plašu Latvijas ekspozīciju. Tur bija arī mūsu medaļas. Cilvēki nāca un skatījās. No vienas puses – Strupuļu Jānīša perfekcija, no otras – Brunim tās neiedomājami sarežģītās kompozīcijas. Kura, starp citu, bija pirmā medaļa ar šo jauno pieeju? Taču ne "El Greko"?

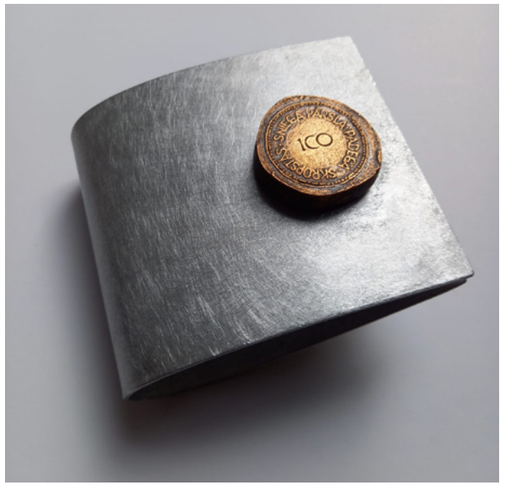
B. S.: Nē. Bet par savu "kanonu" es sauktu "Čaku", "El Greko" un "Irbi". Toreiz – un arī tagad – Strupulis gāja klasisko ceļu, bet mani interesēja pavisam kas cits: forma, uzbūve, tas, kā tā veidojas, vienlaikus saglabājot tēmu. Man svarīga ir tēmas un formas koeksistence. Protams, var uztaisīt skaistu portretiņu. Bet man ar to bija par maz. Tomēr tas ir ļoti individuāli. Mēs ar Jāni jau no paša sākuma bijām divi pilnīgi pretēji poli.

E. Š.: Nu, jūs jau arī esat pilnīgi atšķirīgi. Jānis ir ļoti precīzs, ļoti akurāts. Tu arī esi akurāts, tikai pavisam citādā veidā.

B. S.: Jā, tāpēc viņš arī veido tās smalkās monētas Latvijas Bankai. Man arī piedāvāja, bet atteicos. Tas vienkārši nav manā garā.



△ Bruno Strautiņš. Padegs. Medaļas averss, 2011



△ Bruno Strautiņš. Padegs. Medaļas reverss, 2011

E. Š.: Tavās medaļās vienmēr ir vēl kāds papildu stāsts, kāda doma, kas nav uzreiz nolasāma. Tieši tas mani tajās visvairāk interesē.

Tomēr medaļu popularitāte 70. un 80. gados bija tik liela, ka arī ļoti daudzi no vecākās paaudzes sāka veidot medaļas. Es biju ļoti pārsteigta, kad Jānis Zariņš sāka tās taisīt, viņam bija tā 20 medaļu sērija.

B. S.: Buks jeb Ļevs Bukovskis jau arī, daudz nē, bet viņam bija, piemēram, Salaspils.

E. Š.: Nu jā, Salaspils... Zariņš, starp citu, uzskatīja, ka ir vienīgais īstais Kārļa Zāles skolnieks. Bet man bija ļoti interesanti uzzināt, ka, piemēram, Lea Davidova Medene nevienu medaļu nav taisījusi, jo to neuzskatīja par tēlnieka cienīgu darbu. Bet citi tiešām...

B. S.: Bet grāmatā "Medaļu māksla" uz vāka citēts Zaļkalna teiktais, ka medaļa ir mazs piemineklis mūžībai. Medaļa ir sava veida koncentrāts un, lai arī tā ir maza, tai ir saikne ar radošo plakātu. Mani interesē koncentrāts. Es vislabāk jūtos, kad meklēju formu un izpausmes veidu. Tas ir līdzīgi kā izrādēs, kad pirms tām notiek mēģinājumu process.

Kad Kārlim Padegam bija simtgade, es domāju, kā uztaisīt viņam veltītu medaļu. Padegs ir viens no maniem māksliniekiem, esmu taisījis medaļas Borisam Bērziņam, Irbem, mani interesē personības. Es domāju – ir jau taisīti Padega portreti, tādi dokumentāli, jā. Bet nu nevar tā. Viņš bija tāds stilīgs džeks, tolaik bija modē baltās stērķelētās mančetes. Tikai mančetes, kreklu zem uzvalka nemaz nevajadzēja. Un tad man vienā brīdī ienāca prātā, ka tā varētu būt mančete. Mančete un aproču poga. Un tad es domāju – Padegs draudzējās ar Margaritu Kovaļevsku. Es biju lasījis Kovaļevskas atmiņas. Un viņa atceras, kā abi gājuši cauri Vērmanes dārzam un Padegam uz skropstām uzkritusi sniegpārsla, kas kūst, un tā... Un viņa to atceras... Viņi iet caur parku, un Padegam uz skropstām ir sniegpārsla. Un tad man radās doma uz mančetes uzrakstīt pa apli "Sniega pārsla Padega skropstās" Man liekas, ka tur ir tik daudz iekšā. Sniegpārsla, kas ir īslaicīga, Padegs...

Mazo formu darbus, arī medaļas, es veidoju līdzīgi kā, piemēram, Imanta Ziedoņa epifānijas. Reizēm asociācijas rodas no kāda notikuma, dzejas rindas jeb teātra izrādē dzirdētas frāzes. Citreiz ideja atnāk neatkarīgi no ārējā avota.



△ Bruno Starutiņš. Piemiņas zīme Jānim Andrim Osim. Granīts. 2024

Man ir viens darbs “Lode un vārds, kas nekad neatgriežas”. Izšauta lode un vārds, kas arī var nogalināt, tikai citādā veidā...

S. G.: Tāds ļoti īpašs, interpretējošs domāšanas veids... Kā ir ar lielo izmēru darbiem?

B. S.: Ja runājam par vides objektiem darbiem, tad ir man vairāki memoriālās tēlniecības darbi (es tos saucu par piemiņas zīmēm), un parasti es mēģinu atrast idejisku saikni ar attiecīgo personību. Kad 2024. gadā darināju piemiņas zīmi Mākslas akadēmijas rektoram Jānim Andrim Osim Piņķu kapos, domājot par viņu, man ienāca prātā, ka gleznotājs, strādājot dabā, izmanto skatu meklētāju – izveido ar pirkstiem četrstūri vai arī izmanto kartona lodziņu un skatās, kāds ir labākais salikums. Šis skatu meklētāja motīvs ir izmantots Oša piemiņas zīmei. Tā ir darināta no granīta un sastāv no divām tektoniskām formām, to vidū ir četrstūris, kas stabilizē kompozīciju. Četrstūris ir šis skatu meklētājs – tas ir vidū tukšs. No iepriekšējos gados darinātajiem darbiem varētu minēt piemiņas zīmi (2006) Pēterim Laķim, kurā ietverta ideja par filozofu akmeni vai piemiņas zīmi arhitektam Georgam Baumanim, un citas.

E. Š.: Kad tu vispār apjēdzi, ka gribi būt tēlnieks?

B. S.: Sākums bija saistīts ar to, ka man patika zīmēšana. Ir vēl tagad saglabājusies kāda vēstule, kurā esmu rakstījis lūgumu Ziemassvētku vecītim, lai man uzdāvina zīmēšanas bloku. Man bija kādi pieci gadi, varbūt mamma kaut kā mazliet palīdzēja, bet es jau mācēju rakstīt, es agri iemācījos un labi rakstīju. Vēlāk tā zīmēšana... Es skolā zīmēju un rasēju arī brāļa vietā, jo viņam nesanāca. Tad sāku ar plastilīnu – man bija kādi padsmit gadi. Pētīju grāmatu par Krišjāni Kugru). Pirms iestājos akadēmijā, zīmēšanas un veidošanas



△ Bruno Starutiņš. Foto: Zilgma Prēdele, 2018

pamatus apguvu vairākās studijās. Braucu reizi nedēļā uz Jelgavu pie gleznotāja Aleksandra Strekāvina, tolaik nezināju, ka viņš ir mācījies Kazaņā kopā ar Zāli un Skulmi un veidojis metu Neatkarības kara piemineklim Jelgavas Nikolaja kapos.

E. Š.: To jau tolaik nedrīkstēja teikt.

B. S.: Viņam bija Triju Zvaigžņu ordenis, arī to nedrīkstēja teikt.

S. G.: Mākslas akadēmijā, starp citu, jūs esat studējuši aptuveni vienā laikā. Akadēmija vēlāk kļuva par Bruno darba vietu un ir tāda joprojām. Zinu, ka pēdējos gados bieži esi vadījis tēlniecības studentu bakalaura un maģistra darbus, kas nereti ir uzsvērti novatoriski vai provokatīvi. Vai tas nav sarežģīti?

B. S.: Man jau kopš jaunības vienmēr ir paticis meklēt formu, eksperimentēt ar materiālu. Mēs kaut kā esam uz viena viļņa.

E. Š.: Tu pats par sevi runā pārāk maz. Tev vajadzētu sevi vairāk reklamēt. Ir mākslinieki, kuri izstāžu atklāšanās vienmēr stāv pirmajā rindā. Tu esi pavisam citas konstrukcijas cilvēks.

B. S.: Man vienmēr šķitis, ka darbiem ir jārunā skaļāk nekā pašam autoram. Ar publicitāti arī ir dažādi. Citam patīk, citam ne.

E. Š.: Varbūt pie tā arī paliekam? Lai mūsu darbi būtu patiesi, lai tajos būtu mūsu domas, mūsu pārliecība, lai šie darbi uzrunātu skatītājus un lai mēs tiktu sadzirdēti? ○

[1] *https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/kulturas-rondo/edvarda-smite-iepazistina-ar-savu-monografiju-par-makslinieku-pa.a209966/*

Saruna

ZĪMĒJUMA ANATOMIJA

Aigas Dzalbes saruna ar Maiju Kurševu

Žurnāla pirmajā laidienā vēlamies atklāt, ko domā Maija Kurševa. Ne jau tikai tāpēc, ka viņa patlaban nokļuvusi profesionālās darbības zenītā – par 2025. gadā sastrādāto aprīlī saņēma Gada mākslinieka titulu, kļūstot par pirmo atjaunotās Latvijas Mākslas gada balvas laureāti šajā nominācijā. Jūlijā gaismā nāca cits viņas darba auglis – kopā ar Māru Lāci, Montu Cimdiņu un darba grupu īstenotā izstāde "Iemiesotā doma" Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā. Savukārt septembrī viņa noslēdz profesionālās doktorantūras studijas Latvijas Mākslas akadēmijā, kā rezultāts lielā mērā ir gan balva, gan izstāde.

Maija ir kļuvusi par erudītu zīmēšanas pētnieci, kura turklāt balstās arī pašas praksē. Pāris stundu sarunā mākslinieces nevainojami kārtīgajā darbnīcā uzzinu gan par viņas teorētiskajiem atradumiem, gan radošo ceļu, kas aizvedis no dumpīgiem vizuāliem stāstiem un sociālas hiperaktivitātes līdz abstraktai līnijai.

Aiga Dzalbe: Tu esi no māksliniekiem, kas uz savu nodarbi skatās filozofiski. Zīmēšanu saslēdz ar domāšanu. Tāpēc vispirms gribu noskaidrot, vai atceries, kā pati sāki zīmēt un kā apzinājies zīmēšanas un domāšanas saistību?

Maija Kurševa: Es neesmu no tiem, kas fokusējas uz personisko biogrāfiju. Doktorantūras studiju laikā ieviesu prakses dienasgrāmatu, bet tīri tāpēc, lai saprastu, kur paliek laiks, nevis lai fiksētu domas un sajūtas. Neizmantoju šobrīd mākslinieku vidū tik populāro autoetnogrāfisko metodi. Man šķiet, ka intuitīvi mākslinieki jūt – mākslai ir sakars ar filozofiju, starp tām vienmēr notiek dialogs. Taču, kas īsti tur notiek, ir grūti saprast. Ir tikai sajūta, ka kaut kas tur ir.



△ Maija Kurševa. Foto: Kristaps Kalns, 2025

A. Dz.: Jā, kaut kam tur ir jābūt. Kā tu tam pietuvojies?

M. K.: Vispirms jānodala skatpunkti, kā uz domāšanu raugās filozofija un kā – kognitīvā zinātne. Hanna Ārente, kas ir viens no mana pētījuma filozofiskajiem balstiem, grāmatā "*The Human Condition*" skaidri nodala domāšanu, izziņu un loģiskās spriešanas spēju. Domāšana ir milzīgs, ietilpīgs kosmoss ar senu vēsturi. Zīmēšana – tieši tāpat. Tai ir gadu tūkstošiem sena vēsture. Renesansē iecienītajā stāstā korintiešu meitene atvadās no sava mīļotā, uzspīdina svecīti un uzvelk viņa ēnas mesto siluetu uz sienas. Tāds ir mākslas rašanās mīts. (Plīnija Vecākā "Dabas vēsturē" pierakstītais nostāsts vēsta par podnieka Butada izgudrojumu. Viņš no meitas apvilktās jaunekļa sejas kontūras izveidojis māla bareljefu, kuru kopā ar traukiem apdedzinājis un kas ticis glabāts Nimfu svētnīcā līdz pat Korintas iznīcināšanai 146. gadā p. m. ē. – *A. Dz.*)

Teorētiskajā pētījumā es interpretēju savu praksi, kā arī balstos 18 intervijās ar laikabiedriem – Latvijas mākslinieciem, kas dzimuši 70., 80. un 90. gados. Balstoties tajās, izveidoju orientierus, kārtoju viņu atziņas, saprotot, ka tā nav vienīgā patiesība, bet konkrētu Latvijas mākslinieku prakses.

A. Dz.: Nudien intriģējoši! Kādi ir rezultāti? Vai esi sapratusi, kāpēc mākslinieki zīmē? Kāpēc nevar nezīmēt? Ja es nezīmēju – ko es palaižu garām?

M. K.: Nu, lūk. (Maija izvelk pierakstus.) Man ir izdalīti četri zīmēšanas veidi:

Pirmais ir "Pamats". Zīmējuma nepastarpinātība, tiešums, pieejamība – vajadzīgs tikai rakstāmais un papīrs. Latvijā visi mākslas studenti iziet cauri klasiskajai zīmēšanas skolai, kur zīmējums ir rokas un acs koordinācijas vingrinājums, dabas studija un arī regulārs treniņš – ieradums, kas veido muskuļu atmiņu. Tas ir pamats citos materiālos veidotiem darbiem – gleznai, skulptūrai, dizaina objektam.
Otro kategoriju esmu nosaukusi "Saruna", balstoties Hannas

Ārentes definētajā mākslas darba komunikatīvajā struktūrā. Domām nav materiāla, bet mākslas darbā tās pieņem vielisku veidolu, ko var redzēt citi un kas kļūst par kultūras daļu. Daudzi mākslinieki zīmēšanu sauc par savu valodu un atzīst, ka zīmēšana ir veids, kā viņi domā. Ātrāk var saprasties, ja uzzīmē savu ieceri, nevis klāsti to vārdos. Te ietilpst ideju ģenerēšana, attīstīšana un strukturēšana vai plānošana. Tāpat tā ir gan saruna ar sevi, gan bezvārdu saruna ar citiem, piemēram, kolektīvā zīmēšana. Teiksim, man studiju gados bija aktuāli veidot dienasgrāmatas, lai dabūtu ārā to ārprātu, kas galvā darās.

Trešā ir "Sajūta". Zīmēšanā piedalās ķermenis – kustas rokas, acis... – viss, kas notiek prātā, ir mūsu maņu piegādāts. Tā man ir no fenomenologiem ņemta ideja. "Smadzenes burkā" – tā tas nestrādā, mēs esam ķermenis, kurš, Merlo-Pontī vārdiem runājot, "var". Zīmēšanā izlaužas vēlme izpaust sajūtas. Tur ir aktīvi fokusēta uzmanība un klātbūtnes sajūta, vairākiem māksliniekiem tas ir meditatīvs process, turklāt ļoti patīkams, baudāms, bet citiem mēdz būt nogurdinošs un pat mokošs. Ķermeniska nodarbe, kas palīdz pārstrādāt emocijas, nomierināties – terapeitisks process, kā pamatā ir kustība. Ceturto kategoriju varētu uzskatīt par antitēzi pētījumam par zīmēšanu kā domāšanu. Esmu to nosaukusi "Cilvēks – printeris", jo runa ir par tehnisku, mehānisku darbību, kas prasa daudz laika un ir fiziski nogurdinoša. Piemēram, pāris mākslinieču, kas veido hiperreālistiskus zīmējumus no fotogrāfijām, apgalvo, ka pārzīmēšanas darbība neprasa apzinātu domāšanu un tas ir mokošs process.

A. Dz.: Kāpēc tad tas jādara? Lai protestētu pret tehnoloģiju visuresamību?

M. K.: Fiziski tas ir grūts, ilgs darbs, savā ziņā – jā, pretošanās digitalizācijai. Bet interesantā veidā šis izņēmums tēzi nevis atspēko, bet precizē. Šī "nedomāšana" visskaidrāk parāda, ka arī tad, kad apzinātā domāšana ir nodarbināta ar ko citu, ķermenis vienlaikus spēj zīmēt.

Turpinot stāstu par domāšanas un zīmēšanas attiecībām – apkopojot teorētiskā pētījuma materiālus, esmu izdalījusi piecus domāšanas režīmus, kas atklājas zīmējot: "Vēlme", "Uzmanība", "Klaiņošana", "Tulkojums" un "Automātisms". Tāpat kā zīmēšanas veidi, arī domāšanas režīmi nav stingri nodalāmas kategorijas ar skaidri novelkamām robežām – tie ir orientieri, kas iegūti, rizomatiski kartējot saskares punktus starp pētījuma filozofiskajiem jēdzieniem, izstādes "Iemiesotā doma" deviņām tematiskajām sadaļām, interviju datiem un manu mākslinieciskо praksi. Bet svarīgākais arguments šajā sadaļā ir visus režīmus vienojošā ass – uzmanība. Manuprāt, tā ir pati fundamentālākā domāšanas izpausme, kas atklājas arī zīmēšanā.

A. Dz.: Kurai kategorijai atbilst tava prakse?

M. K.: Noteikti vairākām. No domāšanas režīmiem tie ir: afektīvā "Vēlme", arī "Uzmanība" un "Tulkojums", tādu automātisku skricelēšanu (*doodling*) es nepraktizēju. No zīmēšanas veidiem: "Pamats", gan ērtuma un pieejamības dēļ, gan kā metamedijs, kur zīmējums ir pamatā papīra darbiem. Izņēmums ir zīmēšana no dabas, tādu piekopju ļoti reti, "Sajūta" arī ir būtisks aspekts – zīmēšana man liekas ļoti baudāms un patīkams process. Arī "Saruna" kā ideju ģenerēšana ir man ļoti aktuāla. Savukārt ilglaicīgi veidoti, tonāli vai smalki izzīmēti darbi – tas nav priekš manis.

Ielikt sevi vienā kastītē nav iespējams. Kategorijas un tipoloģijas var savienoties dažādos veidos, un mani piedāvātie orientieri ir tikai iespējamība. Jāsaka, ka bagātīgā pētniecības materiāla strukturēšana ir bijis liels izaicinājums. Šeit trāpīga ir Rozi Braidoti doma, ka "ir nepieciešams respektēt daudzveidību un atrast tādas rīcības formas, kas atspoguļo sarežģītību, tajā nenoslīkstot", to arī esmu centusies darīt, kārtojot šo apjomīgo informāciju.

A. Dz.: Tu liec zīmējuma līnijai kļūt gluži skulpturālai. Izstādē "Tīrraksts" burtiski izgriezi otas vilktu līniju no plaknes. Tā šķiet tīri ķermeniska pieeja.

M. K.: Tur izmantoju pamatā afektu teoriju par domāšanas pirmsvalodiskajiem pamatiem. Kas notiek manos telpiskajos zīmējumos? Tur pirmtēls noteikti ir ļoti precīzs zīmējums, bet tēlus veidoju ar skaidru uzstādījumu būt neskaidriem, atrasties uz atpazīstamā un abstraktā robežas. Līdzīgi kā Žila Delēza un Fēliksa Gvatari ideja par mākslas darbu kā sajūtu būtni – tēlu, kas radīts, lai parādītu kādu vārdos nenodefinētu sajūtu.

A. Dz.: Ievēroju, ka tu sauc šīs abstraktās līniju kompozīcijas par tēliem. Jo interesantāk tas ir tāpēc, ka tavā radošajā ceļā vērojams krass pagrieziens – sākotnēji darbojies ar izteiktiem naratīviem, tādiem vienkāršiem, realitātē noskatītiem, skarbi komiskiem tēliem un vizuālo stāstu sērijām. Tad, līdz ar personālizstādi "Rūtainā kārtība" 2016. gadā, pēkšņi sāki izpausties metaforiski un runāt par tīri estētiskiem mākslas aspektiem. Pagājušogad izstādē "Tīrraksts" turpat galerijā "Māksla XO" jau pavisam tieši apliecināji interesi par skaisto. Kāpēc tā?

M. K.: Tad man jāstāsta savs dzīvesstāsts. Dažiem priekšstats par mani joprojām ir iesakņojies kā par divdesmitgadīgu dumpinieci. Bet pagājuši jau 20 gadi! Sāku zīmēt tīņa gados, kad emocijas vārījās un bija kaut kur jāliek personiskie pārdzīvojumi.

> "
> MAN JAU VIENMĒR PIEMITUSI TĀDA "HEI, PIETIEK KUNKSTĒT – DARĀM PAŠI!" ENERĢIJA.

Skolotāja internātskolā to pamanīja un ieteica zīmēšanas pulciņu Jelgavā. Tas, iespējams, iesēja domu par stāšanos kādā mākslas skolā nākotnē. Akadēmijā mācījos Vizuālās komunikācijas nodaļā, kas galīgi nav nekāds zīmētāju pulciņš. Grūdiens uz zīmēšanu bija Berlīnē, kur mācījos ilustrācijas klasē pie Heninga Vāgenbreta. Zināmā mērā vientulības dēļ Berlīnē sāku zīmēt dienasgrāmatu. Tā bija pašterapija – kaut kādu piedzīvotu, bieži negatīvu un tracinošu sajūtu izvirdums. Dienasgrāmatu jau pārsvarā raksta, nevis tīksminoties, cik dzīve ir skaista, bet, kad netiec ar kaut ko galā. 2010. gadā no tās izveidoju izstādi ar sietspiežu sēriju. Tur un arī iepriekšējos darbos var redzēt ekstrēmas sajūtas un pašdestruktīvu dzīvesveidu.

A. Dz.: Un to izpaudi stāsta formā.

M. K.: Jā. Arī izstādes darbu aprakstos centos izgudrot jautrus stāstiņus, nevis formālu vai dziļdomīgu tekstu.

A. Dz.: Tu esi akadēmijas pasniedzēja, esi bijusi galerijas "*Low*" dibinātāja un vadītāja, Rīgas zīnu festivāla rīkotāja, mākslinieku kolektīva "*Popper Publishing*" dalībniece, Kultūrkapitāla fonda ekspertu komisijas vadītāja. Kādēļ tādas izvēles?

M. K.: Man jau vienmēr piemitusi tāda "hei, pietiek kunkstēt – darām paši!" enerģija. Viss uzsāktais ļoti labi iedzīvojās domubiedru lokā un ātri apauga kā sniega bumba, tomēr vienā brīdī mani noveda līdz izdegšanai. Pirmais lūzuma brīdis labi redzams izstādē "Rūtainā kārtība", kas bija apzināta iešana prom no destruktīvā, pancīgā haosa uz tīru meditatīvu pašrefleksiju. Pēc kārtīgas krīzes radikāli mainīju dzīvi. Rezidences Parīzē

2019. gadā un uzreiz pēc tam Ņujorkā bija nākamais svarīgais solis. Esot prom no Rīgas aktīvās sabiedriskās dzīves, nolēmu atteikties no visa, ko biju radījusi vai līdzradījusi. Tas nebūt nebija viegls lēmums. Uzdevu sev eksistenciālu jautājumu: vai gribu būt organizētāja vai māksliniece? Un visu palaidu vaļā. Parīzē atelpojos, bet Ņujorkā sākās jauna dzīve. Man bija *Kim?* Rezidences balvas nauda un darbnīca *ISCP*, kur katru dienu vienkārši darbojos, izbaudot procesu. Varēju mierīgi ļauties un skatīties, kur intuitīvā darbošanās mani ved. Pretstatā ierasti stresainajai situācijai, kur visu nosaka atsevišķu, vienreizēju projekta rāmji. Tur dzima melnās līnijas – līnijas, kas dodas kaut kur tukšumā.

A. Dz.: Sanāk, ka tavu radošo ceļu vairāk virzījusi dzīve nekā konkrētas idejas, grāmatas vai cilvēki?

M. K.: Nu, došanās abstrakcijā – superkārtībā, tīrībā, skaistumā – ir tā pati radikālā atteikšanās no iepriekšējās dzīves tusiņa, norobežošanās no sociāliem jautājumiem, stāstiem, personāžiem, visa tā ņigu ņegu apkārt. Tās ir izdegšanas sekas un pēc tam – apzināta norobežošanās kā izdzīvošanas stratēģija. Darbnīca ir mana laimīgā vieta, kur radu pasauli, kas ir tikai un vienīgi mana. Tomēr abstraktajās līnijās ir klāt visa mana pieredze, domas, arī humors. Nevar teikt, ka panks Maija pēkšņi vienā dienā kļuva par abstrakcionisti.

A. Dz.: Bet citu idejas taču ir ietekmējušas tavu domāšanu?

M. K.: Jau no studiju laikiem esmu interesējusies par filozofiju, pirkusi grāmatiņas. Pievelk, ka filozofi vārdos noformulējuši to, kas šķiet tuvs un pazīstams. Izlasi kaut ko un sajūties atvieglots: ah, paldies, ka to pateici! Ne mana pētniecība, ne darbi nav teorijas ilustrēšana, drīzāk – atbilstošas teorijas piemērošana praksei. Ļoti saistoša šķiet afektu teorija, arī Delēza un Gvatari skaidrojums, kā mākslas darbs iedarbojas, piemēram, grāmatiņā "Kas ir filosofija". Lasu Hannas Ārentes "Prāta dzīvi" un zīmēju to, ko esmu izlasījusi. Tad ļoti uzskatāmi redzu, kā savijas zīmēšana un domāšana. Tā ir mana mākslinieciskās pētniecības metode, kur teorija un prakse ir viens otru papildinošs un virzošs process.

A. Dz.: Kā tu teiktu – kāda šobrīd ir mākslas dzīve Latvijā? Ir tik daudz lielisku mākslinieku un ārkārtīgi daudz notikumu. Vai mākslinieki jūtas saprasti, atbalstīti?

M. K.: Man ir pilnīgi skaidrs, ka no savas mākslas iztikt nevaru, kaut arī esmu samērā labā pozīcijā. Māksliniekam ir vajadzīgs pamatdarbs. Laimīgā kārtā man tas ir saistīts ar radošo darbību, jo strādāju ar topošajiem māksliniekiem akadēmijā, un tā man ir ideāli piemērota darbavieta. Mana radošā prakse šobrīd ir pašpietiekama: tā nenes peļņu, bet pārdotie darbi ļauj apmaksāt darbnīcu un ieguldīt materiālos. Zinu, ka daudzi līdzās to nevar atļauties. Man ir bijis atbalsts gan no Valsts kultūrkapitāla fonda, gan Latvijas Mākslas akadēmijas. Profesionālās doktorantūras gadi man viennozīmīgi ļāvuši pacelties nākamajā līmenī.

Aktivitāte mākslas laukā ir liela, bet jautājums – cik tas ir ilgtspējīgi? Atbalsts no valsts ir ierobežots, bet tā tas ir visur, arī bagātās valstīs. Protams, kultūrkapitāla finansējums mākslas nozarei ir dzīvības vai nāves jautājums un varam būt laimīgi, ka mums tāds ir. Bet nevajag uzskatīt, ka visiem kaut kas automātiski pienākas un ka valstij ir jānodrošina visu mākslinieku eksistence. Individuāli skatoties, ir iespēja optimizēt savu praksi, pielāgojoties finansiālajiem apstākļiem, tāpēc arī esmu apzināti palikusi pie visvienkāršākajiem, pieejamākajiem materiāliem. Taisu darbu tādā izmērā, lai pati to varētu pacelt un lai pietiktu vietas tā glabāšanai. Nu nevajag ražot foršus dārgus krāmus, kurus pēc tam nav kur likt. Apzinoties valstiskās prioritātes, esmu mierā ar to, ka nekādu papildu finansējumu māksla un pētniecība tuvākajā laikā nedabūs, galvenais tikai tagad uzmanīt, lai neatņem arī to minimumu, kas ir. Māksla ir mana dzīve, piepildījums, pašizpausme, bez tās es nevaru dzīvot. Vajag tikai strādāt.

A. Dz.: Ko Latvijas mākslinieki dara nepietiekami? Kā tev pietrūkst vietējā mākslas dzīvē?

M. K.: Vajadzētu kaut kādā veidā tiekties ārpus sava lokālā kokona uz starptautisko scēnu, sākot ar Baltijas un Ziemeļu valstīm. Ir jāinteresējas citam par citu, nevis jāgaida uz kaut kādiem mistiskiem kuratoriem – superstāriem. Arī lokāli mums vajadzētu vairāk tikties un komunicēt, jo mākslinieki jau vislabāk saprot, ko kolēģi dara, un var dot jēgpilnu atgriezenisko saiti. Vajadzīga arī profesionāla kritika – saruna ar kompetentu, informētu, inteliģentu cilvēku caur tekstu – refleksija. Trešā ir saruna ar skatītājiem, un tā, manuprāt, notiek diezgan labi. Par to liecina, piemēram, iniciatīva *"Riga Last Thursdays"*. Arī mūsu pirmajā sarunā ar "Iemiesotās domas" māksliniekiem saulainā svētdienā sanāca pilna muzeja zāle.

A. Dz.: Vai zīmējumam ir robežas, kas to definē?

M. K.: Zīmējumu definēt ir grūti, jo tas ir drīzāk process, nevis medijs. Izstādes "Iemiesotā doma" pamatā ir LNMM krājums – tas, ko muzejnieki ir klasificējuši kā zīmējumu. Pirmkārt, tas ir darbs uz papīra, bet ne iespiedgrafika, tātad nav tiražējams. Ja piekrīt Rozalindai Krausai, mēs dzīvojam postmediju situācijā, kas nozīmē neturēšanos pie strikti definētām mediju robežām, un mākslas darbs ir hibrīds veidojums. Zīmējuma pētnieks Stīvens Fārtings saka, ka zīmējuma definīcijai ir jāraugās pāri zīmuļa galam. Tā ir daudzdimensiju notikumu un situāciju tulkošana plaknē.

A. Dz.: Interesanti, kuri zīmētāji tev ir autoritātes?

M. K.: Pols Klē – viņa mūža nogales zīmējumi. Tajos ir brīvība, humors. Patīk viss, ko dara Viljams Kentridžs – viņa radošais piegājiens un atvērtība, ļaušanās procesam. Meklējumi ietekmē rezultātu, tur ir gan intelektuālais, gan eksperimentēšanas brīvība. Patīk arī Anrī Matisa kolāžas – tur ir rotaļa, dzīvesprieks. Spēcīgu iespaidu atstāja Masačūsetsas Laikmetīgās mākslas muzejā redzētā Sola Levita 100 lielizmēra sienas zīmējumu retrospekcija, kas 2019. gadā tapa pēc viņa atstātajām instrukcijām.

A. Dz.: Jāatzīst, ka viņu pieeja šķiet nudien radnieciska tavai. Autoritātes no Latvijas mākslinieku klāsta laikam apliecina atlase izstādei "Iemiesotā doma". Kādas ir sajūtas pēc grandiozā izstādes kūrēšanas darba?

M. K.: Ir neticami, ka tāds plašs zīmējumam veltīts pārskats Latvijā vēl nebija bijis. Es ieguvu nenovērtējamu pieredzi un darbu pie šīs izstādes uzskatu par virsotni savā profesionālajā dzīvē. Pirmkārt, es ļoti daudz iemācījos par Latvijas mākslas vēsturi un tieši caur zīmējumu. Otrkārt, guvu iespēju strādāt ar pieredzējušu profesionāļu komandu – tā man bija līdz šim nebijusi pieredze. Vēriens un komanda bija tiešām iespaidīgi. Pēc šāda mēroga notikuma realizēšanas, kas ietver visu no idejas līdz atklāšanas runai, viss cits šķiet paceļams.

Zīmējumā mani fascinē tieši šī nepastarpinātība – redzamais dzīva cilvēka rokas nospiedums, kas ierakstīts lapā. Salīdzinot ar citiem medijiem, zīmējumā tas redzams vistiešākajā veidā. Tu vari skatīties uz simtgadīgu zīmējumu un skaidri sajust tā cilvēka klātbūtni, kurš to veidojis. Tas ir diezgan maģiski. Domāju, ka šīs izstādes veiksme ir ne tikai profesionālais komandas darbs, bet arī svaigais skatījums uz tradicionālo un visiem pazīstamo mediju, kā arī autoru daudzveidība gandrīz 300 gadu tvērumā. Tur tiešām katrs atradīs kaut ko sev. ○

Kurators vaicā vaicā

SKATĪTIES LĒNĀK

Par starptautisko laikmetīgās mākslas izstādi “Plūsmā” stāsta izstādes kuratore Inga Bunkše

No 3. jūlija līdz 13. septembrim Jūrmalas muzejā norisinājās starptautiskā laikmetīgās mākslas izstāde “Plūsmā”, kurā piedalījās 23 mākslinieki. Izstādei darbi tika izvēlēti, domājot par neredzamo enerģiju, kas vieno cilvēku, dabu un Visumu. Esot šajā enerģijas plūsmā, ir vieglāk pilnveidoties, nezaudēt piesaisti saknēm un piedzīvot savu pilnvērtīgāko “es”. Šī plūsma nav saistīta ar ārējo panākumu demonstrāciju, bet ar spēju saglabāt uzticību savam dziļākajam aicinājumam.

Kādēļ tad cilvēki no šīs plūsmas attālinās? Karls Gustavs Jungs teicis, ka mūsdienu cilvēks ir zaudējis saikni ar savu dziļāko būtību un viņu vada ego – vēlme izvairīties no grūtībām, saglabāt komfortu un aizpildīt eksistenciālo nemieru ar īslaicīgiem kairinājumiem. Bet aiz ķermenisko vēlmju apmierinājuma nereti slēpjas tukšums. Un dvēseles dziļumos joprojām mājo alkas pēc piepildījuma, patiesības un jēgpilnas klātbūtnes pasaulē. Vai cilvēks vēl spēj sadzirdēt savu iekšējo balsi informācijas trokšņa pārblīvētajā realitātē?

Veidojot izstādi, mani interesēja nevis garīgums kā abstrakts jēdziens, bet cilvēka spēja nepazaudēt sevi pasaulē, kurā informācijas plūsma kļuvusi intensīvāka par spēju to piedzīvot. Izlādējies telefons mūsdienās rada lielāku satraukumu nekā paša eksistenciālais izsīkums. Varbūt tāpēc jautājumi par uzmanību, klātbūtni un jēgpilnu pieredzi kļuvuši tik aktuāli.

Izstādes mākslinieki nepiedāvā atbildes uz jautājumu, kā atgūt šo saikni. Katrs no viņiem meklē savu ceļu – gaismā, kustībā, materiālā, tehnoloģijās. Tomēr visiem izstādei izvēlētajiem darbiem ir kas vienojošs – tā ir apzinātība, vēlme aptvert pasaules vai vēstures jēgu, tiklīdz šī jēga rodas. Izstāde piedāvā iespēju



△ Inga Bunkše izstādē “Plūsmā”. Foto: Didzis Grodzs, 2026

ieklausīties sevī, sajūtās, intuīcijā, atgādinot, ka cilvēks ir daļa no lielāka veseluma un ka spēja nezaudēt cilvēcību dažkārt ir daudz nozīmīgāka par spēju vienmēr būt *online*.

Jau vēlāk, pēc izstādes atklāšanas, mani pārsteidza, cik uzmanīgi cilvēki vēroja darbus. Tas lika aizdomāties, ka laikmetīgajā mākslā skatītājs arvien retāk meklē skaidrojumu un arvien biežāk – pieredzi.

Jautājums par mūsdienu cilvēka attiecībām ar laiku iegūst arvien plašāku kontekstu. Digitālajā laikmetā cilvēks zaudē spēju ilgstoši noturēt uzmanību un saprast kontekstu. Attēli nomaina cits



△ Gints Gabrāns izstādē “Plūsmā”. Foto: Didzis Grodzs, 2026

citu nepārtrauktā plūsmā, uzmanība kļūst fragmentāra, un arī mākslas darbi nereti tiek uztverti tikai dažu sekunžu laikā.

Nepārtrauktā informācijas un attēlu plūsma sašķeļ uzmanību, pieradinot mūs pie ātras uztveres un tikpat ātras reakcijas. Māksla šajā situācijā piedāvā citu laika pieredzi – iespēju apstāties, skatīties ilgāk un ļaut redzētajam pakāpeniski atklāties, nesteidzoties redzēto pārvērst tūlītējā spriedumā. Izstādes “Plūsmā” darbi aicina uz lēnu skatīšanos.

Maurīcio Doncelli “Spoguļos” attēls transformējas līdz ar skatītāja kustību, Valda Celma skārienjūtīgie ekrāni atklājas, vērotājam lēni līdzdarbojoties, Arta Nīmaņa stikla objekti mainās atkarībā no skatpunkta, bet Ginta Gabrāna instalācija veidojas mijiedarbībā ar skatītāju. Šiem darbiem nav viena privileģēta skatpunkta, un sastapšanās ar tiem pārvēršas par dinamisku, līdzradošu procesu.

Šeit nozīmīga šķiet sociologa Hartmuta Rozas rezonanses teorija[1]. Rozs uzskata, ka cilvēkam nepietiek ar informāciju par pasauli, bet ir nepieciešama rezonanse – dzīva sastapšanās. Mākslas darbs šādā izpratnē nav objekts, ko analizēt no malas, bet sarunas partneris. Rozs raksta par ideju, ka pasaule, Visums vai Dievs cilvēku uzrunā – pat tad, kad viņš to vairs nespēj sadzirdēt. Tādēļ lēna skatīšanās ir priekšnoteikums, lai rastos rezonanse kā attiecības, kurās pasaule cilvēku uzrunā, viņš tai atbild, un šajā sastapšanās procesā pats mainās.[2] Roza idejas saskan ar mākslinieka Valda Celma uzskatu, kurš ir teicis izstādes kuratorei, ka “matērija mainās, kad to vēro”.

Tāpēc arī pašsaprotama bija doma izstādes laikā rīkot darbnīcu, kurā cilvēki var runāt par savu uztveri, pieredzi un sajūtām, kas rodas, vērojot mākslas darbus. “Pasaule nav tas, ko es domāju, bet gan tas, ko es izdzīvoju” – šis



△ Reinis Pētersons izstādē “Plūsmā”. Foto: Didzis Grodzs, 2026

Morisa Merlo-Pontī princips skaidro, ka uztvere ir primārā saikne ar pasauli, kas notiek pirms jebkādas refleksijas vai domāšanas.

Darbnīcai izstrādātā metodika ļāva tās dalībniekiem ļauties kontemplācijai – uz brīdi atteikties no vēlmes darbu uzreiz izskaidrot, novērtēt vai klasificēt. Es lūdzu uzkavēties pie mākslas darba, ļaut skatienam atgriezties pie detaļām, pamanīt savas sajūtas un domas un nesteigties tās pārvērst gatavā spriedumā.

Vislielāko interesi izraisīja sarunas savā starpā. Izrādījās, ka cilvēki labprāt dalās tajā, ko piedzīvojuši un sajutuši, nevis cenšas atrast vienu “pareizo” darba skaidrojumu.

Izstrādāto un darbnīcās pilnveidoto metodiku, kas ietver padziļinātu mākslas darba vērošanu un moderētas sarunas, kas ļauj pamanīt, kā māksla palīdz saprast pašiem sevi, turpmāk varēs izmantot jebkurā mākslas izstādē vai diskusijās par mākslu.

Viens no laikmetīgās mākslas svarīgākajiem uzdevumiem nav piedāvāt atbildes. Māksla var palīdzēt atgūt spēju skatīties lēnāk, uzdot jautājumus un pieņemt, ka otrs cilvēks vienu un to pašu darbu var piedzīvot pavisam citādi. Mūsdienās, kad publiskajā telpā arvien biežāk dominē kategoriski spriedumi un ātras reakcijas, šāda pieredze iegūst īpašu nozīmi.

Izstādes mākslinieki – Sigita Enika, Ināra Garklāva, Ieva Krūmiņa, Kristīna Lukasa (*Cristina Lucas*, Spānija), Liene Mackus, Zaiga Putrāma, Igors Bernāts, Kaspars Brambergs, Andris Breže, Valdis Celms, Māris Čačka, Mauricio Doncelli (*Maurizio Donzelli*, Itālija), Miķelis Fišers, Gints Gabrāns, Ritums Ivanovs, Atis Jākobsons, Leonards Laganovskis, Verners Lazdāns, Paulis Liepa, Pēteris Līdaka, Jānis Murovskis, Artis Nīmanis, Reinis Pētersons.

Kuratore, tekstu autore – Inga Bunkše, scenogrāfs – Gints Gabrāns, vizuālā identitāte – Anitra Eglīte-Poikāne. ○

1 Rosa, Hartmut. The idea of resonance as a sociological concept. *Global dialogue 8* (2). 2018, pp. 41–44.

2 Rosa, Hartmut. *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Cambridge: Polity Press, 2019, p. 265.

Ginta Gerharde-Upeniece, *Dr. art.*, izstādes "Laikmetīgais zīmējums. Floransas un Daniela Gerlēnu dāvinājumi Pompidū centram" projekta vadītāja, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

"ZĪMĒJUMS IR KUSTĪBA, TRANSFORMĀCIJA, NEPĀRTRAUKTA METAMORFOZE" (KATRĪNA BOŠA)

No 2026. gada 25. jūlija līdz 1. novembrim Latvijas Nacionālā mākslas muzeja galvenās ēkas otrā stāva kreisā spārna zālēs (Jaņa Rozentāla laukumā 1, Rīgā) ir skatāma izstāde "Laikmetīgais zīmējums. Floransas un Daniela Gerlēnu dāvinājumi Pompidū centram". Izstāde ir Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) un Pompidū centra (*Centre Pompidou*) sadarbības projekts, kura ekspozīcijā iekļautie darbi nāk no kolekcijas, kuru Pompidū centram pēdējo divdesmit gadu laikā dāvinājuši kolekcionāri un mākslas mecenāti Floransa un Daniels Gerlēni (*Florence et Daniel Guerlain*). Patlaban LNMM izstādēs zīmējums kā mākslas medijs tiek izcelts īpaši. Lielajā zālē no 18. jūlija līdz 8. novembrim norisinās vērienīga Latvijas zīmējumu izstāde "Iemiesotā doma", kas parāda mūsu mākslinieku zīmējuma daudzpusību gandrīz trīs gadsimtu garumā. Abas mākslas darbu ekspozīcijas veido netiešu dialogu par zīmējuma attīstību un tā neierobežotajām iespējām vizuālajā mākslā.

Lai arī Gerlēnu kolekcijas izstāde ir veidota kā atsauce uz Latvijas zīmējumu ekspozīciju, tomēr vienlaikus ir īpašs notikums pats par sevi. Zīmējums ir domas un idejas iemiesojums, bet vienlaikus arī spontanitāte, izteiksmes brīvība, emociju izvirdums – medijs, ko var dēvēt par visas mākslas aizsākumu un pamatu. Tas ir stāsts par zīmējuma entuziastu Floransas un Daniela Gerlēnu ieguldījumu zīmējuma apvāršņa un ģeogrāfijas paplašināšanā. Un vienlaikus izstāde ir vēstījums par Latvijas un Francijas kultūras saišu paplašināšanu un ilgtermiņa sadarbību. Izstādes kuratore ir Pompidū centra Grafikas nodaļas krājuma atašeja Letīcija Pesenti (*Laetitia Pesenti*), kura pusgada garumā strādāja kopā ar LNMM komandu un izstādes dizaina autori Ievu Stūri. Projekta būtība ir formulējama atslēgas vārdos – **laikmetīgais zīmējums, starptautiskais konteksts un kolekcionāru ieguldījums**. Ir vēl vēl kāds būtisks akcents – tas ir nevis vienreizējs pasākums, bet ilglaicīga kolekcionāru sadarbība ar muzeju, ilglaicīgs, aizraujošs un profesionāls process.



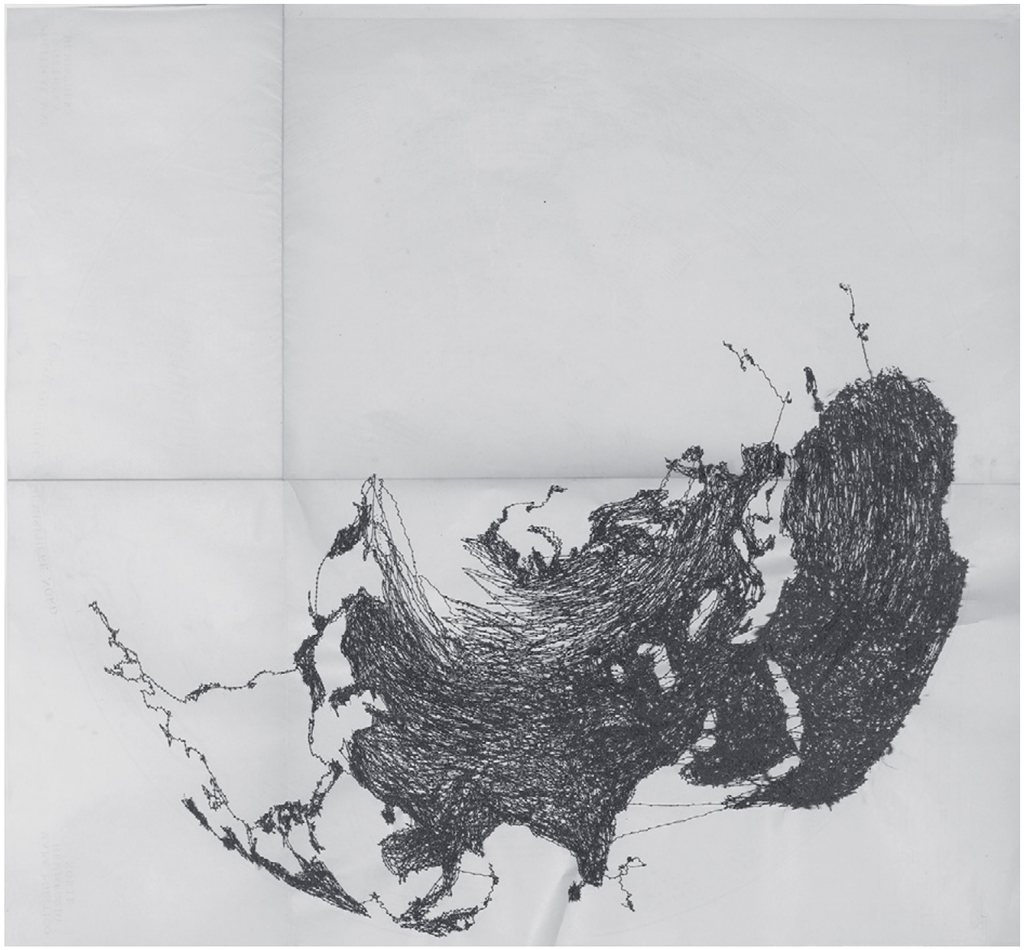
△ Kloja Pīna. Satvēriens 01, 2007. Pauspapīrs, ogle, 30 x 22,5 cm. Floransas un Daniela Gerlēnu kolekcijas dāvinājums, 2012. Pompidū centra kolekcija

Laikmetīgais zīmējums

Izstāde ir tematiski daudzveidīga, un tai ir izteikti laikmetīgs raksturs. No gandrīz 1200 darbu lielā dāvinājuma izstādei Rīgā atlasīti 43 mākslinieku 98 zīmējumi, kas tapuši no 20. gadsimta 70. gadiem līdz 2019. gadam. Autoru vidū ir tādi starptautiski pazīstami vārdi kā Tonijs Kregs (*Tony Cragg*), Ēriks Dītmans (*Erik Dietman*), Marlēna Dimā (*Marlene Dumas*), Roberts Longo (*Robert Longo*), Džuzepe Penone (*Giuseppe Penone*), Ričards Prinss (*Richard Prince*), Gerhards Rihters (*Gerhard Richter*), kā arī franču mākslinieki Dovs Alušs (*Dove Allouche*), Elīza Bokuzēna (*Elise Beaucousin*), Katrīna Boša (*Cathryn Boch*), Anrī Kueko (*Henri Cueco*), Daniels Dezēzs (*Daniel Dezeuze*), Vidja Gastaldona (*Vidya Gastaldon*), Žans Legaks (*Jean le Gac*), Frederika Luca (*Frédérique Loutz*) u. c. Piedāvātās tēmas darbu atlasē ir nosacīti tradicionālas, tomēr tās nav vienkārši formulējamas – ainava un dabas noskaņas transformējas abstrakcijā, portrets un ķermeniskais elements pārtop par siluetu un līniju, fotogrāfija un kino valodas citējumi izstādē iegūst dzīva, bet vienlaikus fiksēta momenta nospiedumu. Arī tehnikas no tradicionālā zīmuļa, grafīta, tintes, guašas, akvareļa iegūst eksperimenta nokrāsu, tas saplūst vai imitē fotogrāfiju, bet vienlaikus abstraktā kompozīcijā līdzās kolāžai izmantots arī sarkanvīns. Savukārt līnija, kas pārplūst ornamentā, iegūta ar izšuvuma tehnikas palīdzību. Darbu atlase ir speciāli pielāgota konkrētai telpai, tā veidota, jau iepriekš iepazīstot muzeju un zīmējumam piemērotos eksponēšanas nosacījumus.



△ Frederika Luca. *Heirad*, 2009. Papīrs, Ķīnas tuša, akvarelis, vaska krītiņi, sangīnas zīmulis un metāliska guaša, 170 x 200 cm. Floransas un Daniela Gerlēnu kolekcijas dāvinājums, 2012. Pompidū centra kolekcija



△ Katrīna Boša. Sarkans, 2010. Izšuvums ar diegu uz drukātas ģeogrāfijas kartes aizmugures, 62 x 66 cm. Floransas un Daniela Gerlēnu kolekcijas dāvinājums, 2012. Pompidū centra kolekcija

Kolekcionāru ieguldījums

"Zīmējums nudien ir jebkura mākslas darba pamatā – vienalga, vai runa ir par tēlotājmākslu, dizainu vai arhitektūru. Viss sākas ar zīmējumu! Tā ir visspontānākā darbība un mums – arī vispatiesākā: pirmais žests, kas ļauj atklāt mākslinieka nodomu un personību," zīmējumu raksturo Floransa un Daniels Gerlēni. Runājot par kolekcionēšanas aizsākumiem, pieminēšanas vērts ir arī dzimtas stāsts. Daniels Gerlēns nāk no ģimenes, kuras saknes saistītas ar Gerlēnu parfimērijas dinastiju. Tās dibinātājs Pjērs Fransuā Paskāls Gerlēns (*Pierre-François-Pascal Guerlain*) 1828. gadā Parīzē, Rivoli ielā, atvēra savu pirmo veikalu. Savukārt Daniela Gerlēna vectēvs Žaks Gerlēns (*Jacques Guerlain*) bija plaši pazīstams sava laika impresionistu darbu kolekcionārs. Pēc viņa nāves kolekcija tika sadalīta starp plašās ģimenes locekļiem. Arī Floransas un Daniela Gerlēnu kolekcija sākotnēji ir plašāka par zīmējumu mākslu, taču pamazām tieši zīmējums kļuva par tās galveno fokusu, šajā medijā visprecīzāk saskatot mākslinieka rokraksta un radošā impulsa tiešo klātbūtni.

Viņu aizrautīgo pievēršanos zīmējumam apliecina gan Laikmetīgās mākslas fonds, gan Zīmējuma balva, ko Floransa un Daniels Gerlēni iedibināja 2006. gadā, ik gadu izvirzot nominantus un paziņojot balvas laureātu. Būtisks pavērsiens Gerlēnu kolekcionēšanas stāstā bija lēmums 2012. un 2013. gadā dāvināt Pompidū centram apjomīgu – aptuveni 1200 zīmējumu – kolekciju. Kolekcionāri uzsver, ka šis skaitlis nav tikai iespaidīgs apjoms, bet arī ilga un rūpīga procesa rezultāts: mākslinieku un darbu atlase no daudz plašāka materiāla klāsta, ekspertu konsultācijas un ieteikumi, darbnīcu apmeklējumi, kā arī neaizmirstamas tikšanās ar pašiem māksliniekiem. Rezultātā Pompidū centra krājums tika papildināts ar kolekciju, kas ir ne tikai apjomīga, bet arī nozīmīga laikmetīgā zīmējuma vēstures un attīstības kontekstā. Kopš dāvinājuma muzejs mērķtiecīgi aktualizē un popularizē šo kolekcijas daļu. 2017. gadā Pompidū centrā notika izstāde "Daniela un Floransas Gerlēnu Laikmetīgā zīmējuma balvas desmit gadi", kas atskatījās uz balvas pirmo desmitgadi un Gerlēnu nozīmīgo ieguldījumu laikmetīgā zīmējuma popularizēšanā.



△ Jokums Nordstrēms. Zvejosim duļķainā ūdenī (*Lat oss fiska ur grumligt vatten*), 2015. Papīrs, grafīta zīmulis, 39 x 47,7 cm. Daniela un Floransas Gerlēnu Laikmetīgās mākslas fonda dāvinājums, 2015. Pompidū centra kolekcija

Starptautiskais konteksts

Kaut arī izstādes centrā neapšaubāmi ir franču māksla (11 autori) un Pompidū centrs Parīzē ir institūcija, kas to pārstāv, tomēr šajā reizē būtiska ir projekta starptautiskā amplitūda. Ekspozīcijas tekstuālo daļu papildina būtisks elements – pasaules karte, kas parāda mākslinieku izcelsmi. Kopumā izstādē piedalās autori no 17 pasaules valstīm, kas arī nosaka projekta mērogu. Pasaules kartes tēmu savdabīgā veidā raksturo Katrīnas Bošas darbs "Sarkans" (2010). Tumši sarkano diegu izšuvums tikai sākotnēji ir ornaments vai abstrakcija, savukārt, iedziļinoties tā detaļās un nolasot tā spoguļattēlu, skaidri iezīmējas mūsdienu pasaules kartes kontūras ar Ķīnu, Japānu, un Tuvajiem Austrumiem, karsto politikas un arī karadarbības punktu – Hormuza šaurumu – ieskaitot.

Izstādes starptautiskajai dimensijai ir vēl kāds aspekts – atgriezeniskā saite, proti, mākslinieki, lai kurā pasaules malā šobrīd atrastos, ir saņēmuši ziņu no kuratores Letīcijas Pesenti, ka viņu darbi ir eksponēti Rīgā. Tā ir iespēja uzzināt par Latviju un mūsu kultūru ļoti plašam autoru lokam. Starp citu, izstādē ieradās arī mākslinieces Elīza Bokuzēna, uzsverot personiskās klātbūtnes sajūtu. Projektu raksturo vēl kāda dimensija saistībā ar ģeogrāfisko karti, proti, izstāde dažādos darbu atlases variantos tiek izstādīta Francijas pilsētās, kā arī dažādās valstīs – Zviedrijā (2015), Dānijā (2016), Spānijā (2017), Austrijā (2019) un citur. Nākamajā gadā plānota izstāde Spānijā, Malagā.

Atgriežoties pie zīmējumu izstāžu dialoga Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā, iespējams saskatīt arī plašāku skatījumu uz šo projektu pēctecību un ģenēzi – izstāžu idejām, kas nereti netiešā veidā viena no otras izriet, cita citu papildina un veido plašāku diskusiju par zīmējuma vietu mākslas vēsturē un muzeja krājumā. Vispirms šajā pēctecībā jāatgādina kāda būtiska kopsakarība. 2025. gada nogalē un 2026. gadā *Grand Palais* telpās Parīzē bija skatāma vērienīga izstāde no Pompidū centra kolekcijas – "Zīmējums bez robežām" (*Dessins sans limite*). Tā piedāvāja plašu skatījumu uz zīmējumu kā patstāvīgu mākslas mediju laikā, kad Pompidū centrs apmeklētājiem ir slēgts rekonstrukcijas dēļ, taču muzejs savu izstāžu darbību turpina gan Parīzē un Francijā, gan plašāk pasaulē līdz atkārtotai atvēršanai 2030. gadā.

Savukārt atziņa, ka līdzīgas idejas dažādos muzejos un institūcijās tiek realizētas vienlaikus, nebūt nav jaunatklājums. Arī mūsu Baltijas kaimiņos Viļņā apmeklētājus gaida zīmējumam veltīta vērienīga izstāde. Lietuvas Nacionālā mākslas muzeja Nacionālajā gleznu galerijā no šā gada 23. jūnija līdz 2027. gada 10. janvārim skatāma izstāde "Iesākumā bija līnija. Lietuvas Nacionālā mākslas muzeja kolekcijas: zīmējumi no 18. līdz 21. gadsimtam" (*In the Beginning Was the Line. The Lithuanian National Museum of Art Collections: Drawings from the 18th to the 21st Century*). Tomēr šāds izstāžu virknējums vai šķietamas sakritības liecina ne tikai par kuratoru interesi no jauna izcelt zīmējumu kā mākslas mediju, kas ilgstoši atradies uzmanības perifērijā. Drīzāk tā ir plašāka skatpunkta un paradigmas maiņa, kurā būtisks kļūst laika nogrieznis "pirms" un "pēc". Zīmējums vairs netiek uztverts tikai kā sagatavošanās stadija gleznai, skulptūrai vai citam mākslas darbam, bet gan kā patstāvīgs izteiksmes veids ar savu vēsturi, estētiku, domāšanas loģiku un laikmetīgu aktualitāti.

Turpinot tematisko līniju par mecenātismu un kolekcionēšanas vēsturi, kurā organiski ierakstās Floranas un Daniela Gerlēnu stāsts, to iespējams skatīt arī plašākā hronoloģiskā izvērsumā. Izstādes, kas veltītas mākslas mecenātiem, mākslas dzīves veidotājiem un kolekcionāriem, vienlaikus atklāj muzeju krājumu veidošanās procesu, tā finansiālos priekšnoteikumus un gaumes kritērijus, izceļ mākslinieku vārdus, maina akcentus un nereti arī ietekmē priekšstatus par mākslas darba vērtību. Arī Latvijas Nacionālais mākslas muzejs ir pievērsies kolekcionāru stāstiem un nākotnē šo ievirzi turpinās attīstīt. Šajā kontekstā īpaši pieminami Francijas muzejos veidotie vēsturiskie atskati – no "retumu kabinetiem" līdz laikmetīgās mākslas kolekcijām, kuru nozīmīguma dēļ to īpašnieki vai kolekcionāri nereti kļūst par atsevišķu muzeju un fondu veidotājiem, piemēram, Fransuā Pino kolekcijas gadījumā (*Bourse de Commerce – Pinault Collection*). Francijas muzejos regulāri skatāmas arī izstādes, kas veltītas mākslas tirgus personībām, filantropiem un ietekmīgiem kolekcionāriem. Tā, piemēram, Oranžērijas muzejs savulaik izcēla nozīmīgo mākslas dzīves veidotāju Fēliksu Feneonu izstādē "Fēliks Feneons (1861–1944). Jaunie laiki – no Serā līdz Matisam" (*Félix Fénéon (1861–1944). Les temps nouveaux, de Seurat à Matisse, 2019*), bet 2025. gadā – mākslas tirgotāju un kolekcionāru Heinzu Bergrūenu izstādē "Heincs Bergrūens, mākslas tirgotājs un viņa kolekcija" (*Heinz Berggruen, un marchand et sa collection*). Turpinot šo tematisko ievirzi, jau 9. oktobrī Luija Vitona fonds Parīzē (*Fondation Louis Vuitton*) skatītājiem piedāvās izstādi "Gistavs Fajē, kolekcionārs un radītājs. Modernās mākslas ikonas" (*Gustave Fayet, collectionneur et créateur. Icônes de l'art moderne*). Uz šo izstādi, starp citu, ceļos arī darbs no LNMM Mākslas muzeja "Rīgas Birža". Bet par to – jau kādā citā izstāžu apskatā... ○

Kuratora viedoklis

PAR MĀKSLAS VIDI, PROCESIEM, KURATORA LOMU LATVIJĀ UN NE TIKAI

Evas Rotčenkovas saruna ar Maiju Rudovsku

Maiju Rudovska – starptautiski strādājoša neatkarīga kuratore, mākslas un arhitektūras procesu pētniecie, vērtētāja un mākslas telpas “Studija” (Kuldīgā) dibinātāja un vadītāja. Vienlaikus viņa jau vairāk nekā 20 gadus darbojas mākslas kritikas laukā, ir piedalījusies vairāku mākslas izdevumu tapšanā gan kā sastādītāja un redaktore, gan tekstu autore un projektu vadītāja. Strādājusi par vieslektori Latvijas Mākslas akadēmijā (2020–2022) un lasījusi lekcijas ISSP fotogrāfijas skolā (2018–2023), kā arī iesaistījusies citos ar mākslas izglītību saistītos procesos Latvijā. Aicināju Maiju pastāstīt gan par Latvijas Mākslas gada balvas 2025 norisi, kad viņa bija žūrijas priekšsēdētāja, gan par kuratora darba aspektiem un pieredzi dažādās valstīs.

Maijas pētnieciskais fokuss saistīts ar laikmetīgo mākslu un arhitektūru, padziļināti pievēršoties telpas, hibriditātes un starptelpas fenomeniem, kā arī kuratora lomas pārskatīšanai un jaunu sadarbības modeļu attīstīšanai dažādos sociālajos un institucionālajos kontekstos.

No 2012. līdz 2013. gadam Maija bija projektu vadītāja Rīgas Porcelāna muzejā un kūrēja izstādi *Inside and Out Kim?* Laikmetīgās mākslas centrā. Vēlāk, no 2014. līdz 2015. gadam, viņa kūrēja vērienīgo izstādi *Society Acts – The Moderna Exhibition 2014* Malmes laikmetīgās mākslas muzejā Zviedrijā un “kim?” Laikmetīgās mākslas centrā Rīgā. No 2015. līdz 2017. gadam Maija pildīja ekspertes un komisijas priekšsēdētājas pienākumus Ziemeļvalstu Ministru padomes Kultūras punktā (*Nordic Culture Point*) Helsinkos. 2016. gadā viņa kūrēja starptautisko projektu *(In)visible dreams and streams* Berga Bazārā, kas pēc



△ Maija Rudovska. Foto: Iveta Gabaliņa

tam ceļoja uz citām Baltijas valstu institūcijām. Tajā pašā gadā viņa organizēja Rīgas Fotogrāfijas biennāles simpoziju *Image and Photography in the Post-Digital Era*. Tam sekoja ciešāka sadarbība ar *Kim?* Laikmetīgās mākslas centru, kur no 2017. līdz 2018. gadam viņa strādāja par projektu vadītāju un kuratori. Kopš 2011. gada viņa vada platformu *Blind Carbon Copy*, kuras ietvaros no 2021. līdz 2024. gadam kūrēja tiešsaistes rezidenču un mākslas projektu *A Structure Envisioned for Changing Circumstances* sadarbībā ar ASV un Norvēģijas mākslas organizācijām.

Pēdējos gados Maija aktīvi strādā par pedagoģi un mentori, atbalstot jaunos mākslas profesionāļus. 2023. gadā Cēsu Mākslas festivālā kūrēja latviešu trimdas mākslinieka Raimonda Staprāna simtgades jubilejas izstādi “Pārāk tuvu, pārāk tālu”, kā arī uzsāka doktorantūras studijas Igaunijas Mākslas akadēmijā (2023), kur šobrīd pēta mākslinieka kuratora lomu Latvijas kūrēšanas vēstures diskursā.

Kopš 2024. gada Maija vada un kūrē mākslas telpu “Studija” un tās starptautisko rezidenču programmu Kuldīgā. Šajā laikā viņa ir kūrējusi grupas izstādi *Down The Rabbit Hole* MO muzejā Viļņā (2024), strādājusi par projektu vadītāju Zimmerli Mākslas muzejā Rutgers Universitātē Ņūdžersijā, ASV, strādājot ar Nortona un Nensija Dodžu padomju savienības nonkonformistu mākslas kolekcijas latviešu mākslas sadaļu (*The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union*, 2024–2026) un kūrējusi norvēģu mākslinieces Annas Īles (*Anna Ihle*) izstādi *Therapeutic Coverage* Buržas augstākās nacionālās skolas galerijā *La Box* (Francija, Burža, ENSA, 2026). Šogad Maija Kuldīgā organizējusi starptautisku mūsdienu mākslinieku izstādi un publisko programmu (sarunu ciklu) “Es un Līvija”, veltītu tēlnieces Līvijas Rezevskas (1926–2004) simtgadei, kas bija līdz 30. septembrim apskatāma Kuldīgā, mākslas telpā “Studija”.

Eva Rotčenkova: Kas noteica tavu izvēli strādāt par kuratori, un vai sākotnējie priekšstati par šo profesiju laika gaitā ir mainījušies?

Maija Rudovska: Jā, varbūt atgriezīšos pie studiju laikiem Latvijas Mākslas akadēmijā. Mēs studējām kopā. Atceros iestājeksāmenu kolokviju, kad bija jāiepazīstina ar sevi. Smieklīgi, ka man tas palicis atmiņā: sēdējām auditorijā, un profesors Eduards Kļaviņš jautāja, kāpēc gribam studēt mākslas zinātni. Lielākā daļa atbildēja, ka grib kļūt par kuratoriem.

E. R.: Man šķiet, toreiz tas bija populārs priekšstats par to, ko mākslas zinātnieka profesijā var darīt – strādāt mākslas galerijā un kūrēt izstādes...

M. R.: Kurā gadā iestājāmies? Divi tūkstoši otrajā? Jā, un man šķiet, ka jau tad kuratora profesija bija tāda trendīga, populāra, stilīga. Bet es teicu: "Gribu būt mākslas vēsturniece." Man bija diezgan noraidoša nostāja – kāpēc kurators? Paradoksāli, ka viena no retajām kursā izveidoju tieši kuratora karjeru.

E. R.: Tu vienlaikus ieguvi arī mākslas pedagoga izglītību...

M. R.: Jā, Latvijas Universitātē. Vecāki mani atbalstīja, kamēr mācījos, un man nebija jāstrādā, kas bija privilēģija. Bet vecākiem nebija viegli mani sponsorēt. Kad noslēdzu bakalaura studijas, bija skaidrs, ka jāturpina studijas maģistrantūrā, tad meklēju darbu – vispār nebija domas apgūt kūrēšanu. Viens no pirmajiem darbiem man bija izdevniecībā "Raka", kur biju projektu vadītāja vizuālās mākslas grāmatām skolām. Vienlaikus sāku lasīt lekcijas, jo daži pasniedzēji bija pamanījuši, ka mani interesē pedagoģija.

"

MAN GRIBĒJĀS STRĀDĀT AR TO, KAS NOTIEK TAGAD (..)

Bet viss mainījās vienā brīdī. Pabeidzot bakalaurus, mēs kūrējām izstādi, kas bija veltīta sieviešu draudzības attēlojumam mākslā.

E. R.: Izstāde "Sieviešu draudzība" notika 2006. gadā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) izstāžu zāles "Arsenāls" Radošajā darbnīcā kā LMA un LNMM sadarbības projekts. Studentu izstādes kūrēšanas praksi aizsāka profesors Andris Teikmanis kā sava mācību kursa noslēguma darbu. Tā bija iespēja strādāt ar muzeja kolekciju.

M. R.: Jā! Pat tagad kāds bija sācis interesēties par šo mūsu izstādi, jo principā tā runāja par draudzību tādā kā feminisma kontekstā.

E. R.: Lai gan mēs uzsvērām, ka tas ir vienīgi par draudzību, nevis feminismu kā tādu...

M. R.: Mums bakalaura līmenī nebija iedotas zināšanas par feminisma diskursu, mēs neko nezinājām par to. Tikai pēc tam sākām kaut ko skatīties. Pēc tam bija piedāvājums izstādei *Candy Bomber* ["*Candy Bomber*/ Našķu bumba. Jaunie Latvijas gleznieciībā", LNMM izstāžu zāle "Arsenāls", 2007], atceries?

E. R.: Tas bija lielākais notikums mākslā tajā laikā. Es jau strādāju LNMM, un mana kolēģe kuratore Diāna Barčevska ierosināja, ka kopā ar piecām jaunajām mākslas zinātniecēm – mēs abas, Ilze Jakuša-Kreituse, Inese Klestrova, Iliana Veinberga – varētu veselu gadu apzināt jaunos gleznotājus Latvijā...

M. R.: Jā, un veidot izstādi. Man tieši tad auga interese par kūrēšanu. Studiju ietvaros mums zināšanas par to, kas ir kurators, un, ar ko tam jāsastopas, netika iedotas teorētiskā plāksnē. Es toreiz par to domāju vairāk tādā *DIY* līmenī. Lielākoties mūsu un vecākā paaudze tā uzaugusi – projektus taisījām intuitīvi, ar tām zināšanām, kas bija pieejamas.

Man gribējās strādāt ar to, kas notiek tagad – ar laikmetīgo mākslu, nevis vēsturi un pagātni. Un, studējot tālāk, apzinājos, ka gribu iet kūrēšanas virzienā. Sāku interesēties par iespējām papildināt zināšanas ārzemēs. Prasīju paziņām, jo bija sajūta, ka šeit kūrēšanas praksē nekur tālu netikšu. Tas bija apmēram 2008. gads. Šādu pēcdiploma programmu toreiz nebija daudz. *De Appel's Curatorial Programme* Amsterdamā bija viena, kur Inga Lāce vēlāk studēja, un es tur pieteicos. Otra bija *Curator Lab* Stokholmā (*Konstfack University of Arts, Crafts and Design*), kur varēja studēt par brīvu, kamēr *de Appel* bija augsta mācību maksa. *De Appel* netiku, jo mana angļu valoda tajā laikā bija ļoti sliktā līmenī. Tomēr tiku *Curator Lab* Stokholmas programmā (2009–2010). Tā bija veiksme. Mans piedāvājums uzrunāja, jo pētīju staļinisma laika arhitektūru, interpretējot to mūsdienu kontekstā, kas ārzemniekiem šķita eksotiski un interesanti.

Konkurence toreiz bija ap 80 pieteikumu, apmēram trīs uz vienu vietu. Tagad tādās programmās ir simtiem pieteikumu.

E. R.: Vai principā kuratora profesijas popularitāte ir augusi?

M. R.: Jā, protams. Tagad arī Latvijas Mākslas akadēmijā ir kuratoru programma. Man [laikmetīgās mākslas] kūrēšana deva brīvību radoši strādāt – nebūt piesaistītai tikai mākslas vēsturnieka lomai, bet strādāt mūsdienīgā vidē ar dzīviem māksliniekiem.

E. R.: Turklāt tu esi izvēlējusies būt neatkarīga kuratore, nepiesaistot sevi pastāvīgi nevienai institūcijai. Tas dod brīvību, bet, no otras puses, ir riskantāk, jo visu laiku jādomā, kā nopelnīt iztiku.

M. R.: Šobrīd jauniem kuratoriem es gandrīz vai neieteiktu tādā formātā strādāt. Bet es saprotu, kāpēc izvēlas šādu ceļu, jo nekas nav mainījies – nav iespēju atrast stabilu darbu uz pilnu slodzi, kur varētu strādāt radoši. Institūcijā ir noteikti pienākumi un struktūra.

Pēc *Candy Bomber* Elita Ansone piedāvāja iet strādāt muzejā, bet man bija sākusies sadarbība ar Ivo Stranti un Zani Čulkstēnu. Mēs izveidojām apvienību *Hole Curators*. Doma bija veidot ciešāku sadarbību ar biznesa vidi, ieinteresēt jaunos biznesmeņus arvien vairāk pirkt laikmetīgo mākslu, ienest to viņu darbā un interjeros. Pēc ekonomiskās krīzes šī iniciatīva pajuka, bet darbs muzejā man toreiz kā jaunam cilvēkam šķita ierobežojošs. Tagad, ja kādam pēc studijām piedāvā darbu muzejā, es teiktu: "Izmanto iespēju!" Tā ir iespēja kāpt pa karjeras kāpnēm no asistenta līdz kuratoram vai iestādes vadītājam.

E. R.: Man uzreiz pēc bakalaura bija iespēja strādāt Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā. Tā bija ļoti laba vide un pieredze – iepazinos ar lieliskiem kolēģiem, māksliniekiem, procesiem lielas institūcijas ietvaros. Atceroties šķiet, ka tie bija pilnīgi siltumnīcas apstākļi.

M. R.: Toreiz muzeja vide tika uzskatīta par ļoti konservatīvu, un samaksa bija ļoti zema.

E. R.: Samaksa diemžēl īpaši nav mainījusies...

M. R.: Nē, nav. Kontekstā ar vidējo algu valstī tā ir zema arī tagad. Pastrādāju gandrīz gadu Rīgas Porcelāna muzejā, kur alga par pilnu slodzi bija aptuveni 200 latu – es par to nevarēju izdzīvot. Turklāt tā ir pašvaldības iestāde, un saskāros ar mobinga situācijām, kas bija nepieņemamas. Saliekot to kopā, sapratu: labāk daru pati un meklēju iespējas. Ar ārzemju izglītību radās kontakti, grantu programmas, un tā sākās mans neatkarīgas kuratores ceļš.

E. R.: Tu saglabāji neatkarību, attīstot paziņu loku, caur ko vari strādāt visdažādākajās valstīs – gan Amerikā, gan Eiropā.

M. R.: Studijas Zviedrijā bija tramplīns, kas iedeva iespēju veidot kontaktus ārpus Latvijas. Sākumā pavērās grantu iespējas Skandināvijā. Bet ir jāmāk to izmantot – jāattīsta valoda, angliski jāraksta pieteikumi. Neatkarīgam kuratoram ārkārtīgi svarīgs ir *networking*,

braukājot apkārt un pavadot laiku rezidencēs, apmeklējot māksliniekus viņu studijās, iesaistoties vasaras skolās un citās aktivitātēs.

E. R.: Būt īstajā vietā, īstajā laikā ar īstajiem cilvēkiem?

M. R.: Es teiktu citādāk – tev jāspēj uzrakstīt tādu pieteikumu, lai tevi ierauga. Ir jābūt interesantām idejām, kaut kam saistošam. Un jābūt profesionāli varošam. Neatkarīgajiem kuratoriem dzīve ir mobilāka, bet viņi nevar, piemēram, strādāt institūcijā un vienlaikus būt neatkarīgi. Uz diviem soliem vienlaikus sēdēt var būt grūti.

Tagad, pateicoties tiešsaistes videi un sociālajiem medijiem, iespēju ir vairāk. Mēs esam paaudze, kas pēc akadēmijas pat *Facebook* vēl aktīvi neizmantoja. Taču *precariousness* – dzīve uz izdzīvošanas robežas – nav mainījusies. Neatkarīgam kuratoram nav viegli, jo trūkst finansējuma, stabilu ienākumu. Tagad mākslas vide ir ļoti institucionalizēta, un neatkarīga kuratora darbu lielākoties ekspluatē. Institūcijas kuratoram ir regulāra alga, sociālās garantijas un atvaļinājums. Neatkarīgais kurators atnāk ar brīnišķīgu ideju, uztaisa projektu, bet viņam samaksā, labākajā gadījumā, tūkstoš eiro par visu projekta laiku.

E. R.: Kas var prasīt pusgadu darba...

M. R.: Vai ilgāk! Ar MO muzeju Viļņā strādājām divus gadus un katra (projekts tika kūrēts kopā ar lietuviešu kuratori Justi Kostikovaiti un igauņu kuratori Merilinu Talumā) saņēmām tūkstoš eiro par visu periodu. Turklāt tev pašam bieži jāpiesaista finansējums. Strādājot ar lielām institūcijām, darba apjoms aug – sociālie mediji, izglītības programmas, komunikācija ar entajiem cilvēkiem. Tāpēc bieži vien mākslinieki paši strādā kā kuratori, lai radītu vidi, kur viņu ideju necenzēs un varēs parādīt to, ko grib. Taču ir tā nestabilā puse – gadās pat ieguldīt savus resursus un naudu.

E. R.: Tas ir dzīvesveids?

M. R.: Principā jā. Bet var arī mainīt kursu un iet darboties ciešāk institūciju vidē.

E. R.: Tu nesen esi izveidojusi mākslas telpu “Studija” Kuldīgā. Kā tu nonāci līdz tam?

M. R.: Man nebija plāna veidot fizisku telpu. Pēc 15 gadu darbošanās sāku pārdomāt, vai gribu turpināt kā neatkarīga kuratore. Bija grūti. Kad palika 40 gadi, gribējās atrast pasniedzējas darbu vai piesaistīt sevi vienai vietai.

Pandēmijā pavadīju vairāk laika Kuldīgā un Kaļķu ielas kvartālā pamanīju industriālas garāžu tipa telpas. Sarunās ar cilvēkiem iezīmējās vīzija par vietu radošiem projektiem. Kuldīga ir mana dzimtā pilsēta, tur dzīvo mamma, un man likās jauki, ja tur ienāktu vairāk laikmetīgās mākslas. Redzot iespēju sadarboties ar privātu uzņēmēju, kurš bija gatavs telpas dot, man momentā radās ideja par mākslinieku rezidenci. Izstāžu telpu taisīt nebūtu jēgas, jo mazpilsētā tam nevar dabūt finansējumu, bet rezidenču struktūra šķita pieņemama. Man bija liela pieredze šajā jomā – trīs gadus strādāju *Nordic Culture Point* par rezidenču eksperti. Tas ir interesants izaicinājums: vadīt fizisku telpu gan praktiski, gan konceptuāli.

E. R.: Tev ir liela pieredze, strādājot par kuratori ASV. Kas tev sniedzis lielāku gandarījumu, kura vide tev ir tuvāka – ASV vai Eiropa?

M. R.: Gandarījumu sniedz sadarbība starp dažādām kultūrām. Kad biju saistīta ar Skandināviju, strādāju ar *Moderna Museet* Zviedrijā, braucu uz Norvēģiju, strādāju Helsinkos. Ziemeļvalstīs man ļoti patika sociāli atbildīgā attieksme pret cilvēkiem un mākslu. Tā ir iekļaujoša, cilvēcīga vide.

Moderna Museet izstāde (2013–2014) kopā ar galveno kuratoru Andreasu Nilsonu bija viens no nozīmīgākajiem projektiem manā dzīvē. Mēs to atvedām arī uz Rīgu, uz *Kim?*. Divus gadus strādāju pie viena apjomīga projekta par Baltijas reģionu, un man par to samaksāja tik labi, ka varēju neatrasties regulārā darbā. Es izjutu, ko nozīmē būt kuratoram, kuram nav jādara “melnais darbs” – tu strādā ar ideju, konceptu un māksliniekiem. To tagad mēģinu iedzīvināt Latvijā.

E. R.: Ētikas latiņu, vai ne?

M. R.: Tieši tā! Bet redzu, cik ļoti mūsu kultūrā nav izpratnes par kuratora darbu. Pašvaldību līmenī uzskata, ka kurators ir producents vai projektu menedžeris.

E. R.: Mazais gariņš, kas visu saorganizē un beigās izmazgā grīdu.

M. R.: Idejiskā, nemateriālā puse paliek otrajā plānā. Izglītības sistēmā netiek stāstīts par mākslas ekosistēmu. Kurators veido konceptu sarunā un partnerībā, nevis pilda rūķīša darbu par mazām naudiņām.

Vēlāk gribēju izplest spārnus: bija virkne projektu Francijā – gan Parīzē, gan Marseļā. Francijā gāja grūti – tur jūtama kultūras atšķirība un imperiālistiska attieksme. Savukārt ASV esi tirgus sistēmā. Laikmetīgajai mākslai tur nav daudz valsts atbalsta, viss balstās uz privāto uzņēmējdarbību un finansējumu. Starptautiskās attiecības būvē pēc biznesa modeļa. Eiropā mēs veidojam cilvēciskas attiecības, kas bieži turpinās, pāriet ilgākās attiecībās. Bet ASV novēroju – tevi izmanto uz projekta laiku, un pēc tam tu vairs neeksistē. Kamēr var nopelnīt, tikmēr ir draudzība.

E. R.: Mēs apspriedām praktiskos kuratora darba aspektus, bet gribu vēl jautāt par saturiskajiem. Kā tu atrodi tēmas, par kurām veidot izstādes, projektus?

Tēmas un konceptuālie uzstādījumi atnāk paši no sevis. Es cenšos sekot līdzi aktuālajiem diskursīvajiem jautājumiem, kas skar mūsu dzīvi 21. gadsimtā – vai tā būtu globalizācijas un kapitālisma kritika, klimata pārmaiņu izraisītās krīzes, tehnoloģiju attīstībā izmainītās realitātes un redzējumi, vai citas tēmas. Savos projektos apvienoju gan personīgi aktuālo, gan to, kas, manuprāt, rezonē plašāk sabiedrībā. Man ir ļoti daudz ideju, kuras gribas pētīt un par kurām vēlos runāt. Tādā ziņā nekad neesmu tā mērķtiecīgi meklējusi kādu tēmu – tās pie manis atnāk pašas.

E. R.: Vai vari īsi raksturot nozīmīgākos jaunākos projektus?

Starp nesenākiem projektiem varu minēt norvēģu mākslinieces Annas Īles personālizstādi “Terapeitiskais segums” (*Therapeutic Coverage*, 2026), kurā runājām par mūsdienās tik aktuālām tēmām kā mentālā veselība un terapeitiskā palīdzība, iztēlojoties mākslas vidi un mākslinieku kā sava veida terapeitu, kurš ar konspiratīvām metodēm uzdodas par sabiedrības atveseļotāju. Gatavojoties izstādei, mēs daudz pētījām dažādus avotus un pārspriedām, kā mūsdienās iniciatīvas ar labiem nodomiem var pāraugt par ekspluatējošām platformām, kā mediji un kapitālisma loģika spēlējas ar mentālās veselības jautājumiem un kādu lomu tajā visā spēlē mākslinieks. Sadarbība ar Īli aptvēra gandrīz divus trīs gadus un sākās jau pandēmijas laikā, kad izstrādāju projektu *A Structure Envisioned for Changing Circumstances*.

E. R.: Patlaban Kuldīgā, tavā mākslas telpā “Studija” ir ekspozīcija, kas veltīta tēlnieces Līvijai Rezevskas simtgadei. Tomēr tev joprojām svarīgi arī mākslas vēstures aspekti?
Jā, mākslas vēstures aspekti nekur nav pazuduši. Manuprāt, tie vienmēr ir klātesoši un būtiski darbā ar laikmetīgo mākslu. Izstāde “Es un Līvija” ir veltījums tēlnieces Līvijas Rezevskas 100 gadu jubilejai, kas tiek svinēta šogad, un tajā līdzās viņas pašas darbiem

esmu izstādījusi vairāku laikmetīgo autoru – Kristīnes Mifsudas, Ingas Melderes, Lienes Rumpes, Lienes Pavlovskas u. c. – darbus. Man ir ļoti svarīgs dialogs jeb saruna, kas veidojas starp pagātni un mūsdienām. Īpaši Kuldīgas kontekstā, kur kultūrtelpa izteikti vērsta uz pagātnes godināšanu, ir ļoti svarīgi ienest arī mūsdienu mākslu. Laikmetīgā māksla ne tikai reflektē un interpretē vēsturisko mantojumu, bet arī to atdzīvina, no jauna padara aktuālu.

E. R.: Parunāsim par Latvijas Mākslas gada balvu 2025, kur tu biji žūrijas priekšsēdētāja. Vai turpināsi darbu žūrijā arī turpmāk?

M. R.: Bija iespēja palikt žūrijā trīs gadus, bet es izvēlējos neturpināt. Lielākā daļa pirmā gada žūrijas izvēlējās neturpināt, izņemot Aigu Dzalbi un Raivi Alksni.

E. R.: Iepriekš bija Purvīša balva, ko sedza privāts finansējums. Tagad tā ir beigusies, un vietā nākusi Kultūras ministrijas iniciatīva. Kāds ir tavs viedoklis par šīs balvas izveidi?

M. R.: Secinājumus izdarīt ir pāragri, bet ir ļoti labi, ka tāda balva ir izveidota – Kultūras ministrijas Vizuālās mākslas padome pie šīs balvas izveidošanas strādāja ilgi. Labi, ka [tā brīža kultūras ministres] Agneses Lāces vadībā tā tika iedibināta. Tā ir valstiska atzinība nozarei. Citām nozarēm tādas balvas bija, bet vizuālajai mākslai nebija. Privātie sponsori var izdomāt savus noteikumus, bet valsts balvas mērķis ir aptvert visu mākslas ekosistēmu: ne tikai māksliniekus, bet arī citus mākslas vides veidotājus – kuratorus, organizācijas, producentus, grafiskos dizainerus, mākslas kritiķus utt.

Vēl viens aspekts, protams, bija domāt par iekļaujošu mākslas balvu, lai vai ko tas nozīmētu. Par to var diskutēt, bet mēs ar citiem žūrijas locekļiem jau sākumā vienojāmies, ka gribam pārnest fokusu ārpus Rīgas, uz to, kas notiek reģionos. Ir svarīgi attālināties no elitārisma un paraudzīties uz mākslas procesiem plašāk – Latvijas un Baltijas ietvaros. Bet tīri praktiski balva sastopas ar lieliem izaicinājumiem, kā vispār novērtēt visus tos procesus, kā tos aptvert.

E. R.: Jā, visiem žūrijas locekļiem tomēr viss jāapskata.

M. R.: Tas, ka visiem viss jāapskata, man šķiet absurdi. Labāk būtu darbu sadalīt pēc žūrijas locekļu profesionālās kompetences. Piemēram, ne vienmēr mākslinieks vai kurators ir ļoti zinošs pētniecībā vai izglītības programmās, kāds varbūt nevar izvērtēt, kas ir labs mākslas teksts vai pētījums. Tas rada nevienmērīgu slodzi tiem žūrijas locekļiem, kam ir plašākas kompetences. Otrkārt, nevar viens cilvēks gada laikā apskatīt simtiem pasākumu visā Latvijā. Piedāvātā samaksa to neattaisno. Lai to izdarītu pēc būtības, žūrijas loceklim būtu jāņem brīvs gads un jāsaņem ikmēneša alga. Vizuālās mākslas padomē neviens īsti negrib atzīt, ka praktiskais izpildījums netika pārdomāts.

Lielākie izaicinājumi ir sadrumstalotība. Reģionos projekti Valsts kultūrkapitāla fonda mērķprogrammā var dabūt, maksimums, 5000 eiro. Ar tādu budžetu nav iespējamas milzīgas izstādes (ja vien tas nav Rotko centrs ar valsts subsīdijām). Tās ir mazas, sporādiskas, bet kvalitatīvas iniciatīvas. Vasarā izbraukāt Cēsis, Daugavpili, Kuldīgu un Liepāju nav fiziski iespējams, jo notiek ļoti daudz pasākumu un žūrijas locekļi paši aktīvi strādā savā nozarē.

E. R.: Žūrijas locekļi varēja veltīt tikai dažas stundas no sava laika katru nedēļu?

M. R.: Es arī mēģināju, protams, šos aspektus kaut kā aktualizēt, jo man šķiet, ka nākotnē balva var kļūt tikai spēcīgāka, ja darbosies strukturāli un sistēmiski veiksmīgāk. Tad arī varbūt nebūs iekšēju šaubu pašiem balvas saņēmējiem, nominantiem vai citiem. Kas ir tāda godīga izvērtēšana? Vai godīga izvērtēšana ir tad, ja žūrijas loceklis pusi no aktivitātēm, kas viņam būtu jāizvērtē, principā nav redzējis? Šī ir mana kritika, bet pati balvas izveide ir lieliska. Gala ceremonija Valmierā pierādīja, ka nozare grib šādu pasākumu. Mēs visu laiku strādājam melnās miesās, un mums trūkst kopienas pasākumu. Vismaz reizi gadā satikties, pasvinēt, padejot un pateikt labus vārdus cits citam ir ļoti nepieciešams. Ceru, ka balva ar laiku spēs pielāgoties un nostabilizēties.

E. R.: Kādi bija tavi žūrijas priekšsēdētājas pienākumi? Vai varēji kaut kā virzīt, ietekmēt procesu un rezultātu? Tu jau teici, ka mēģināji aktualizēt izvērtēšanas veida aspektu. Bija kāds saraksts ar notikumiem, izstādēm, kas jāapskata? Kā noritēja process? Balsu skaitīšana?

M. R.: Man kā žūrijas priekšsēdētājai bija iespējams iedot divas balsis (kamēr citiem bija viena balss) gala balsošanā, kad izšķirtos balsu skaits. Pamatā žūrijas darba procesā priekšsēdētājam nav nekādu īpašu priekšrocību, drīzāk vairāk atbildības komunicēt žūrijas darbu publiski, piemēram, medijiem. Ja tu jautā par sarakstiem, tad organizatori rūpējās par to, lai regulāri tiktu veidots un papildināts saraksts ar aktuālākajiem notikumiem.

E. R.: Pastāsti par žūrijas darba metodēm. Kā izvirzījāt kandidātus un laureātus? Pēc kādiem principiem? Kā vienojāties?

M. R.: Žūrijas darba metodes diemžēl nevaru daudz komentēt, jo tomēr tā ir iekšēja lieta. Pirmajā gadā nebija izveidota programma vai detalizēts plāns, kā tieši notiktu darbs. Darba kārtību lielākoties noteica organizatoru komanda. Bet žūrijas darbā, kad ir satikušies cilvēki ar dažādiem viedokļiem un uzskatiem, vienmēr pieprasa spēju sastrādāties, diskutēt, cienot citam cita viedokli – arī ja uzskati krietni atšķiras. Dzīvojam laikā, kad nav vienota uzskatu kopuma par estētiskām un konceptuālām kategorijām mākslā, tās var būtiski atšķirties mākslas profesionāļu vidū. Ļoti daudz kas ir bāzēts individuālā pieredzē un zināšanās, tādēļ daudzi lēmumi var būt izteikti subjektīvi. Ar to jāsaskaras arī žūrijas darbā, un tad ir jāspēj atrast kopsaucējs.

E. R.: Kā tu vērtē, kā Latvijas mākslas vide ir mainījusies, kopš tu sāki darboties?

M. R.: Mākslas vide ir augusi un kļuvusi ārkārtīgi interesanta. Jaunās paaudzes mākslinieki ienes lielu enerģiju. Daudzi pašorganizējas, veido savas mākslas un radošās telpas – to pamana arī ārzemju ciemiņi. Kā trūkst? Trūkst pamatīga atbalsta, lai veidotu liela mēroga, ambiciozas, pētījumos balstītas izstādes. Mums trūkst *kunsthalles* principa telpas ar spilgtu kuratoriālu redzējumu, kas aizpildītu robu starp muzeju un mazajām mākslas telpām. Cerams, ka tagad, kad "Rīgas laikmetīgās mākslas telpu" vada Daiga Rudzāte, tur būs vairāk tādu koncpetuālā mērogā ambiciozāku projektu.

E. R.: Bet tas atduras pret finansējumu...

M. R.: Jā. Visi piesakās uz VKKF finansējumu, un katrs dabū mazu naudiņu. Tam jābūt kultūrpolitikas redzējumam – lielajām izstādēm vajag subsīdijas (50–70 tūkstošus eiro), lai nav jāmēģina naudu izķeksēt pa kaktiem.

Tomēr situācija uzlabojas. *Riga Contemporary*, ko rīko *Kim?*, ir kļuvis par starptautisku notikumu, kas pulcē jomas pārstāvjus. Pietrūkst vienīgi regulāru diskusiju par mākslas vides attīstību un jēgu, kas, man šķiet, notika pirms 10–15 gadiem, jo mākslas kritika ir kļuvusi ļoti konformistiska, principā tā vairs neeksistē. Bet kopumā process notiek ļoti dzīvi. Ja sakārtotu VKKF mehānismus un finansējuma sadales principus, būtu vēl labāk.

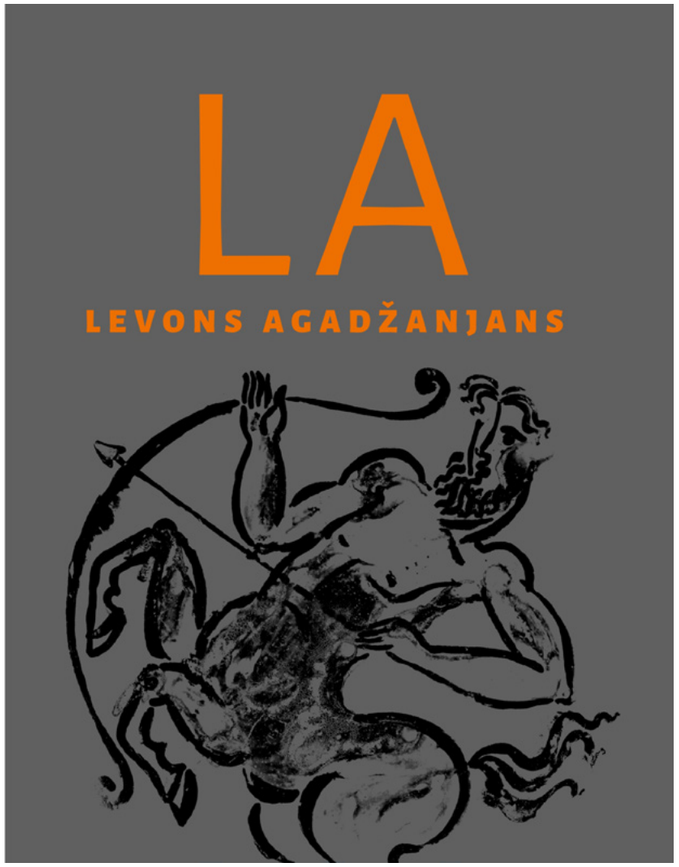
E. R.: Paldies par sarunu! ○

Diāna Lauriņa, *Mg. art.*, Rīgas Porcelāna muzejs

CAUR VIENA MŪŽA PRIZMU: MONOGRĀFIJA “LEVONS AGADŽANJANS”

2026. gadā Latvijas Muzeju biedrības Gada balvu pētnieciskajā darbā saņēma Rīgas Porcelāna muzeja izdotā monogrāfija par dizaineru un keramiķi Levonu Agadžanjanu (1940–1999). Izdevums ir vairāku gadu ilga pētījuma rezultāts, kas caur viena mākslinieka daiļrades raksturojumu vēsta par plašāku 20. gadsimta otrās puses rūpnieciskā dizaina un keramikas mākslas vides kontekstu. Monogrāfijas pamatā ir mākslas vēsturnieces Dzintras Spradzenko pētījums par Agadžanjana biogrāfiju un mākslinieciskо darbību, bet tās otrā daļa (autores Iliana Veinberga un Diāna Lauriņa) ir tēmas paplašinājums, kas iepazīstina ar mākslinieciēm-dekoru dizainerēm, kuras darbojās Rīgas Porcelāna rūpnīcā.

No 20. gadsimta 40. līdz 90. gadiem Rīgā darbojās divas porcelāna ražotnes, kas 60. gados tika apvienotas vienā Rīgas Porcelāna rūpnīcā ar diviem iecirkņiem Maskavas ielā un Lēdurgas ielā. Kopš 1953. gada abās ražotnēs pastāvēja Mākslinieciskā laboratorija, kuras štata darbiniekiem tika uzticēta formu un dekora dizainu izstrāde ražošanai. Viena no aktuālajām tēmām Rīgas Porcelāna muzeja zinātniskajā darbā ir šo mākslinieku ieguldījuma izpēte, ņemot talkā arī sociolo ģijas pētniecības metodes – vācot mutvārdu liecības un analizējot personu dzīvesstāstus, kas ļauj plašāk raksturot autoru radošo darbību rūpnīcas vidē un ārpus tās. Muzeja izdevumi par rūpnīcas māksliniecēm Beatrisi Kārkliņu (2017), Aiju Mūrnieci (2023) un Ilgu Dreiblati (2024) ir tapuši ciešā sadarbībā ar minētajām autorēm, taču “Levons Agadžanjans” muzeja pieredzē ir pirmā grāmata par autoru, kura atstātais mantojums jāpēta kā pabeigts lielums. Agadžanjana dzīves un darbības kopums tika rekonstruēts pēc bibliotēku, muzeju un arhīvu materiāliem, taču nozīmīgs bija arī ģimenes, draugu un kolēģu liecību sniegtais konteksts.



△ Monogrāfijas “Levons Agadžanjans” vāks. Dizaina autore: Arta Ozola-Jaunarāja, 2024

Armēnijā dzimušā mākslinieka Levona Agadžanjana radošā darbība aptver periodu no pagājušā gadsimta 60. līdz 90. gadiem. Pēc keramikas un modelēšanas studiju beigšanas Sanktpēterburgā (tolaik – Ļeņingrada) jauno speciālistu norīkoja darbā uz Rīgas Porcelāna un fajansa fabriku (vēlāko Rīgas Porcelāna rūpnīcas 1. iecirkni), kur viņš strādāja līdz pat 90. gadiem. Agadžanjanam rūpnīcā tika uzticēta jaunu formu izstrāde ražošanai – garajos darba gados viņš ir radījis lielu skaitu tējas, kafijas un pusdienu servīžu, dažādu trauku komplektu, individuālu priekšmetu un sīkplastikas dizainu, kļūstot par vienu no ražīgākajiem autoriem visā rūpnīcas vēsturē līdzās Zinai Ulstei un Taisijai Poluikevičai. Lai gan Agadžanjana un viņa rūpnīcas kolēģu vārdi bieži vien ir zināmi tikai jomas interesentiem, viņa veidotās formas, piemēram, servīzes “Ārija” (1981), “Rīga” (1984), “Diāna” (1986) un “Viktorija” (1988), mūsdienās joprojām ir ikdienā sastopamas un plašā sabiedrībā pazīstamas, savukārt agrāku periodu darbi jau ieguvuši antikvāras vērtības statusu.

Vienlaikus ar rūpnīcas darba pienākumiem Agadžanjans pievērsās individuālai radošai darbībai, veidojot unikālus autordarbus dažādos keramikas materiālos. Mākslinieks ir bijis LPSR Mākslas fonda radošās keramikas studijas “Logs” biedrs. Studija darbojās LPSR Mākslas fonda Keramikas fabrikas telpās, bijušajā Rīgas Porcelāna un fajansa fabrikas Keramikas cehā. Agadžanjans veidoja abstraktas skulptūras un lielformāta tēlnieciskas kompozīcijas – dekoratīvos noformējumus veikalu interjeriem, kā arī dārza keramiku. Mākslinieks aktīvi piedalījās vietēja mēroga un starptautiskās izstādēs un guva atpazīstamību kā viens no Latvijas profesionālo keramiķu loka pārstāvjiem.

Agadžanjana radošās darbības plašais vēriens pētījuma rezultātā tapušo monogrāfiju padara par bagātīgu un daudzveidīgu izziņas materiālu. Lai to apkopotu, izpētes gaitā bija jāaptver dažādi konteksti un jāiesaista gan viss muzeja kolektīvs, gan plašāka sabiedrība. Pētījuma sākuma posmā notika Agadžanjana biogrāfijas un mākslinieciskās darbības izpēte, balstoties arhīvu u. c. atmiņas institūciju



△ Levons Agadžanjans Rīgas Porcelāna rūpnīcas kabinetā. 20. gs. 60. gadi. Foto no privāta arhīva

materiālos, kā arī laikabiedru un ģimenes locekļu liecībās, autora darbu apzināšana Rīgas Porcelāna muzeja krājumā, citu Latvijas muzeju krājumos, mantinieku un privātu kolekcionāru īpašumā. Priekšmeti tika fotografēti, lai topošajam izdevumam veidotos daudzpusīgs ilustratīvais materiāls. 2020. gadā projekta ietvaros muzejā tika sarīkota krājuma izstāde "Levons Agadžanjans", kas aktualizēja dizainera radošo mantojumu un ļāva apmeklētājiem to iepazīt līdz tam neredzētā apjomā.

Ņemot vērā Agadžanjana specializāciju formu izstrādē un viņa radīto dizainu lielo skaitu, pētījuma gaitā radās ideja izdevumu paplašināt ar otro daļu par rūpnīcas mākslinieciem, kas nodarbojās ar dekoru dizainu. Tā kā Rīgas Porcelāna rūpnīcas mākslinieciskā štata specifika noteica mākslinieku specializāciju divās kategorijās – skulptori jeb formu autori un dekoru autori –, Agadžanjana devums rūpnieciskā dizaina laukā līdz galam nav iepazīstams un novērtējams bez viņa kolēģu devuma. Šāds pētījuma paplašinājums sniedza iespēju aktualizēt šo mākslinieču vārdus un izcelt arī tādas autores, kuru darbība rūpnīcā bijusi epizodiska. Grāmatas otrajā daļā ir iekļauta informācija par divdesmit divām rūpnīcas māksliniecēm no abiem ražotnes iecirkņiem, kuras Agadžanjana formām dažādu veidu dekorus radījušas 20. gadsimta otrajā pusē.
Par katru autori izdevumā ir atrodamas biogrāfiskas ziņas un ilustratīvu materiālu klāsts: priekšmetu fotogrāfijas, dekoru meti u. c. Apskatāmi ir gan akceptēti, gan noraidīti ražošanas piedāvājumi, kā arī unikāli apgleznojumi, kas tapuši kā radošie vai pasūtījuma darbi. Noslēgumā piedāvāts ieskats arī citās iepriekš maz pētītās parādībās, kam ir saistība ar Agadžanjana radītajiem dizainiem, piemēram, rūpnīcas sadarbība ar Tallinas Mākslas produktu kombināta Porcelāna apgleznošanas darbnīcu Igaunijā.

Laika gaitā no vēstījuma par viena autora biogrāfiju un daiļradi pētījums izauga par



△ Levons Agadžanjans (no kreisās) un RPR galvenais mākslinieks Ēriks Ellers ar pusdienu servīzi "Oktobris", 1970. Foto: Vladimirs Nikolajevs. LVKFFDA

visai plašu un daudzveidīgu Latvijas 20. gadsimta otrās puses rūpnieciskā dizaina un keramikas mākslas raksturojumu, kurā paustās atziņas, fakti un dati sasaistāmi ar citiem kontekstiem; tajā skartas dažādas tēmas, kas varētu noderēt par iestrādnēm nākotnes pētniekiem.
Svarīgs pētījuma aspekts ir Agadžanjana izcelsme un apstāklis, ka Latvijas kultūras vēsturē būtisku ieguldījumu ir devuši ne tikai etniskie latvieši, bet arī citu tautību pārstāvji ar savu specifisko un unikālo pasaules izjūtu. Izdevuma nodošana sabiedrībai nodrošina, ka arī šādi autori tiek aktualizēti un iekļauti kopējā Latvijas mākslas un dizaina vēstures ainā. Bez Agadžanjana ieguldījuma popularizēšanas izdevums atgriež vai ievieš apritē arī daudzu citu autoru vārdus. Ar grāmatas palīdzību pastarpināti ir iepazīstama nozīmīga daļa no Rīgas Porcelāna muzeja krājumā u. c. institūciju un personu īpašumā esošā Agadžanjana mantojuma. Pēdējo gadu laikā strauji pieaugušajam porcelāna cienītāju un kolekcionāru lokam izdevums noder par praktisku izziņas materiālu, taču vērtību tajā var rast jebkurš padomju perioda dizaina un keramikas mākslas vēstures interesents. ○

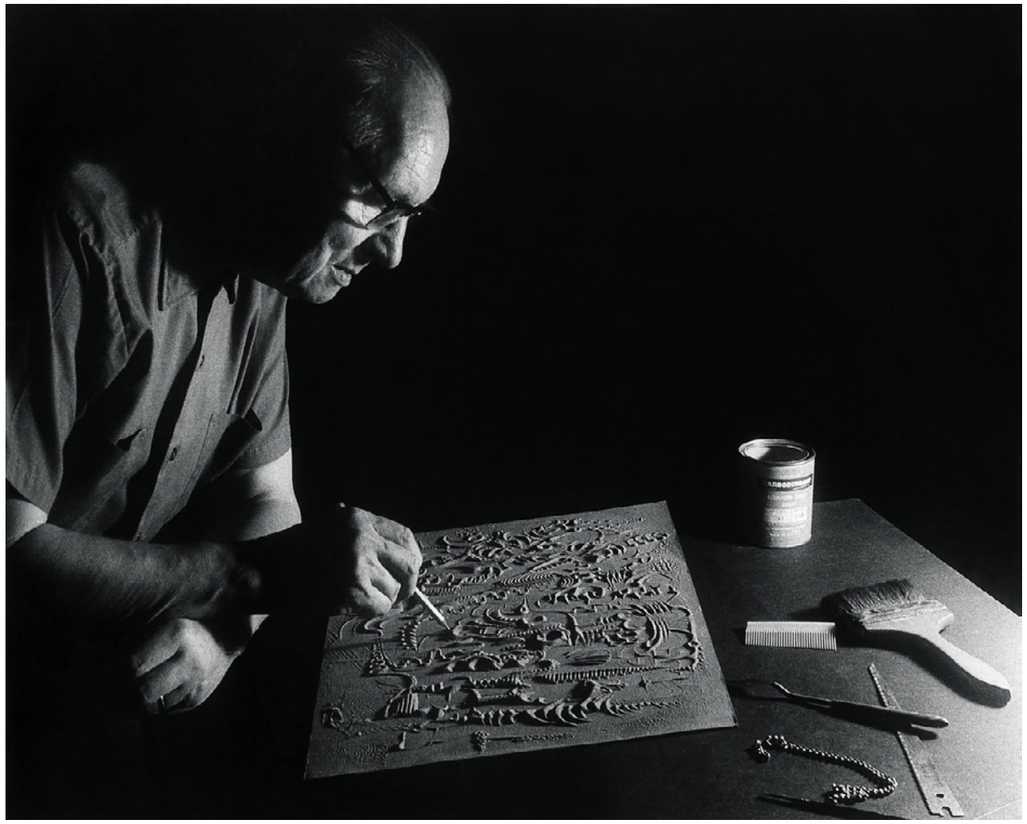
Kristiāna Ābele, *Dr. art.*, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts

“NEBEIDZAMA NORISE, KAS NEPAZĪST GARLAIKOŠANOS”

Jaņa Šternberga grafikas mantojums grāmatā un izstādē

“Šternbergs ieguvis savu vietu amerikāņu modernajā grafikā un ir viens no pašiem izcilākajiem mūsu šīs nozares pārstāvjiem,” rakstīja Jānis Siliņš, atainodams Riharda Zariņa meistardarbnīcas audzēkņu darbību pēc Latvijas Mākslas akadēmijas (LMA) pabeigšanas.[1] Tomēr vairākumam mākslas lietpratēju un cienītāju grafiķa dzimtenē Jāņa Kalnača monogrāfijas “No Liepājas līdz Leksingtonai. Janis Šternbergs” (Rīga: Neputns, 2025) varonis ir bijis gandrīz svešs, nezināšanas un aizmiršanas apmēriem liecinot, cik nevērīgi esam pāršķīruši Siliņa mākslas vēstures lappuses par “nedogmatisko, darbīgo” meistaru, kas “pārvērtībās no akadēmiskā tradicionālisma uz jaunu, abstrakti dekoratīvu izteiksmi” savulaik bija gājis “vistālāk un radikālāk”[2].

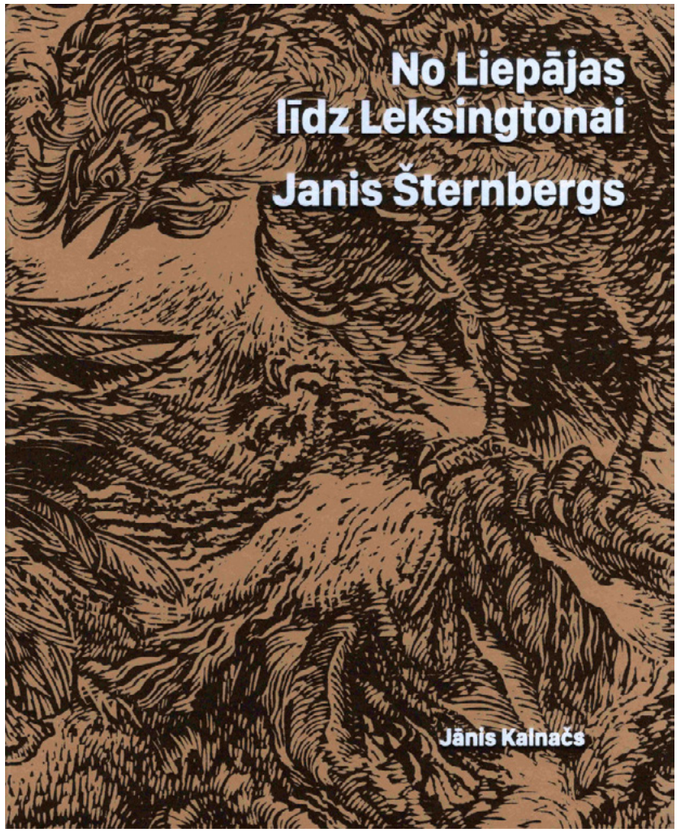
Jānis Kalnačs uzsvēris, ka līdz pētījuma uzsākšanai arī viņa zināšanas par Šternberga veikumu bija trūcīgas un fragmentāras.[3] Tomēr ir likumsakarīgi, ka šķietamu nejaušību virkne viņu padarīja par atbilžu meklētāju jautājumiem, ko gadsimta ceturksni iepriekš kā nākotnes uzdevumus “nopietniem Jaņa Šternberga dzīves un daiļrades pētniekiem”[4] daļēji iezīmēja Ingrīda Burāne. Tolaik izstāde “Smilšu rakstu tulks” LMA aulā pavēra ieskatu apjomīgā privātā dāvinājumā, kas no Amerikas Savienotajām Valstīm vispirms nonāca Cēsu muzejā, bet pēc tam tika nodots mākslinieka dzimtās Liepājas muzejam, kur papildināts ar citiem ieguvumiem. Savukārt Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) Zinātnisko dokumentu centrā atrodas vairāk nekā 900 vienību liels mākslas darbu, uzmetumu un citu materiālu krājums, kas Otrā pasaules kara beigās pēc Šternbergu ģimenes došanās bēgļu gaitās no mākslinieka atstātās darbnīcas bija nonācis toreizējā Valsts Latviešu un krievu mākslas muzejā. Jāņa Kalnača interešu lokā šis tolaik vēl neinventarizētais fonds nokļuva, viņam izzinot



△ Janis Šternbergs veido smilšu rakstus, 1977. Liepājas muzeja kolekcija (LM 49656)

rīdzinieku mājokļos palikušās “bezsaimnieka mantas” likteņus pēc padomju okupācijas varas atgriešanās[5], un šai pieredzei bija izšķiroša nozīme, pieņemot negaidīto piedāvājumu izpētīt Jaņa Šternberga radošo biogrāfiju. Dzimusi Šternbergu dzimtas lokā, ierosme izauga par pamatīgu, vizuāli un avotpētnieciski bagātīgu mākslas vēstures monogrāfiju, jo izrādījās, ka Siliņa un citu laikabiedru augstu novērtētais mākslinieka ceļš no tradicionālās meistarības uz vizuālās valodas meklējumu brīvību ir gan daudzpusīgi īstenots, gan niansēti iepazīstams ļoti plašā saglabātu piemēru klāstā.

Pieļauju, ka ne tikai mani, kas sekoja pētījuma tapšanai no redaktores skatpunkta, Šternberga mantojumā var izbrīnīt visbiežāk par savstarpēji izslēdzošām uzskatītu pieeju savienojums. Līdz padomju okupācijai Latvijā viņu galvenokārt pazina kā krietnu un rūpīgu meistaru, kas Valstspapīru spiestuvē “zīmēja parauga metus vērtspapīriem, naudas zīmēm, markām”, strādāja “ne vien ar zīmuli, tušu, krāsām, bet dienām, pat nedēļām un mēnešiem, sēdēja pie vara, cinka platēm un litogrāfijas akmeņiem, bez tam papildināja citu nodotos darbus”[6]. Šo nodarbju īpatsvars monogrāfijas zinātnisko recenzenti Stellu Pelši vedinājis pieņemt, ka ilgus gadus “Šternbergs nav šķitis pētniekiem īpaši atraktīvs, jo daudz darbojies lietišķajā grafikā un pārstāv savā ziņā amatnieciski tradicionālu pieeju, kas kontrastē ar Kalnača iepriekš izzināto ekstravaganto dendiju un “tīro” mākslinieku Kārli Padegu”[7].



▵ Grāmatas “No Liepājas līdz Leksingtonai. Janis Šternbergs” vāks. Dizains: Anta Pence, 2025

Turpretī Šternberga mūža otrās puses mākslinieciskā virsotne – tā dēvētie smilšu raksti – skatītājiem atklājās kā “brīva rotaļa ar formu pasauli, brīnumainu, fantāzijas un vingras, meistariskas rokas radītu”[8]. Jānis Kalnačs savā monogrāfijā vēlējās “paskatīties uz Šternberga dzīvi un mākslu kopumā, apvienojot mazāk pētīto darbības posmu Latvijā līdz Otrajam pasaules karam ar pazīstamāko mūža otro pusi ASV. Pārlūkojot, kas šajos posmos kopīgs, kas atšķirīgs, un pārdomājot, kas saskatāms Šternberga smilšu rakstos – negaidīts pavērsiens vai tomēr secīgas attīstības rezultāts”[9]. Pretstatus vienojošais pavediens, iespējams, vislabāk noprotams Šternberga paustajā pārliecībā: “Vizuālās valodas mācīšanās kopā ar māku apgūšanu, lietu izpēte ar attiecīgu rīcību – viss tas padara dzīvi vērtīgāku. Tā ir nebeidzama norise, kas nepazīst garlaikošanos.”[10] Dalība grāmatas radīšanā dāvāja šo vārdu jēgas un piepildīšanās apjautu, ko gribas novēlēt arī tās lasītājiem.

Tuvinieku lokā par Žani dēvētais Liepājas mūrnieka dēls Janis Kārlis Šternbergs piedzima 1900. gada 7. (19.) februārī un jau mazotnē zaudēja tēvu. Pirmā pasaules kara notikumi ģimeni aizveda bēgļu gaitās uz Krieviju, kur gadsimta vienaudzis sāka apzināties mākslinieka dotības un apmēram gadu apmeklēja Ribinskas “Proletkulta” mākslas studiju. Atgriezies Liepājā, viņš vingrinājās Kultūras veicināšanas biedrības mākslas studijā pie Hermaņa Aplociņa un 1923. gada beigās iesniedza dokumentus LMA, kur 1932. gadā pabeidza Riharda Zariņa vadīto grafikas meistardarbnīcu. Akadēmijas laikā notika gan graviera darbs Valstspapīru spiestuvē, kas jauno speciālistu uz gadu nosūtīja slīpēt meistarību Vīnē, gan ģimenes izveidošana savienībā ar studiju biedreni Ēriku Pūci un viņu dēla Edmunda piedzimšana.

Šternberga asējumi 30. gados bija skatāmi nedaudzās kopizstādēs, taču viņa lietišķās grafikas darbus, kā arī valsts augstāko amatpersonu portretus tolaik pazina gandrīz katrā mājā un iestādē, šiem darinājumiem kļūstot par laikmeta vizuālās kultūras zīmēm, kuru autorība varēja palikt nepamanīta. Šternbergam bija lemts izstrādāt pēdējo Latvijas Pasta un telegrāfa departamenta izlaisto pastmarku sēriju un



▵ Izstāde “Janis Šternbergs. No Liepājas līdz Leksingtonai” Liepājas muzejā. Foto: Kristiāna Ābele, 2026

Latvijas Bankas pēdējo naudas zīmi, pirms varu valstī pārņēma padomju okupanti.

1941. gada rudenī, jau nacistiskās okupācijas apstākļos, viņš darbu spiestuvē nomainīja ar LMA Grafikas meistardarbnīcas vadītāja “vietas izpildītāja” pienākumiem. Fišbahas latviešu bēgļu nometnē pie Nirnbergas mākslinieks izveidoja rosīgu grafikas studiju, kas pastāvēja līdz 1949. gadam. Tolaik viņš mācīja savas amata prasmes arī ASV armijas izglītības centrā, izpelnīdamies Kentuki universitātes prezidenta ievērību un piedāvājumu strādāt šīs augstskolas Mākslas nodaļā Leksingtonā. Darbs savā profesijā jau no ieceļošanas brīža pēckara imigrantam bija ārkārtēja veiksme.

Lai gan Šternberga mūžs 1981. gada 15. jūnijā noslēdzās Teksasas pilsētā Dalasā, viņa galvenā darbības vietā Jaunajā pasaulē līdz 1978. gadam bija Leksingtona, kur mākslinieks līdztekus pienākumiem universitātē pamazām atrada laiku jaunrades iecerēm un kopš aiziešanas pensijā 1970. gadā nodevās tām ar pilnu jaudu. Monogrāfijas vāka dizainam izmantots fragments no 1958. gada kokgrebuma “Sadursme”, ko laikmetīgās grafikas izstādē savulaik iegādājās ASV Kongresa bibliotēka. Šternberga 60. gadu dobspiedumu izstādēs ievērotie tehniskie eksperimenti, aizstājot metāla iespiedplāksni ar dažādi apstrādātu kartonu, pavadīja pakāpenisku atraisīšanos no priekšmetiska attēlojuma. 1969. gadā Šternbergs Leksingtonā sarīkoja atskata izstādi, kurā melnbaltas “gaistošu smilšu fotofiksācijas” liecināja par jaunu meklējumu lauku. Izmēģinājis dažādus birstošus materiālus, viņš par



△ Izstāde “Janis Šternbergs. No Liepājas līdz Leksingtonai” Liepājas muzejā. Foto: Kristiāna Ābele, 2026

smiltīm izvēlējās alumīnija oksīda graudiņus, ar irbulīti zīmēdams irdenajā kārtā un radītos tēlus saglabādams fotogrāfijās, ko pēc tam pārnesa sietspiedumos. 1975. gadā šie “smilšu raksti”, kuru iedarbībā liela nozīme bija ciļņveidīgā pirmtēla faktūrai un gaismēnu rotaļai, atklājās ceļojošā izstādē, un 1977. gadā Kentuki universitātes apgāds pirmo reizi laida klajā Šternberga grāmatu “Tēli smiltīs”[11]. Šī jaunrades daļa, kas varētu būt ļoti interesanta aplūkojumam arī mūsdienu jaunā materiālisma perspektīvā, pieredzējušajam meistaram droši vien dāvāja laimi sadoties rokās ar 20. gadsimta sākuma puisēnu, kas vējpūstiem rakstiem Liepājas jūrmalā pievieno savas zīmes.

Papildus abiem lielākajiem Šternberga darbu un biogrāfisko liecību apkopojumiem – LNMM un Liepājas muzejā – Jānis Kalnačs pētījuma avotus atrada arī citās publiskās un privātās krātuvēs, arhīvos, izsoļu namos un antikvariātos. Viena no vērtīgajām atradnēm bija muzejs un pētniecības centrs “Latvieši pasaulē”, kura mītnē Berga bazārā 2025. gada 11. aprīlī notika mākslinieces Antas Pences iekārtotās grāmatas atvēršana[12]. Kopā ar muzeju speciālistiem bija tik daudz noskaidrots, sakopts un iekustināts, ka materiāls šķita prasām turpinājumu izstādē. No 2026. gada 8. maija līdz 28. jūnijam Šternberga “nebeidzamajai norisei” Lielo izstāžu zāli atvēlēja Liepājas muzejs, ar eksponātu deponējumiem piedaloties arī abiem jau minētajiem Rīgas muzejiem, Latvijas Nacionālajai bibliotēkai, Latvijas Nacionālajam rakstniecības un mūzikas muzejam, mākslas muzejam *Zuzeum* un vairākiem privātiem krājumiem. Izstāde aptvēra mākslinieka darbīgo tapšanas un pārmaiņu ceļu kopš 1916. gadā uzgleznotā mātes miniatūrportreta, kas Augustes Šternbergas jaunāko dēlu pavadīja visu mūžu. Telpas konfigurācijā 30. gadu “naudaszīmju, diplomu, pastmarku un citu tamlīdzīgu novadu lielmeistars”, par kādu nebija gribējis kļūt Kārlis Padegs[13], varēja pastāvīgi nolūkoties 70. gadu “smilšu rakstu tulka” kompozīcijās un otrādi, vedinot domāt par meistarības un brīvības dialektiku. Šo attiecību smalkums visdziļāk atklājās izstādes noslēguma priekšvakara pastaigā, ko kurators Jānis Kalnačs vadīja kopā ar izcilo grafiķi un grafikas vēstures pētnieku Valdi Villerušu, pievēršot uzmanību gan tehniskiem amata noslēpumiem un biogrāfiskiem faktoriem, gan plašākiem mākslas, kultūras un sabiedrības vēstures kontekstiem. ○

1 Siliņš, Jānis. *Latvijas māksla: 1915–1940*. 3. sēj. Stokholma: Daugava, 1993, 44. lpp.

2 Turpat.

3 Kalnačs, Jānis. *No Liepājas līdz Leksingtonai. Janis Šternbergs*. Rīga: Neputns, 2025, 10. lpp.

4 Burāne, Ingrīda. Smilšu rakstu tulks. *Izglītība un Kultūra*, Nr. 17, 1999, 29. apr.

5 Kalnačs, Jānis. *Rīgas dzīvokļu “likumīgā” izlaupīšana: 1944–1949*. Rīga: Neputns, 2017.

6 St. [Strazdiņš, Jēkabs]. Janis Šternbergs. *Tēvija*, Nr. 109, 1942, 13. maijs.

7 Pelše, Stella. Zinātniskā recenzenta atsauksme par Jāņa Kalnača monogrāfiju “No Liepājas līdz Leksingtonai. Janis Šternbergs”. 21.11.2024. LMA Zinātniskā padome.

8 Siliņš, Jānis. *Latvijas māksla: 1915–1940*. 3. sēj. 49. lpp.

9 Kalnačs, Jānis. *No Liepājas līdz Leksingtonai. Janis Šternbergs*, 16. lpp.

10 Turpat, 44. lpp.

11 Sternbergs, Janis. *Images in Sand*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1977; 2nd ed., 2014.

12 Grāmatas sagatavošanu un izdošanu finansiāli vai sadarbības veidā visvairāk atbalstīja Valsts kultūrkapitāla fonds, Šternbergu ģimene, Liepājas muzejs, LNMM un valsts pētījumu programmas “Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai” projekts “Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtstpējai” / CERS (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001).

13 Zaurs, Mārtiņš. Leģenda par Kārli Padegu. No: Kalnačs, Jānis (sast.). *Variācijas par Kārļa Padega tēmu*. Rīga: Jāņa sēta, 1996, 132. lpp.

Grāmata

Ingrīda Peldekse, *Mg. philol., Mg. art.*, Latvijas Nacionālā bibliotēka

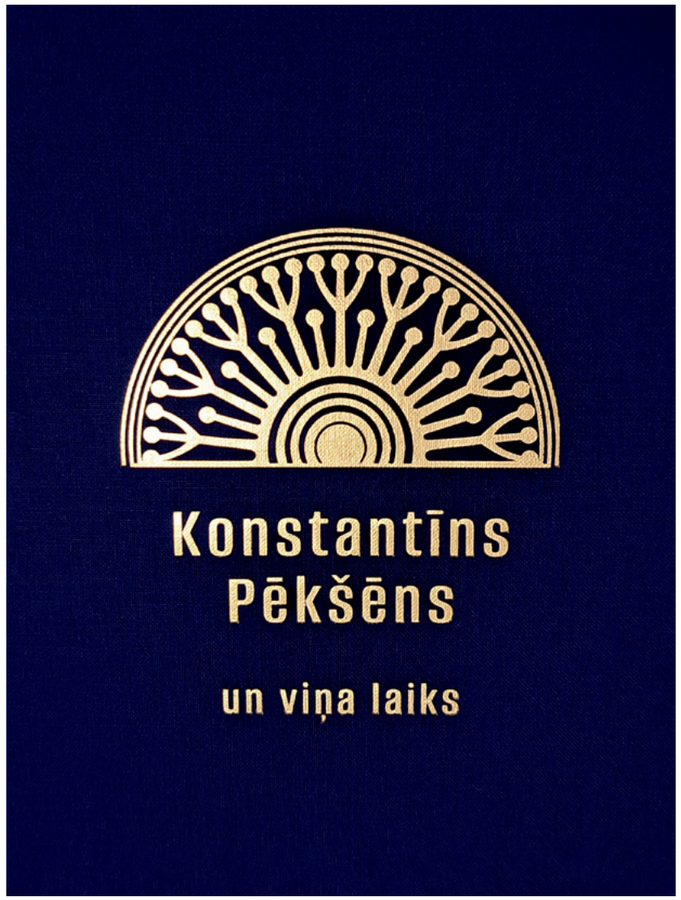
KONSTANTĪNA PĒKŠĒNA RADOŠAIS MANTOJUMS RĪGAS ARHITEKTŪRAS KOPAINĀ

Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības apgādā izdotais apjomīgais rakstu krājums “Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks” pilnībā attaisno nosaukumu, jo tā lappuses cita par citu spilgtāk raksturo laikmeta gaisotni tiklab arhitektūras, kā arī interjeru ziņā, kurā atklājas arhitekta Konstantīna Pēkšēna (1859–1928) profesionālās darbības gaitas.

Izdevums piedāvā panorāmisku 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma ainu Rīgas arhitektūrā un tās industriālajos vaibstos. Izdevumā iekļauta gan šī arhitektūras meistara biogrāfija un pētījumi par profesionālo darbību, gan ziņas par viņa studiju biedriem, tuvākajiem kolēģiem un viņu projektētiem namiem. Krājumā arī ietverti pētījumi par Pēkšēna būvbiroja līdzstrādnieku projektiem un laika gaitā zudušām ēkām. Līdztekus arhitektūrai gūstams ieskats teātra, mūzikas un modernās dejas, kā arī lietišķās mākslas attīstībā ap gadsimtu miju.

Latvijas autoru kolektīvu, līdzās šī krājuma sastādītājai Silvijai Grosai un vienlaikus arī pētījumu autorei, pārstāv vairākas akadēmisko aprindu paaudzes – Kristiāna Ābele, Anita Antenišķe, Jolanta Aspere, Zaiga Gaile, Inga Karlštrēma, Eduards Kļaviņš, Jānis Krastiņš (1943–2025), Daina Lāce, Mārtiņš Mintaurs, Rihards Pētersons, Zane Prēdele, Inta Pujāte (1957–2025), Inese Sirica, Agnese Tambaka, Agrita Tipāne, Edīte Tišheizere, Anete Ulmane, Baiba Vanaga, Valda Vidzemniece.

Rakstu krājumam reģionālu dimensiju ar rakstiem angļu valodā piešķir Karina Hallasa-Murula (*Karin Hallas-Murula*) no Igaunijas ar pētījumu par latviešu arhitektu dalību arhitektūras konkursos Igaunijā, kā arī Daļa Klajumiene (*Dalia Klajumienė*) no Lietuvas



△ Grāmatas Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks” vāks (fragments). Annijas Grosas dizains, 2025

ar rakstu par Rīgas fabriku produkciju Viļņas interjeros. Savukārt Džeremijs Hovards (*Jeremy Howard)* iedziļinājies jūgendstila nacionālā romantisma ikonas – Rīgas Ķeniņu ģimnāzijas – izpētē, piedāvājot sasauces ar Skotijas un Somijas piemēriem.

Grāmatā iekļauto visaptverošo faktoloģisko materiālu par pašu arhitektu Konstantīnu Pēkšēnu un viņa darbības laiku ilustrē tā laika fotogrāfijas, skices, namu projekti, gleznu reprodukcijas, dokumentu kopijas, kā arī mūsdienu fotofiksācijas. Pateicoties vispusīgajam vizuālajam materiālam un ēku sarakstam, lasītājam paveras iespēja izzināt Pēkšēna darbības laiku, iedziļinoties ne vien katra raksta autora piedāvātajā tematiskajā šķautnē, bet arī pašam kartēt savu izziņas ceļu izpratnē par šī arhitekta devumu Rīgas arhitektoniskajā izaugsmē.

Grāmatā publicētie raksti un vizuālais materiāls ļauj savā ziņa rekonstruēt 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma Rīgas kopainu. Tas bija laiks, kad industrializācijas uzņemtais temps mainīja Rīgas veidolu un lielā mērā noteica, kādu mēs redzam Latvijas galvaspilsētu šodien. Industrializācijas jaunājumi – tostarp tvaika lokomotīves, telefona un dīzeļdzinēja izgudrošana, kā arī elektrifikācija – radikāli mainīja rīdzinieku sadzīvi.

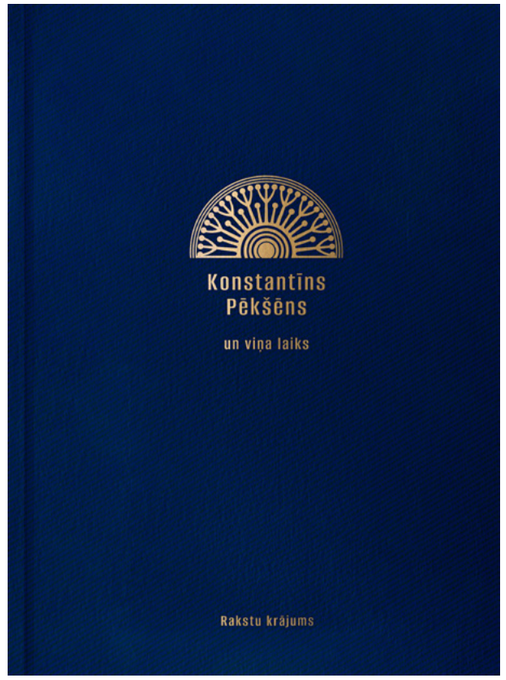
Konstantīna Pēkšēna ieguldījums Rīgas arhitektūras vaibstos attiecināms tieši uz šo dinamisko jaunājumu ieviešanas posmu savas radošās darbības pilnbriedā–galvenokārt līdz Pirmajam pasaules karam. Dzīves 59. gadā viņš sagaidīja Latvijas neatkarības proklamēšanu (1918), bet mūža pēdējā desmitgadē viņa darbība papildinājās ar publikācijām par celtniecības būvtehniskajiem un organizatoriskajiem jautājumiem.

Šī vērienīgā arhitekta projektēto namu saraksts ar projektēšanas/būvniecības datējumu, vietu un funkciju liecina par viņa intensīvo darbību galvenokārt Rīgā, kā arī dažiem desmitiem objektu ārpus valsts galvaspilsētas. Lielākā to daļa līdz šim nebija zināma un ir būtisks papildinājums priekšstatam par



△ Grāmatas “Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks” atvērums. Foto: Annija Grosa, 2025





Pēkšēna darbību.
Pēkšēna ēku projektēto darbu saraksts ļauj secināt, ka līdz šim plašāk zināmās ir dzīvojamās mūra ēkas un komerciestāžu nami Rīgas bulvāru lokā, tomēr arhitekta projektēto ēku netrūkst arī Rīgas apkaimēs. Straujās industrializācijas un urbanizācijas apstākļos aizvien pieauga nepieciešamība pēc mājokļiem strādniekiem; tas attiecās uz apmēram piekto daļu Rīgas iedzīvotāju Pārdaugavā, Latgales priekšpilsētā, Sarkandaugavā un Grīziņkalnā. Nozīmīga vieta Pēkšēna un viņa darbnīcas kolēģu 19. gadsimta nogales un 20. gadsimta sākuma darbu klāstā ir arī koka ēkām.

Pēkšēns bija sava laika inovāciju virzītājspēks; viņa darbības mērogs izpaudās, arī veiksmīgas inženiertehnisko darbu firmas nodibināšanā.

Izdevuma izteiksmīgajā vizuālajā valodā netrūkst aizgājušo laiku fotogrāfiju pirmpublicējumu tostarp no Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja, Latvijas Nacionālā arhīva Kinofotofonodokumentu arhīva, Latvijas Nacionālās bibliotēkas, muzeja “Rīgas jūgendstila centrs”, kā arī privātkolekcijām.

Rakstu krājums “Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks” ir nozīmīgs papildinājums Latvijas arhitektūras un mākslas vēstures izzināšanā. Izdevums 2025. gadā tika nominēts Vizuālās mākslas balvai kategorijā “Pētījums”.

△ Grāmatas Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks” vāks. Annijas Grosas dizains, 2025

“Konstantīns Pēkšēns un viņa laiks: rakstu krājums”. Sastādītāja Silvija Grosa, māksliniece Annija Grosa, zinātniskā redaktore Kristiāna Ābele, literārā redaktore Māra Ņikitina. Rīga: Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrība, [2025], 478 lpp., il. Grāmata pieejama iegādei, sazinoties: *LMZKbiedriba@gmail.com*

Anita Bistere, *Mg. art., Mg. theol.*,
Rundāles pils muzejs

DURVIS UZ VĒSTURI

Rundāles pils muzeja darbība arhitektūras un mākslas izpētē

Rundāles pils plašākai sabiedrībai ir pazīstama kā brīnišķīgs tūrisma galamērķis. Ir zināms arī apbrīnojamais restaurācijas stāsts, kas ilga vairāk nekā 40 gadus, lai tagad apmeklētāji varētu priecāties par interjeriem, kas atguvuši sākotnējo spožumu. Rundāles pils muzeja darbinieki daudzu gadu garumā ir rūpējušies par pils un dārza atjaunošanu. Tomēr daudzi nezina par vēl kādu nozīmīgu muzeja darbības jomu – par ekspedīcijām uz Latvijas kultūras mantojuma objektiem – vēsturiskām ēkām, muižām un baznīcām.

Rundāles pils muzeja 50. gadadienā tika izveidota ekspedīciju tēmai veltīta izstāde "Durvis uz vēsturi". Tagad muzejā top grāmata, kurā varēs iepazīties ar izstādē izstāstīto un parādīto. Izstādes eksponātus kataloga daļā papildinās tie priekšmeti, kas ieraugāmi Rundāles pils muzeja pastāvīgajās ekspozīcijās.

Ekspedīciju nepieciešamība

Rundāles pils muzeja darbinieku ekspedīcijām bija sekojoši mērķi:

- sākotnēji bija vēlme apzināt, kas Latvijā ir saglabājies un kādā stāvoklī atrodas, veikt situācijas fiksāciju gan piezīmēs, gan fotogrāfijās;
- veikt atsevišķu ēku padziļinātu izpēti no 20. gadsimta 70. gadiem;
- glābt interjera priekšmetus un arhitektūras detaļas no bojājejai lemtām ēkām, lai saglabātu liecības par zudušo arhitektūras un mākslas mantojumu;
- restaurēt iegūtos priekšmetus, parādīt tos sabiedrībai, arī iesaistīt muzeja restauratorus procesos uz vietas baznīcās un muižās;
- no ekspedīcijās iegūtajiem materiāliem – aprakstiem, fotofiksācijām, uzmērījumiem, zondāžām un visa veida pētījumiem – komplektēt muzeja zinātnisko arhīvu;



△ Ekspedīcijas dalībnieki pie Lustes pils. Foto: Velta Leijere, 1977



△ Ekspedīcijas sākums pie Jaunapuzes (Kokapuzes) muižas. Foto: Rundāles pils muzejs, 1978

- visas iegūtās ziņas un materiālus izmantot pētījumiem, kas ļauj veidot izstādes un dažādas publikācijas.

1964. gadā Rundāles pilī sāka darboties Bauskas novadpētniecības un mākslas muzeja filiāle, savukārt 1972. gadā tika nodibināts patstāvīgs muzejs ar pirmo direktoru Laimoni Liepu. Tieši viņš jau sākotnēji saprata, ka pirmajiem muzeja darbiniekiem - Imantam Lancmanim un Leopoldam Mārcim Kļaviņam - ir interese par Latvijas kultūras mantojumu. Tāpēc viņš atbalstīja un organizēja iespēju vienlaikus ar Rundāles pils iekārtošanu un restaurāciju glābt to, kas padomju apstākļos valdošajai varai šķita nevērtīgs. Tā nu muzeja darbinieki, spītējot sarežģītajiem sadzīves apstākļiem, devās apzināt, pētīt un glābt.

Viņu darbības laikā, visaktīvāk 20. gadsimta 70. un 80. gados, tika apzināti vairāki tūkstoši Latvijas kultūras mantojuma objektu un veikta padziļināta izpēte vairākiem desmitiem vēsturisko ēku. Muzeja krājumā nonāca vairāki tūkstoši nevienam tobrīd nevajadzīgu priekšmetu. To vidū bija gan būvdetaļas no ēkām, kas līdz mūsdienām nav saglabājušās, gan durvis, logi, to apkalumi, krāsns podiņi, interjera dekoratīvās apdares fragmenti, kāpņu margas, apgaismes ķermeņi, gan arī baznīcu iekārtas un sakrālās mākslas priekšmeti.

Rundāles pils muzeja zinātniskajā arhīvā glabājas materiāli par vairāk nekā 1400 Latvijas muižām, 600 baznīcām un citām kultūrvēsturiskām ēkām. Muzeja darbinieces gadu desmitiem ir veltījušas laiku



△ Puzes muižas kungu māja. Skats no rietumu puses. Foto: Imants Lancmanis, 1964



△ Puzes muižas kungu mājas gruveši. Skats no rietumu puses. Foto: Anita Bistere, 2025

arhīva studijām un norakstu veikšanai, lai papildinātu Rundāles pils muzeja zinātnisko arhīvu. Rezultātā ir tapušas daudzas publikācijas.

Vēl liela daļa muzeja darbinieku glābto baznīcu iekārtu ir atgriezusies savā oriģinālajā vietā baznīcās, piemēram, Lestenē un Augstkalnē.

Ekspedīcijās iesaistījās liela daļa muzeja darbinieku – mākslas pētnieki, restauratori, fotogrāfi, krājuma glabātāji, šoferi un citi muzeja speciālisti. Katram bija savi pienākumi – vieni veica uzmērījumus, aprakstus, fotofiksāciju, citi – zondāžas, ēkas izpēti. Vēl citi bija apguvuši, kā pareizi demontēt krāsni vai kādu lielāku baznīcas iekārtas priekšmetu. Bija arī darbinieki, kuru uzdevums bija rūpēties par to, lai visi ekspedīcijas dalībnieki būtu paēduši. Visbiežāk ekspedīcijās piedalījās ilggadējie Rundāles pils muzeja speciālisti Leopolds Mārcis Kļaviņš, Imants Lancmanis, Lauma Lancmane, Jānis Baltiņš, Dainis Bruģis, Indra Liepa, restauratores Ieva Lancmane un Maija Banķiere, kā arī fotogrāfi Pēteris Vanags, Ints Lūsis, Māra Brašmane un Velta Leijere.

Izstāde “Durvis uz vēsturi” (30.09.2022.–31.01.2024.)

Ekspedīcijām veltītās izstādes priekšmetu izvēli noteica vēlme parādīt to, ko muzeja viesi pils apmeklējuma laikā nevar ieraudzīt – priekšmetus, kas glabājas krājuma telpās un bieži vien ir tādā pašā stāvoklī, kā tika iegūti ekspedīcijās. Muzeja apmeklētājiem visbiežāk tiek rādīti restaurēti un sakopti priekšmeti, tāpēc viņi nenojauš, cik liels restauratoru darbs tiek ieguldīts, lai panāktu šādu rezultātu. Izstādē tika eksponēti gan restaurēti vai sakopti, gan nerestaurēti priekšmeti tieši tāpēc, lai apmeklētājiem parādītu reālo situāciju.

Gatavojot grāmatu, muzeja darbinieki secināja, ka gribētos parādīt arī tos ekspedīcijās iegūtos priekšmetus, kas ikdienā tiek eksponēti muzeja telpās, jo visbiežāk tie ir interesantākie priekšmetu paraugi. Tāpēc grāmatas kataloga daļā būs vairāk priekšmetu nekā izstādē.

Ekspedīcijas bija nozīmīgs posms Rundāles pils muzeja darbībā. Tām bija savas tradīcijas, norises kārtība un dalībnieku pienākumu sadalījums. Mūsdienu cilvēkam varētu būt grūti iedomāties, ka vietās, kur nebija iespējams atrast piemērotas telpas nakšņošanai, ekspedīciju dalībnieki mitinājās teltīs un ēdienu gatavoja uz ugunskura no līdzi paņemtajiem produktiem, jo tuvumā visbiežāk nebija veikalu, kuru plaukti tajā laikā mēdza



△ Puzes muižas kungu mājas Zaļās zāles sienu paneļi (18. gs. 70. gadi) Rundāles pils muzejā. Foto: Rundāles pils muzejs, 2022

būt patukši. Neskatoties uz sadzīviskajām neērtībām, muzeja darbinieki paveica milzīgu darbu Latvijas kultūras mantojuma apzināšanā, fiksācijā, izpētē un saglabāšanā, tāpēc šis stāsts ir pelnījis nokļūt grāmatā.○



△ Skats izstādē “Durvis uz vēsturi”. Foto: Ints Lūsis, 2023

Aiga Dzalbe un Ieva Lejasmeijere

VASARAS HRONIKA

Hroniku mēs šeit saprotam kā atskatu uz sezonas mākslas notikumiem. Skatās mākslas kritiķes Aiga Dzalbe un Ieva Lejasmeijere (A un I). Mēs diskutējam un pierakstām savus vērojumus, sarunu par mākslu no sporādiskiem pieminējumiem periodikā un sociālajos medijos, no kafejnīcām un virtuvēm noliekot kārtīgā Latvijas mākslas vēstures plauktā, proti, konsekventā jaunā mākslas zinātnieku un kuratoru biedrības žurnāla rubrikā "Hronika".

Patriarhu atgriešanās

Šogad, īpaši kopš pavasara, Latvijas izstāžu dzīvē parādījās zīmīga un sarunas sākumam pateicīga tendence, ko varētu vispārināti nosaukt par patriarhu atgriešanos. To jau februārī iesāka Rīgas Laikmetīgās mākslas telpas (RLMT) izstāžu cikls "Milži", kur jau no nosaukuma vien viss kļūst skaidrs. Pirmā izstāde šajā ciklā bija veltīta Andra Brežes hrestomātiskās instalācijas "Aploks" (1994) rekonstrukcijai (un uzreiz jāpiezīmē, ka viens no tās jaundarbiem bija izstādīts arī vasaras vidū Jūrmalas muzejā grupas izstādē "Plūsmā".) Savukārt otrā šī visnotaļ veiksmīgi iesāktā un ar poligrāfisku izdevumu bagātinātā cikla izstāde septembra sākumā aktualizēja Sarmītes Māliņas instalāciju "Skatīšanās no malas" (1990). Tiesa, kaut kas līdzīgs notiek jau labu laiku Nacionālā mākslas muzeja (LNMM) izstāžu ciklā "Paaudze", tikai tajā ir runa par citas paaudzes un arī citu mākslas veidu nošķirumiem. Taču abi cikli ir skaidri virzīti uz to, ka kaut kā jākompensē gan laikmetīgās mākslas muzeja, gan arī izstāžu zāles "Arsenāls" trūkums.

> I: Es tagad skatos un domāju, vai šie abi cikli nesaistās ar kādu Latvijas kultūrai, manuprāt, sāpīgi raksturīgu iezīmi, proti, retrospektīvismu kā vērtību jeb kvalitātes, jeb labuma garantiju.
>
> A: Bet kas tur sāpīgs?
>
> I: Nu, kā, manuprāt, sāpīgums izlien politiskos kontekstos, proti, autoritārisma nojausmās.

"

UZTRAUC LIELĀS, TIEŠĀM MONUMENTĀLĀS LIETAS – BRĪVĪBA, SIRDSAPZIŅA, KARŠ...

A: Es īsti nesaprotu domu – retrospektīvisms rada vērtību... Vai tu ar to domā, ka bez izstādes Rudītes Dreimanes vai Māras Vaičunas gleznām nebūs vērtības?

I: Nē, protams! Uz LNMM ciklu "Paaudze" tas īsti nemaz neattiecas, tā vienkārši ir mākslas vēsture. Taču, piemēram, Jāņa Mitrēvica, Gļeba Panteļejeva un Oļega Tilberga personālizstādes man ļauj tā domāt. Nu, ka viņi iepriekš bijuši tik veiksmīgi, populāri un ietekmīgi, ka noteikti tam, ko viņi var pateikt mākslā tagad, jāpievērš īpaša uzmanība. Varbūt te izpaužas problēma nošķirt pašu mākslu, izstādi no tās publicitātes. Savā ziņā man tas traucē, jo izcilais kuratora veikums, lieliskā publicitāte, arī stihiskā, proti, sociālajos medijos manāmā, man saka, ka šim ir jādod kādas papildu atlaides, jo tas taču jau sākotnēji ir kaut kas vērtīgs, jo vienkārši jau bijis.

A: Manuprāt, nekas tev no tā iebilduma nesanāk, jo pēc būtības mākslinieki, kuri strādājuši iepriekš, vienkārši turpina darīt savu darbu! Pieļauju gan, ka tiem, kurus nupat nodēvējām par patriarhiem, ir milzīgi grūti, jo savā ziņā sanāk pārkāpt sev pāri, rādot jaunākos darbus. Savukārt skatītājiem ir intriga un arī mazliet bažīgi, vai būs labi? Iespaidīgas bija Ingas Šteimanes kūrētās Mitrēvica un Panteļejeva izstādes, kā arī viņas nekūrētā Tilberga izstāde galerijā "Berga Bazar't", jo tās vienoja tāda īsta, nebremzēta sāpe par to, kas darās apkārt.

I: Tu domā tādu maskulīni skaudro jeb skaudri maskulīno pasaules gala proponēšanu ar zaļākās zāles elementiem? Zini, lai neieslīgtu bezgalīgos vispārinājumos, ielūkojamies uzreiz konkrēti Jāņa Mitrēvica izstādē! Mākslinieks nebija izstādījies kādus 20 gadus. Jāņa Mitrēvica personālizstādes "L ELLE" (Mākslas stacija Dubulti, 26.02.–24.05.2026.) pirmajā stāvā bija izstādītas lielformāta gleznas, dažas gigantiskas pat Mitrēvica iepriekš ierastajam mērogam un stacijas telpai, bet augšā, otrajā stāvā, līdzās gleznām izvērsta porcelāna leļļu instalācija. Jau nosaukums pasaka priekšā daudz ko no drāmas, kas norisinājās izstādē, turklāt gan saturiski, gan glezniecisk. Valdošā noskaņa bija apokaliptiska, skaidri jūtams, ka mākslinieks nav mierā ar to, kurp iet pasaule. Interesanti bija gleznās lasīt daudzās mākslas vēstures dramatiskāko periodu reminiscences.

Pārsteidza tieši glezniecisk meistarība. Proti, bija gluži skaidrs, ka autors ir skolots superprofesionālis, kurš perfekti saliek krāstoņus, lieliski nobalansē gluži barokālas kompozīcijas, kurās diagonāle ienes dramatismu un dinamiku gluži kā no mākslas vēstures lekcijām. Lelles tika šķaidītas ne pa jokam, taču, ja gleznās kopā ar pīlēm, cūkām un ko visu tik ne vēl leļļu drāma bija nepārprotami jūtama, pat paliekot enigmātiski noslēgta, tad balto porcelāna figūru konfigurācijas šķita vairāk mehāniskas nekā dramatiskas. Tās efektīgi aizpildīja telpiski sarežģīto otrā stāva zāli, tomēr tikai pirmajā brīdī pārsteidza un uzķēra uzmanību, lieku reizi apliecinot visapkārt vērojamo tieksmi tiklab pēc keramikas, kā pēc citas īstas materialitātes iekļaušanas laikmetīgajā mākslā.

I: Šajā izstādē leļļu un dramatisma sakarā ienāca prātā atsauce uz Hansu Belmeru, kuru atceros no savulaik lasītajām fotogrāfijas vēstures lekcijām. 30. gadu Vācija ir konkrēts un biedējošs sociālpolitiskais konteksts, kurā lietot antropomorfus tēlus, ar kuriem, Belmera gadījumā, notiek visādas trakas, vardarbīgas lietas, kurpretī Mitrēvica porcelāna leļļu attiecības ir neskaidras – rokas un kājas viņām vietā, nekādu draudu, cik var spriest, nav un arī cita pret citu viņas izturas gluži neitrāli, tik vien kā saķeras kādā stilizēti horeogrāfiskā satvērienā. Šobrīd iztēlē ieskanas sociologa Normunda Kozlova teiktais pirms kādiem pieciem sešiem gadiem kādā radio intervijā, kur, jautāts par Latvijas mūsdienu mākslu, viņš secināja, ka tajā "pietrūkst izmisuma". Iznāk dīvaini pēc laika raudzīties, kā mainās tāda teiciena jēga – ja toreiz likās, ka kaismīgi piekrītu un lielākoties mākslas izpausmes tiešām liekas amatnieciski glancīgas un eksistenciālu šausmu neskartas, tad tagad jau atliek par to tikai priecāties.

Gļeba Panteļejeva pasaules izjūta šķiet līdzīga, un jau izstādes nosaukums "Monumenti" (Mākslas stacija Dubulti, 12.06.–2.09.2026.) daudz ko ļauj iztēloties, īpaši, zinot mākslinieka tieši monumentālās tēlniecības pieredzi. Viņu, no vienas puses, arī uztrauc lielās, tiešām monumentālās lietas – brīvība, sirdsapziņa, karš... Bet, no otras puses, Panteļejevs atsaucas uz konkrētākiem apsvērumiem un vērojumiem, par kuriem viņš var ne vien pastāstīt, bet ko var arī parādīt – izstādes pirmajā stāvā bija aplūkojamas patiešām daiļrunīgas skulptūras. Dominējošais motīvs – cīņa. Savukārt otrais stāvs risināts pilnīgi pretējās noskaņās, piesaucot 60. gadu popārta psihedēlisko dzīves izjūtu. Ja lejā skatītāji varēja gan apbrīnot tēlnieka plastisko virtuozitāti pārsteidzoši daudzveidīgā amplitūdā, gan aizdomāties par skulptūru visnotaļ nopietno vēstījumu, tad augšā koši krāsainā instalācija "Tauriņi vēderā" visus aicināja justies viegli, brīvi, līksmi. Polārās izstādes daļas bija arī veikli savienotas, demonstrējot, cik dažādi formu var piepildīt ar saturu – tā pati forma, kas priecīgajiem tauriņiem, bija arī tērauda tankam skulptūrā "Tauriņa efekts".

I: Jā, un tur, manuprāt, tieši izlien kaitinošais didaktiskums.

A: Tevi kaitina? Mani necik nekaitina.

I: Īpaši augšā to krāsaino putuplasta taureņu pretnostatījums pirmā stāva lielajam, baisajam taurenim – tankam pasaka tik īsu, tik nepārprotamu teikumu, ka neko tur padomāt vai sajust nesanāk. Mitrēvica asociatīvi metaforiskajam un tēlaini estetizētajam izteiksmes veidam tas gan maz ko nodara. Bet Gļeba Panteļejeva izstādē īpaši skumdināja fakts, ka visi tie kari un citas sociālpolitiskās, draudīgās reālijas, kas nāk māksliniekam priekšā, iziet caur viņa galvu un sirdi un izdara vēl visu to briesmīgo arī ar mums visiem, it kā atņem dažas iepriekš tik būtiskas mākslas darbu īpašības. Gļebs taču iepriekš diezgan drastiski ironizēja par visu ko, un viņu daudz nekavēja ne etniski, ne kādi citi aizspriedumi vai nošķirumi. Šovasar Dubultos viņa mākslas "teikumi" sarāvušies un kļuvuši politkorektāki, tajos ir klātesošs zināms vispārinājums... Jau pārāk klātesošs, pārāk zināms un pārāk vispārināts. Tādā ziņā iznāk, ka tā izstāde ir tieši ļoti adekvāta, godīga, jo tieši šis ir noticis. Ar visiem mums, kas arvien biežāk sazināmies vieglajā valodā.

Vēl vieglāk ar mums sazinājās Oļegs Tilbergs izstādē "Skaties sev acīs!" (Berga Bazar't, 31.07.–2.09.2026.), kura, starp citu, tieši sasaucās ar 1995. gadā tāpat nosaukto izstādi "Arsenālā". Galerijas divos stāvos izkārtotās instalācijas paredzēja tumšās un gaišās zonas saspēli, kam kā spogulim jākonfrontē skatītāju ar paša bailēm, atmiņām un cerībām, pārvēršot izstādes apmeklējumu personīgā pārdzīvojumu un pašatklāsmes rituālā. Izstāde piedzīvoja ārkārtīgi lielu publikas atzinību. Lūk, ieraksti atsauksmju grāmatā: "Pirmā laikmetīgās mākslas izstāde, kas iedarbojās emocionāli"; "Paldies, ka atradāt skaistumu un dziļāku jēgu lietās, kas ir ap mums!"; "Paldies par trāpīgajām un dziļajām atklāsmēm!"; "Paldies par patiesību!"; "Tik skārienjūtīgi!". Atsauksme no retā mākslas profesionāļa uzturētā instagrama konta "gunaskaleidoskops": "Leģendāra mākslinieka spoža atgriešanās."

"

VAI TAS IR TĀ SAUKTAIS PROFESIONĀLISMS, KAS MŪS TIK SIRSNĪGI UZRUNĀ ŠAI IZSTĀDĒ?

I: Vai tas ir tā sauktais profesionālisms, kas mūs tik sirsnīgi uzrunā šai izstādē? Proti, ir gluži skaidrs, ka autora savulaik iedarbojies metaforiskais *ready made* objektu mednieka tvēriens nav atlaidies: objektu tik daudz un visi tik potenciāli! Katrs apskretušais, dzīves un laika patīnas klātais priekšmets – spaiņi, zārki, kapu apmales, naglas, naglas, naglas – laužas un raujas iekļūt mākslinieka publiskajā diskursā. Un tur nu tas viss drūzmējas un auro mums sejā – daudz histēriski izmisīgu vārdu pārāk īsos, aprautos teikumos. Kā didaktisks morāliskuma karogs pāri visam – nobumbotās Ukrainas pilsētas skats.

Šī izstāde uzskatāmi parādīja, ka gudrs kurators tomēr māksliniekam var būt ļoti noderīgs un vēl bez tādām tīri praktiskām lietām kā sakarīgi uzrakstītām anotācijām var arī palīdzēt ieraudzīt no tā sauktās malas, ko mākslinieks īsti ir iecerējis un kā iecere varētu sazināties ar dažādu auditoriju. Tikpat uzskatāmi redzējām, ka nekāds īsts laikmetīgums bez konteksta nesanāk, un kontekstu īsti neveido tikai sociālpolitisko notikumu, aktualitāšu un konjunktūrīgu, tendenciozu interpretāciju salikumi pie iespaidīgo un daiļrunīgo priekšmetu asamblāžām. Konteksts, manuprāt, acīmredzami ir kaut kas cits un kaut kur citur. Un, ja deviņdesmitajos par tā esamību parūpējās noteikta, ietekmīga mecenāta gādība un noteiktas, ietekmīgas kuratores ambīcijas un prāts, tad tagad varējām palūkoties, kas no tādas iepriekš veiksmīgi virzītas mākslas paliek pāri bez virzītāju pūlēm. Taču publiskā sajūsma liecina, ka daudziem pietiek ar ilustratīvu ņemšanos ap latviešu tautas ciešanu u. c. tādā kā satura tirgū, izrādās, joprojām

> valīdu klišeju valūtu. Un es saredzu tur to pašu tieksmi pēc autoritārisma, proti, lai tak kāds kārtīgs vecis atnāktu un pateiktu, kā tad īsti ir!
>
> A: Runājot par šīm visnotaļ iespaidīgajām izstādēm, iedomājos, cik dīvaini, ka vēl tikai pirms dažiem gadiem Latvijas māksliniekiem bieži tika pārmests sociālpolitiskās aktivitātes trūkums un norobežošanās estētismā. Pēkšņi tā ir pārpārēm, turklāt tas izpausts klasiskos medijos. Līdzās glezniecībai, tēlniecībai un instalācijai arī fotogrāfijā – šajā hronikas daļā nevaram nepieminēt Intas Rukas retrospekciju Tallinā.

Izstādei *"Places Called Home"* (*Fotografiska Tallinn*, 14.03.–4.10.2026.) kuratores Džesika Jarla un Mārja Loorents izvēlējušās ap 80 fotogrāfiju no diviem cikliem: "Mani lauku ļaudis" un "Amālijas iela 5a". Tajās no 1983. līdz 2008. gadam Balvos un Rīgā notikusī ļoti aktīvā ieklausīšanās un ieskatīšanās cilvēkos, pavisam citas pieredzes un laikmeta pārstāvjos, raisa spēcīgi emocionālu un tādu līdzdalīgu, sabiedriski vienojošu sajūtu.

Starp šovasar rīkotajām retrospektīvajām izstādēm, piemēram, Pētera Martinsona "Pētera kosmiskie ceļojumi" (Rotko muzejs, 5.06.–30.08.2026.), Imanta Lancmaņa "Pagātne Tagadnē" (*Ola Foundation*, 11.07.–26.09.2026.) u. c., īpaši patīkamu pārsteigumu sagādāja Vinetas Kurzemnieces "Pārtapšana" (LMS galerija, 5.06.–5.07.2026.). Mākslinieku Savienības plašā, gaišā izstāžu telpa izskatījās kā deju zāle, kurā kāds ar kādu vai vienatnē dejo, vai dara ko citu. Staigājot starp koktēlnieces vairāk nekā 50 gadu radošās darbības augļiem – 40 ārkārtīgi vitālām koka materialitāti izceļošām skulptūrām –, apmeklētājiem neatlika nekas cits kā inficēties ar tēlnieces plastisko, glāsmaino radošo enerģiju.

Ne mazāk iedvesmojoša izrādījās Rolanda Grosa retrospekcija "Laika zīmes" (Bauskas muzejs, 1.– 27.08.2026.), kuras rīkotājiem bija izdevies trīs nelielās telpās iedzīvināt mākslinieka pārstāvēto vērtību pasauli. Vienkopus uzlūkojot vairāk nekā 40 gados radīto darbu atlasi, radās pārliecība, ka redzam ne tikai gleznu estētisko virtuozitāti un ietilpīgo vēstījumu, bet arī saudzējamu, tālāk nododamu principu, kas balstās cieņā pret materiālu un amata prasmi. Atbilstoši nosaukumam izstāde bija kā pastaiga laikā, jo laika gars spilgti izpaudās gan 20. gadsimta beigu desmitgadēm raksturīgās stilizācijās, gan Grosa radošajā metodē. Saskaņā ar to kompozīcijas bieži būvētas no vairākiem gaisīgiem slāņiem, ļaujot tur ieplūst personisku un kolektīvu atmiņu alūzijām vai arī tiešā veidā par pamatu izmantojot informatīvi intensīvu rasējumu vai laikrakstu. Līdzās atmosfēriskajām gleznām aizrautīgi pētāmas bija skiču kolāžas – sevišķi veiksmīgo mirkļu tvērumu izlase. Īsti vietā izrādījās arī atgādinājums par Rolanda Grosa ieguldījumu grāmatu mākslā.

Šovasar, turpinoties Rīgas Porcelāna muzeja soli pa solim mērķtiecīgi īstenotajai iecerei apzināt un aktualizēt Latvijas 20. gadsimta otrās puses keramikas mantojumu, izgaismota Andreja Ķiģeļa darbība. Izstāde "Andrejs Ķiģelis. Lielo formu meistars" (Jaņa Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs, 9.05.–26.09.2026.) līdz ar uzsvērtu aicinājumu aizbraukt un apraudzīt lielformāta dekoratīvos objektus to oriģinālajās lokācijās Rīgā, Ādažos un Sesavā, bija kā aisberga redzamā daļiņa pamatīgam monogrāfiskam pētījumam. Kuratorei Ilianai Veinbergai bija izdevies piedabūt mākslā vīlušos meistaru aktīvi sadarboties, proti, ne tikai palīdzēt apzināt pagātnē radīto, bet pašrocīgi piedalīties saplēsto darbu rekonstrukcijā. Starp daudziem fiziski eksponētajiem vai tikai foto un video dokumentācijās redzamajiem traukiem un interjera objektu grupām patiesa atraduma sajūta pārņēma, piemēram, ieraugot Rīgas 5. medicīnas skolai Gaiļezerā 1982. gadā radīto un izstādei daļēji atjaunoto skulptūru. Tās tehnoloģiskie izaicinājumi un procesa smagums rezultātā pārvērtušies vieglā, gaišā, dabas formas un faktūras turpinošā mākslas darbā, kura uzlūkošana raisa akvārija vērošanai līdzīgu iedarbību un atsauc siltā atmiņā Luiziānas muzeja skulptūru dārzu.

I: Vēl jau Ilianas Veinbergas

> kuratoriālo praksi labi raksturo Lilijas Dineres personālizstāde "Totēmi. Sastingums un reizē dzīve" (Kalnciema kvartāla galerija, 12.08.–3.09.2026.). Viņa prot saredzēt potenciālu ne tik stereotipiem atbilstošās, lielās un skaļās personās un izpausmēs. Lilijas Dineres izstādē vēl bez pārliecinošajiem artefaktiem – digitāli papildinātiem un manipulētiem attēliem, kuros *ready made* vietā redzam *object trouvé*, dabas formas, tā sauktās mazās lietas, – saista doma par goda atdošanu, teiksim tā. Atdot godu spalvai, gliemežvākam un akmenim, kas piederējis mīļam, pirms laika aizgājušam cilvēkam, manuprāt, vienkārši ir labi un pareizi. Un šī visa, ja vēlaties, koncepta sirdsšķīstība, konkrētība un skaidrība ceļu pie pārdomām un apjausmām par pasaules likteņiem mēro gana precīzi, arī bez lieliem apjomiem, gariem tekstiem, kā arī publiskiem puņķiem un asinīm.

Perifēriju centrs

Kā jau vasarā piedien, mākslinieki labprāt dodas prom no urbānās dzīves centriem un kaut ko radošu uzsāk laukos. Par stabilu rezidenču centru sešu gadu laikā uzplaukusi Andra Eglīša un domubiedru veidotā "Savvaļa", arvien aktīvi darbojas Pedvāles mākslas parks, "visjaunākā jaunā viļņa biedri" jau astoto gadu pamanāmi plosās Madonā, kur biennāli "Maboca" papildina regulāras izstādes galerijā "MABOCA GALERIJA VISUMA CENTRS 2", ar augošu vērienu darbojas rezidenču centrs "Studija" Kuldīgā, "PAiR" Pāvilostā u. c. Varētu teikt, ka bieži visīstāko, visneapšaubāmāko mākslu sanāk sastapt ārpus Rīgas, īpaši Strenčos, kopš tur strādā apvienība "Orbīta". Arī Rojā festivāla "RojaL" laikā un, protams, Cēsu mākslas festivālā, kas apaļo divdesmito sezonu atzīmēja, no jauna parādot pirmajā festivālā eksponēto mākslinieku grupas F5 objektu "Laiks rādīs" – 2004. gada darbu ar zārku ziedu kalna virsotnē –, kā arī ar Amandas Ziemeles telpisko gleznu intervenci Jaunās pils vēsturiskajās telpās un vēl kādu komunikatīvi virzītu starptautisku mākslinieku radītu karogu projektu. Savukārt lielākajās pilsētās augstvērtīgi mākslas notikumi vienmēr sagaida Daugavpils Rotko muzejā un bieži arī Liepājā – tāds bija, piemēram, Andas Munkevicas ar acīm un ausīm tveramais stikla mākslas piedzīvojums "Tuvāk mājām" (Liepājas muzeja anfilāde, 31.07.–27.09.2026.).

> I. Tā kā tu darbojies Latvijas Mākslas gada balvas žūrijā, tad tev šovasar sanāca vairāk braukāt pa reģioniem. Ko tu izceltu?
>
> A. Diezgan droši, ka tie bija mākslas notikumi Austrumu pierobežā. Varbūt īpašu jūtīgumu radīja vasaras sākuma izbīlis ar droniem, kas pārlidoja robežu īsi pirms tad, kad jūnijā kopā ar mākslas zinātnes studentiem devāmies uz plenēru Indrā? Tomēr arī tagad – rudenī – man palikušas visspilgtākās atmiņas par to, ko redzēju un dzirdēju Dagdā jūlijā.

Runa ir par Dagdas Arhitektūras, mākslas un mūzikas festivālu, no kura asprātīgajiem rīkotājiem mēs patapinājām nosaukumu šim hronikas nošķīrumam – "Perifēriju centrs" –, tātad par četrām dienām, kurās mierīgā mazpilsēta jau otro gadu pēc kārtas jūlijā pārtapa par kultūras laboratoriju. Arhitekts Helvijs Savickis (viens no festivāla rīkotājiem) balstās pārliecībā, ka pierobežā ir jānostiprinās tieši ar kultūru un jāveido tur jaunas, skaistas atmiņas. Vizuālās mākslas programmu ar trāpīgo nosaukumu "Bilbao defekts 2" (Dagdas bijusī pasta ēka un pilsētvide, 9.–29.07.2026.) ar starptautisku vērienu un lokālu iejūtību kūrēja Jānis Dzirnieks un Lauma Muižarāja. Viņu aicinātie mākslinieki darbojās atbilstoši *site-specific* tradīcijai, vieni smalkāk (kā Luīze Nežberte kopdarbā ar Metjū Kosletu vai Sebastjans Koeks), citi skaudrāk (kā Viktors Timofejevs). Kaspars Groševs piedalījās mūzikas sadaļā un nāca klajā ar plati, kurā ierakstīts pagājušā gada festivāla koncerts Dagdas Vissvētās Trīsvienības Romas katoļu baznīcā. Krišjānis Beļavskis lika visiem doties pastaigā pa pilsētu, lai uzmeklētu pie žogiem un namiem piestiprinātas zilas plāksnītes ar vēstījumu, kas likās gluži kā sveiciens no konceptuālistiem Dmitrija Prigova un Ļeva Rubinšteina.

Vislielāko publikas uzmanību izpelnījās vietējais Dagdas mākslinieks Juris Ļesņiks ar porolona skulptūrām – paša izgudrotu triku, kā no kuba izvērst eglīti, no cilindra – trusīti. Viņu mierīgi var uztvert par perifērijā dzīvojošu triku meistaru, tomēr, mazliet pameklējot, izrādās, ka Rīgā dzimušais un augušais, vēlāk Sanktpēterburgā mitušais mākslinieks ir pārstāvēts tādās kolekcijās kā Teita galerija Londonā un Pompidū centrs Parīzē, kur iekļauts kā viens no nozīmīgākajiem pagrīdes video mākslas pionieriem Padomju Savienības beigu laikos. 1996. gadā, jau dzīvojot Parīzē, viņš patentējis paša izgudroto skulptūru iegriezumu tehniku *"Morphema"*, kas ļauj vienam objektam būt divdabīgam un kļūt redzamam no iekšpuses un no ārpuses.

Gan festivāla mākslas, gan arhitektūras, teātra un mūzikas programma bija draudzīga, svaiga un, galvenais, mākslinieciski augstvērtīga intervence pilsētvidē, kur dažbrīd šķiet, ka laiks ir apstājies. Bez tam nosacīti netālu no Dagdas uz tā paša viļņa atrodams vēl šis tas patīkami pārsteidzošs – Paula Pudža skulptūru mežs, kurā pagaidām ir tikai divi objekti – "Putnu cilvēks" un 'Vērpēja". Tie meklējami uz pussalas Geraņimovas Ilzas ezerā, sasniedzami pusstundas pastaigā pa meža taku un tad apbrīnojami kā visā krāšņumā negaidot atklājušies meža gari. Īstenībā tās ir elēģiskas figurālas skulptūras uz ļoti augstiem podestiem, kas segtas ar bronzas vai vara patinu.

"Perifēriju centra" jau piesauktais jautājums par robežas stiprināšanu ar kultūras ieročiem ir principiāli svarīgs, taču jāatzīst, ka stipri aizlaists. Veiksmīgākais stāsts, kas mums zināms līdzās tādām darbīgām kultūrtelpām kā "Upīte" Krievijas pierobežā, saistās ar "Laimes muzeja" vadītājas Ilonas Kangizeres aktivitāti, regulāri aicinot un uzņemot Baltkrievijas robežpilsētā Indrā starptautiska mēroga arhitektūras un mākslas plenērus, simpozijus. No otras puses, šo pašu ceļu iet fotogrāfs Reinis Hofmanis, kura izstāde "Pierobeža" bija skatāma vispirms Rīgā (ISSP Galerija, 10.07.–3.09.2026.), bet rudenī pārceļoja uz Talsu novada muzeju. Fotogrāfiju sēriju Hofmanis veidojis saskaņā ar etnogrāfisko lauka darbu metodiku – dokumentējot un cenšoties izprast vietas un cilvēku iekšējo perspektīvu. Viņa skatupunktu iezīmē anotācijā pierakstītās atziņas: "Pirmo reizi ierodoties pierobežas zonā, robeža šķita tuvāka nekā kartē. (..) Bija sajūta, ka esmu nonācis vietā, kurai neesmu piederīgs. (..) taču tieši šeit valsts kļūst īpaši skaidri saskatāma. Ikdienā tā lielākoties darbojas ar normatīvo regulējumu spēku, savukārt pierobežā valsts iegūst fizisku formu (..). Politiskie lēmumi materializējas ainavā un atstāj tajā paliekošas pēdas."

Izstādi varēja apskatīt kā eksotisku suvenīru ar Latvijas ainavā snaudošiem "pūķa zobiem" un baznīcu "ķiverēm", tomēr, iedziļinoties iecerē, jāsecina, ka tā rosinoši vizualizēja mākslinieka atziņu par robežu kā ideoloģisku konstrukciju, ko veido priekšstatu, stereotipu un aizspriedumu kopums. Turklāt tas attiecas uz valsti kopumā, kas jau kopš Livonijas laikiem daudzu gadsimtu garumā ir tikusi uztverta kā robežjosla. Tāpēc, lai mēs te visi nejustos kā sasodītā nomalē, ļoti veselīga izrādījās jau otrā Rīgas Laikmetīgās mākslas mese *"Riga Contemporary"* (Hanzas Perons, 2.–5.07.2026.). Tajā ar saviem lepnumiem piedalījās vairāk nekā 35 kvalitātes atlasi izturējušas galerijas no Baltijas, Ziemeļvalstīm, Japānas, ASV un citām valstīm, radot īsu, bet pacilājošu starptautiska mākslas centra ilūziju.

Savukārt, runājot par perifēriju Rīgas mērogā, ievērības cienīga aktivitāte bija vērojama apkaimēs. Starp daudzām izstādēm un notikumiem paliekošu pēdu atstājis Rīgas ielu mākslas mēnesis, kura laikā Sarkandaugavas ļaudis tika pie vairāk nekā desmit visai pievilcīgiem murāļiem.

> I: Atsaucoties uz klasiķiem, proti, uz Alanu Aleksandru Milnu, es nekur daudz apkārt nebraukāju, bet gāju uzreiz pie mīļākā zvēra sprosta un tur arī brīdi paliku. Ja Ivars Grāvlejs viesojas dzimtenē, proti, Iļģuciemā, un rīko izstādi, tad uz turieni arī jādodas!

Kaudzes *vs* virsotnes

Izstādi "Virsotne" (Kultūras centra "Iļģuciems" vasaras galerija, 31.05.–31.08.2026.) veidoja piecu mākslinieku – Ilzes Aulmanes, Evijas Ābramas, Ivara Grāvleja, Elīnas Mekšas, Klāva Upaciera – interpretācijas par šo jēdzienu. Var skaidri redzēt, ka šie autori pārstāv to stratēģiju vai pat metodi, kas paredz spektakularitātes un hierarhiju pārskatīšanu. Proti, izstādītie darbi mums nevēsta kaut ko konkrētu vai pat ne abstraktu, bet drīzāk interesējas, kas vispār ir izstādīšanas vērts, kas ir pati izstādīšana, kā tā ietiecas citās dzīves jomās (ja vispār ir tādas jomas, kurās mākslas nav). No pieredzes zinot, ka skatītājam būs diezgan grūti saprast, kas viņam tādās izstādēs būtu jādara, mākslinieki ir tik laipni, ka uzraksta arī anotācijas, kuru teikumus var gluži ekonomiski lietot kā lego klucīšus, mierīgi pārvietojot un attiecinot uz cita autora citu darbu. Piemēram, Klāvs Upaciers norāda: "Šifrētā un simboliskā valoda rada telpu interpretācijām, ļaujot skatītājam pašam meklēt apslēptās nozīmes. Darbs atgādina, ka katra sasniegtā virsotne ir arī stāsta beigas un jauna sākuma iespēja."

I: Tomēr hierarhija piezogas – Ivars Grāvlejs iet citu ceļu un uzkāpj, protams, tieši virsotnē, mierīgi turēdamies pie vecās labās attēlošanas un sociālantropoloģisku intervenču tradīcijām. Gluži svaigajā videodarbā "Turnofers", kurā mākslinieks sērfo pa dažādām publiskām vietām dažādās pilsētās un ar slepenu pultīti liek izdzist ekrāniem, kas skalo mūsu smadzenes, piedāvājot visu to brīnišķīgo, kas piepilda lielāku un mazāku korporāciju budžetus. Šeit es gribētu pasniegt balvu "Kreisi, asi un svaigi!", kaut gan Grāvlejs, kā jau akadēmiķim pienākas, meistarīgi lieto vienkāršus, klasiskus un nepretenciozus izteiksmes līdzekļus.

Radniecisku pieeju pamanījām vēl vairākās izstādēs, tāpēc to varam atzīt par tendenci. Piemēram, Envija sērijā "Brīvs cilvēks ar saspringtu kaklu" (galerija "Māksla XO", 16.07.–22.08.2026.) mērķtiecīgi pievērsās antigleznieciskuļ lietiņu, kas uzkrājušās darbnīcā, gleznošanai. Par personīgo virsotni viņa atzina atļaušanos beidzot uzgleznot krēslu, lielizmēra kompozīciju nosaucot "Van Goga-Hoknija-Staprāna krēsls". Savukārt Kaspars Groševs personālizstādi "Dzīvo ar/Domā par" (Kim? Laikmetīgās mākslas centrs, 1.05.–7.06.2026.) bija interpretējis kā procesu jeb vietu, kur pats uz laiku pārcēlies dzīvot un strādāt, vienlaikus mākslu radīt un rādīt. Inga Meldere un Elīna Vītola izstādē "Sievietes būve" (TUR Laikmetīgā mākslas telpa, 10.07.–8.08.2026.) pievērsās jautājumam par zināšanu pārnesi no vienas paaudzes otrai un aicināja skatītājus (īpaši mātes, meitas un māsas) atklāt kopsakarības ārpus lineārās laika uztveres. Viņu izstādē inscenētie senās freskas motīvi vīdēja no būvgružu un dažādas izcelsmes kultūrslāņa kaudzēm, arī telpas augsto griestu paneļiem un darbagalda uzslāņojumiem. Šķiet, ka viņas, mēģinot pateikt, ko nozīmē veidot kultūru, vizuālajā valodā pārformulēja Nikolā Burjo "attiecību estētikas" ideju, kas par mākslas darba pamatu un mērķi atzīst cilvēku savstarpējās attiecības un sociālo kontekstu. Mākslinieču kopdarbs inscenēja tādus kā arheoloģiskos izrakumus, kur atrastā kultūra izrādījās būvēta ne tik daudz no paliekošām struktūrām un artefaktiem, kā no ikdienas sadzīvē iekrātām amata prasmēm un zināšanām.

Vispārliecinošāk un iedvesmojošāk šo tendenci apliecināja vienlaikus un blakus notiekošās Līvas Rutmanes personālizstāde "Neieinteresētības kaudzes" un apvienības "Klīga" retrospektīvā izstāde ar performanci "Stampācija" (Cēsu Izstāžu nams, 15.08.–4.10.2026.).

A: Šķiet, ka mākslinieki savā veidā protestē, negrib nekādas virsotnes. Viņi grib rosīties savās domās un darbnīcās, kur materialitāte pati rada estētiku un mākslinieciskuļ vērtību. Metaforiski izsakoties, viņi nevis tiecas iekarot arvien jaunas virsotnes, bet grib dzīvoties pa kaudzēm. Tāpēc Līva Rutmane izstādes anotācijā piemin Ņurdzekli no Tūves Jansones stāsta "Vēlu novembrī": "Gadu gaitā uz Ņurdzekļa istabas grīdas bija sakrājušās daudzas mantas. Ir tik daudz lietu, ko tu pat vairs necenties pacelt, un tomēr ir tik daudz iemeslu, lai tās nepaceltu..." Tā nu savā nodabā aug šīs "neieinteresētības kaudzes", kas radošam cilvēkam liek kaut ko ar sevi pasākt un kurās nejauši blakus nonākušu lietu daudzveidīgajā materialitātē slēpjas radošās spriedzes potenciāls.

"

AR ZINĀMU RŪGTUMU UN SKUMJĀM SPOGUĻOTS KOLEKTĪVĀS VIENPATĪBAS FENOMENS – BŪTISKA ŠĶAUTNE MŪSDIENU PASAULES PORTRETĀ.

I: Paga, bet ne jau par materiālu dažādību ir runa. Materiālu izvēle pati par sevi ir antihierarhiska, proti, lietotas lietas, ikdienišķas lietas, nevīžīgas, nedrošas sasaistes, tāda apzināta šūšana "baltiem diegiem". Drusku redīmeida un drusku gružu – izrādās, no tā tieši sanāk simfoniska vai pat operiska mākslas izstāde, kurā tu, vienkāršais skatītājs, esi gan sižetiski aizgrābts, gan emocionāli satricināts, gan arī, protams, krustu šķērsu izdomājies līdzi mākslinieces norādītajos domu ceļos.

A: Tomēr tevis minētais var īstenoties dažādi, piemēram, mūsu iepriekšminētajās izstādēs galīgi nemaz nebija jājūtas par kaut ko aizgrābtam vai emocionāli satricinātam. Savukārt Cēsu izstādēs tas notika acīmredzot tāpēc, ka pati pieeja likās smalki izkopta un silti, skumji pašironiski risināta. Par to liecina arī vārdu izvēle, ar kuriem "Klīgas" mākslinieki runā par savu darbošanos: "Ar Klīgu var sasmērēties, var aiziet uz izstādi un sasmērēties ar mākslu vai kļūt par mākslinieku."

I: Uzkāpuši pa Cēsu izstāžu nama čīkstošajām koka kāpnēm, jau tā gluži apmāti un laimīgi no Līvas Rutmanes izstādes pirmajā stāvā, skatītāji nonāk ne vien tik veselīgi pašironiskajā "Klīgas" retrospekcijā, bet arī piedalās īstā un pēc katra iespējām svinīgā procesijā – pa čabošo plānās remonta plēves telpu, laipojot un plīkšķinot sārtos bumbulīšus, skatītājs tuvojas plēvju drapēriju svinīgi iekļautam altārim, kurā no sazin kā pagatavotā silītē dus klīgiski presēts tīstoklis – nezināmu, protams, zināšanu un attieksmju krājums, kura atrašanās aranžējums nerada šaubas par tā augsto, ja vajag, visaugstākajam pietuvināto, statusu. Ieejot kārtīgā mūsdienu templī, protams, sagaida norādes "Ieeja tikai bahilās", un, izejot no tempļa, skatītājam ir ekskluzīvā iespēja veikt interaktīvu aktu un savas novilktās bahilas pievienot kaudzītei iepriekšējo, jau indoktrinalizēto apmeklētāju zilajām, čaukstošajām liecībām.

Kā jau kārtīgai mākslinieku grupai pienāktos un ko gan ne vienmēr grupas spējīgas paveikt, "Klīga" iepazīstina arī ar tādu kā manifestu: "Jebkurai iedomātai vai iespējamai esamībai jābūt pretrunīgai. Neloģiskās attiecības ar esošo ir primārais. Nav pietiekama pamata, kādēļ pastāv tieši šī, nevis jebkura iespējamā pasaule, ka norisinās tieši tas, kas notiek, nevis kaut kas cits. Pietiekams šīs pasaules eksistences pamats ir tās neoptimalitāte. Mākslu nevar pabeigt. Tādēļ visvairāk mākslas ir tur, kur tās vispār nav."

Man likās diezgan aizkustinoši lasīt, ka līdzīgu, sakrālai pieredzei tuvu pārdzīvojumu apraksta arhitekte un mūsdienu kultūras kritiķe Ieva Zībārte savā fesibuka ziņā par Andas Lāces personālizstādes "Psihoneroloģiskajā slimnīcā mīlēties ir aizliegts" (TUR Laikmetīgā mākslas telpa, 31.08.–19.09.2026.) apmeklējumu: "Tik daudz gaismas un no visām pusēm apskaujoša maiguma! Gandrīz kā dievnamā, kur māksla izceļ un organizē arhitektūru un otrādi, katrs var izstaigāt savus lokus šajā neparastajā skulptūru dārzā."

Kad laikmetīgā māksla satiek psiholoģiju

Vēl vienu nosacītu nošķīrumu vasarā notikušo izstāžu klāstā varam pieteikt, pateicoties vērienīgajam multimediāli pētnieciskajam projektam, kura centrā bija izstāde "Kā tu šodien jūties? Emociju pratība" (Rīgas Laikmetīgās mākslas telpa (RLMT), 2.07.–13.09.2026.). Tā priekšvēsture saistās ar pagājušogad mūžībā aizsauktās ārstes Ilzes Aizsilnieces un kultūras žurnālistes Unas Meisteres organizētajām diskusijām "Veselīga Latvija", kas izcēla emociju ietekmi uz veselību, kā arī mākslas lomu emociju atpazīšanā, izprašanā un pieņemšanā. Līdzīgi kā šīs diskusijas, arī izstāde tika balstīta sešās pamatemocijās, ap kurām grupēti 28 autoru 55 darbi. Tās ir: bailes, dusmas, prieks, skumjas, riebums un pārsteigums, kas mākslinieku interpretācijās bieži pārklājās. Ekspozīcija bija iecerēta kā vieta sarunai ar sevi (pašizziņai) un citiem (diskusijām), turklāt skatītāju atsaucības gadījumā tā iekļausies starptautiskā Jeila Universitātes Emocionālās inteliģences centra pētījumā par mākslas pieredzi un nozīmi cilvēka dzīvē.

"

VIŅI NEVIS TIECAS IEKAROT ARVIEN JAUNAS VIRSOTNES, BET GRIB DZĪVOTIES PA KAUDZĒM.

A: Manuprāt, izstādei bija ārkārtīgi vērtīga publiskā programma – diskusijas, fiksētas sarunas, muzikāla performance –, kas uzstājīgi vedināja domāt par emocijām ne vien no personiskiem, bet no mākslas un medicīnas aspektiem. Emocijpratības veicināšana bija galvenais projekta uzdevums un jēga, bet izstāde – tikai fons sarunām par to. Ja pareizi atceros, pie mums pirmā izstāde, kas tiešā veidā mēģināja saslēgt mākslu ar psihisko veselību, bija Lauras Brokānes Paula Stradiņa Medicīnas vēstures muzejā pirms trīs gadiem kūrēt "Kā es jūtos pēdējā laikā?", kas likās ļoti vietā depresīvajā pēcpandēmijas laikā. Mākslas terapija ir lieta, kam es ļoti ticu, tomēr izstādēs tā kaut kā pilnībā nenostrādā.

Saskaņā ar kuratoru Daigas Rudzātes un Unas Meisteres ieceri ekspozīcija bija vieta sarunai ar sevi par savām emocijām, kuras jāiepazīst un jāpieņem. Bet man tomēr likās, ka vienkārši jāskatās uz citu ilustrētām emocijām un nekāda identificēšanās nenotika. Emocionāli ievibrēja Artūra Virtmaņa melanholiskā kartona daudzskaldņu lelle, Paulas Zvanes kurmis novalkātā kažokā un vēl daži darbi. Visnotaļ bagātajā, augstvērtīgajā mākslas darbu klāstā dominēja negatīvo emociju spektrs un palika sajūta, ka sabiedrības uzmanība nu ir pievērsta mūsu dažnedažādajām "smalkajām kaitēm", bet kas no tā?

I: Ne labprāt noraugos uz mākslas instrumentalizāciju, arī plašākā kultūras un kultūrpolitikas kontekstā. Noraidu šo "kas mums no tā būs". Domāju, ka tas ir tāds saimniekpapisms, ka visu vajag izmantot, lietot kādam noteiktam mērķim, piemēram, justies labāk, apzinātāk, ar publisku mākslas notikumu starpniecību risināt kaut kādas lietas, ko risina noteiktu profesiju speciālisti. Ļoti labprāt palieku pie uzskata, ka mākslai nekāda mērķa nav un tāds nav pat vēlams, jo tas kaut kā noairē tos nesaimnieciskos un iepriekš nenospraužamos katra konkrēta mākslas darba vai izstādes mērķus.

Starp citu, iznāk, ka šādā RLMT modelī satiekas psiholoģija un laikmetīgā māksla – divas jomas, ar kurām kārtīgs latviešu cilvēks jau tāpat nezina, ko iesākt.

A: Nu, te jau tieši projekts deva savu artavu – pretendējot attīstīt laikmetīgās mākslas un emociju pratību, izgāja pat ielās, kur tika izvietoti glīti, komunikatīvi soliņi un skatlogi ar jautājumu "Kā tu šodien jūties?", kā arī grāmatnīcās – ar pamatemocijām veltītu grāmatu sēriju. Kāds ir tavs viedoklis par šo taktiku?

I: Soliņi nepatika, jo pilsētā, kurā tieši soliņš ir neizprotami neatrisināma problēma, uz laiku īpaši ieviesti kampaņveida soliņi, kuri turklāt uzmācas ar saukli par jušanos, vienkārši ir kaut kāds raudiens. Nu, ja izstādes rīkotājus tiešām interesē, kā te kāds jūtas, tad būtu aizgājuši un izsituši Rīgas valstspilsētas pašvaldības birokrātiskajos džungļos soliņus visur kur pilsētā, kur cilvēks vienkārši var apsēsties. Pat ja neko tur nepērk, nedzer, neēd, kā arī nelasa izstāžu kuratoru izdomātos un glīti dizainētos un mārketētos jautājumus.

Tomēr ir labi, ka Latvijā, tāpat kā citur pasaulē, pēdējos gados jūtami pieaug interese par mākslas terapiju. Vizuālajai mākslai, tāpat kā mūzikai, jau pēc būtības piemīt dziedinošs potenciāls. Ar to rēķinājās jau izsenis, kā apliecina, piemēram, fabula par sienāzīti spēlmanīti un skudru karalieni. Neapzināti vai aizspriedumu dēļ vārdā nenosaukta mākslas terapija stāv aiz daudziem mūsdienu mākslas darbiem. Lūk, vēl daži piemēri no šīs vasaras.

Ievas Epneres kinētiskajā instalācijā "Otrdiena" (Čehova Teātra galerija, 10.06.–27.09.2026.), kas bija pēdējais "Rīgas Fotogrāfijas biennāles 2026" pasākums, varējām vērot, kā fotogrāfija mediē klātbūtni pēc tuvinieka zaudējuma. Vairāku mēnešu garumā mākslinieces katru otrdienu devās uz tēva dzīvokli Liepājā, lai fotografējot vēl dziļāk sajustu telpas, gaismas, priekšmetu klātbūtni un uzturētu saikni ar aizgājušo. Rezultātā tapis gaiši apcerīgs, meditatīvs, tomēr sarunai ar katru nejaušu garāmgājēju atvērts mākslas darbs.

Modes fotogrāfijā Londonā skolotais Filips Šmits efektīgi izrādīja sēriju "Saules skūpstā" (Radošais kvartāls "Veldze", 14.05.–14.07.2026.) ar piecu gadu garumā tapušām inscenētu situāciju fotogrāfijām, kurās tīksmi vērojami atpūtas rituāli svaigā gaisā. Veselīgi, laimīgi cilvēki, kas vairs necieš ne no D vitamīna trūkuma, ne citām postpadomju mikrorajona piederības blaknēm. Šmits fotogrāfiju ar plašu vērienu, vieglu ironiju un daudz saules manipulējis tā, lai radītu mentālās stabilitātes risinājumu veselam sabiedrības lokam – Rīgas sērijveida daudzstāvu apbūves guļamrajonu iedzīvotājiem. Autors neslēpa, ka ieceres pamatā bijusi paša izraušanās no tumšajām depresijas dzīlēm.

Ingas Bunkšes 22 stipri atšķirīgo mākslinieku dažādos laikos un pasaules vietās radīto darbu apvienojums izstādē "Plūsmā" (Jūrmalas muzejs, 3.07.–13.09.2026.) bija skaidri vērsts uz mērķi skatītājam likt apstāties, apdomāties un sajust mūžīgās enerģijas plūsmu. Kuratore apelēja pie nepieciešamības ieklausīties savās sajūtās, intuīcijā, piedāvāja svaru kausos samērot tādus resursus kā cilvēcību pret iespēju vienmēr būt onlainā. Starp daudzajiem negaidītu tikšanos un laimīgu

atkalredzēšanos gadījumiem izstādes kodols nešaubīgi bija Valda Celma “Visuma glāsti” – 20. gadsimta 70. gados izdomātie, bet tikai 2013. gadā realizētie objekti no sfēriskiem spoguļiem un fotofilmas.

Jau pašā vasaras nogalē ar nosaukumu “Vēja bulta: par mākslu un dziedināšanu” (Rīgas Kongresu nams, 28.08.–27.09.2026.) tika pieteikta Latvijas Laikmetīgās mākslas centra ik gadu rīkotā festivāla *“Survival Kit”* izstāde, kas šoreiz reflektēja par maģiskiem un vienkārši terapeitiskiem rituāliem, fiziskās un psihiskās veselības rūpēm un garīgo atjaunošanos. Citāda garīgās uzlādēšanās metode – gremdēšanās kultūras mantojumā –, šķiet, vadījusi pēdējos gados skarbi un dramatiski pasaules neprātu atainojošo Frančesku Kirki viņas negaidīti krāšņajā personālizstāde “Venēcijas spoguļi” (*Ola Foundation*, 7.05.–30.08.2026.). Tomēr par visterapeitiskāko no vasaras izstādēm gribas atzīt barokāli atraktīvo “Ziedu valdzinājumu” (Rundāles pils muzejs, 24.05.–31.10.2026.) – daudzslāņainu, estētisku botānisku un simbolisku ziedu atklāsmi vēsturiskās gleznās, interjera elementos, keramikā, jaunu materiālu bioniskās interpretācijās, smaržās un videoinstalācijā –, kas veidota sadarbībā ar vairākiem cienījamiem Eiropas muzejiem, bet īpaši dziednieciski iedarbojās komplektā ar pastaigu rožu dārzā.

Zīmētāja kontrakts

Šīs rubrikas nosaukums paņemts no Pītera Grīneveja deviņdesmito filmas un norāda uz kopīgo dažām būtiskām sezonas izstādēm. “Iemiesotā doma” (Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 18.07.–8.11.2026.) ir epohāla, liela vēriena izstāde, kurā trīs kuratores – Maija Kurševa, Māra Lāce un Monta Cimdiņa – savākušas un interpretējušas dažādu laikmetu Latvijas zīmētāju darbus. Ja, brīvāk raugoties, par zīmētājiem var saukt ļoti dažādu profesiju pārstāvjus, kuru ikdienu pavada kāds analogs vai digitāls rakstāmrīks, tad šīs izstādes atlase jūtami turas pie mākslas. No vizuālās mākslas izpausmes vistālāk, šķiet, kuratores raudzījušās sociālantropoloģiskajā novadpētniecības un etnogrāfijas virzienā, kad zīmējums bijis dokumentāls apliecinājums tam, kā kaut kas izskatījies un ka vispār bijis. Zināmākais no pirmsfotogrāfijas laikmeta šī žanra pārstāvjiem ir 18. gadsimta vācu mākslinieks Johans Kristofs Broce, mazliet vēlāk līdzīgi darbojies Jānis Krēsliņš. Izstādes sadaļa “Dokuments” visplašāk un vienlaikus visprecīzāk iezīmē zīmējuma specifiku, rakstot, ka “mākslinieki dokumentu aplūko kā estētisku kultūras un vēstures zīmi, kas atklāj varas, atmiņas un identitātes attiecības”. Jo interesantāk zīmētāji izpaužas joprojām dokumentālās attiecībās ar pasauli, bet jau ar iepriekš tieši aizstātā fotogrāfijas medija starpniecību, un no 18.–19. gadsimta attēliem izstādē varam izmest cilpu, izlaižot visu ko citu, modernismu, piemēram, un ar interesi vienkopus aplūkot spožos Latvijas hiper-, super- un fotoreālistu, piemēram, Miervalža Poļa un Māra Ārgaļa, darbus. Visās tais vizuālās realitātes uztveres tiešuma un pakārtotības attiecībās apmetam vēl cilpiņu un nonākam mūsdienu brīnišķīgajās praksēs, kur mākslinieki atkal ar un bez savu un citu uzņemtu fotoattēlu palīdzības tieši zīmējot veido katrs savu specifisku dokumentalitātes izpratni. Piemēram, Arturs Bērziņš var uzzīmēt jebko (purvu, biroju, skaņdarbu), izveidojot katrreiz īpašu tipoloģiju, bet Luīze Rukšāne tādā kā Romāna Korovina garā detalizēti uzzīmē kaut ko, kas tieši tā arī ir bijis, ar un bez kaut kā, radot katrreiz jaunu noslēpumu.

I: Kristas Vindbergas-Auznieces darbi izstādē lika padomāt par rafinētību – kā jebkuru stratēģiju, pēc kuras kāds mākslinieks var izveidot tiešām aizkustinošus un arī formāli iespaidīgus darbus, var izmantot tādai kā mākslas producēšanai. Kādu zināmu vai nezināmu fotogrāfiju vizuāla pētīšana un pārzīmēšana, kārtošana, sekvenču veidošana un tamlīdzīga nozīmju pārkārtošana un pārveidošana ir pamatā daudzu pasaules mākslinieku darbiem, un bieži vien liekas, ka grūti šai sakarā izdomāt un parādīt ko nebijušu.

Savdabīgu izstādes virsotni iezīmēja Ilmāra Blumberga zīmēšanas mašīna, precīzāk, filma, kurā dokumentēts, kā mākslinieks darbina savu zīmējumu epohālajā izstādē “Zīmējumi ir kastītē” (“Rīgas galerija”, 2003, sadarībā ar mākslas zinātnieku Ivaru Runkovski). Faktiski, to izstādi varētu uztvert par tādu kā šīs mūsdienu LNMM izstādes kāpuru, jo toreiz tika uzstādīti vairāki joprojām būtiski jautājumi par mākslas uztveri – gan no autora, gan no skatītāja pozīcijas. Tiesa, tas viss, protams, notiek tikai manā galvā un LNMM zīmējumu izstāde nevis izšķiļas un lido, bet lielākoties kārto savas institucionālās un birokrātiskās lietiņas, kurās mākslas darbi pielasīti kuratoru šķirtajām tēmām kā tiešākas un netiešākas ilustrācijas. Taču kaut kas lec ārā. Piemēram, Blumbergs. Kā no kastītes, protams.

Neplānotu saistošu piebildi “Iemiesotajai domai” veidoja Ilmāra Dirveika arhitektonisko rekonstrukciju izstāde “Dirveiks. Rekonstrukcijas un hipotēzes” (Latvijas Arhitektūras muzejs, 25.05.–21.09.2026.), kurā zīmētāja darba attiecības ar dokumentalitāti ir vēl drusku citādas, proti, šajos zīmējumos redzams, kā, ļoti ticams, izskatījās ēkas un to apkārtne no vēsturiskiem periodiem, par kuriem nevarēja būt fotogrāfisku liecību un arī nav nekādu aculiecinieku zīmējumu. Rudenī izstāde dodas uz Cēsīm.

Tomēr par visas sezonas ietilpīgāko un atmosfērīgāko izstādi, kurā līdzīgiem dokumentalitāti izaicinošiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem risināts *Zeitgaist* koncepta liktenis, tiecamies atzīt Jāņa Avotiņa personālizstādi “Tālē” (Rīgas Birža, 30.05.–23.08.2026.). Anotācijā pateikts diezgan daudz: “Kā avots izmantota pirms Otrā pasaules kara – 20. gadsimta 20. gados Latvijā tapusi fotogrāfija. Tajā no putna lidojuma redzama vairāku simtu cilvēku pulcēšanās plašā brīvdabas laukumā ap lielu tukšu taisnstūri, kura centrā notiek, iespējams, militāra, bet, visticamāk, gaidu vai skautu apbalvošanas ceremonija. Apbalvošanas protagonisti ir tik sīciņi – tikai viņu aprises un horeogrāfiskā konstelācija ļauj nojaust notiekošo.” Izstādē notiekošo savukārt ļauj apjaust ne vien nelielās gandrīz monohromās gleznas, kurās attēloti tās fotogrāfijas cilvēki no mugurpuses abstrahētā, pilnīgi indiferentā glezniecīskā vidē, no fotogrāfijas konteksta izņemti un ievietoti gleznā pa vienam vai pa pāriem, bet arī lielās Biržas pirmā stāva zāles vidū novietotais rotējošais koka informācijas stends, kurā šoreiz nav vis kādu vilcienu atiešanas laiku vai kā tamlīdzīgi mierinoša, bet gan klasiski konceptuālā “Birokrātija”.

I: Uz melnajām pirms datoru laikmeta koppapīra lapām lasām ar rakstāmmašīnu rakstītus vārdus, kuri kaut kā saistīti ar kādu no nošķīrumiem “Nulle”, “Mērījumi”, “Matērija”, “Biogrāfija”, “Gaisma” un “Tektonika”. Tā papildina gan ar jēdzienisku satura tādu kā skrošu šāviņu, kad mērķi sasniedz vairākas vienlaikus raidītas vienības, gan ar formāliem līdzekļiem panākto neticami trauslo un gaistošo esamības nojausmu, varbūt palikušu tikai nejauši un kādos atmiņas nesēju pastarpinājumos. Koppapīrā jau neviens neraksta, ar mašīnu iedauzītās rakstzīmes izspiežas tam cauri, ja drukā vienu un to pašu daudz un daudz reižu. Lūk, un nevajag šai mākslai nekāda lietojuma, nav tai jābūt nekam piemērotai. Apmēram tāpat kā, ienākot kādā vecas Dienvideiropas pilsētas pasta ēkā vai stacijā, nav īsti nekāda saimnieciska vai aši izskaidrojama iemesla, kāpēc būtu jāuztur un jāapsilda tik milzīga un tik tukša telpa. Tomēr tieši šajās telpās jūtam, ka te ir droši, ka te ir tāpat kā citur pie līdzīgiem cilvēkiem, kuru priekšstatus par labu un vērtīgu dzīvi veido līdzīgi vārdi un nozīmes, kaut arī izteikti dažādās valodās.

A: Jā, turklāt Avotiņa jau gadiem konsekventi lietotā metode – tehniski filigrānā forma, klusums, nojausma par nepateikto –, kas šoreiz papildināta ar *Rückenfiguren* efektu (no mugurpuses attēlotas figūras skatās attēla dziļumā), ļāvusi radīt nevis vienkārši gleznu izstādi, bet tādu kā neērtu mākslas darbu, kurā ar zināmu rūgtumu un skumjām spoguļots kolektīvās vienpatības fenomens – būtiska šķautne mūsdienu pasaules portretā. ○

Žurnāls “Māksla_m” #1 2026

ISSN 3044-7879

Redkolēģija: Inga Bunkše, Aiga Dzalbe, Silvija Grosa, Ieva Lejasmeijere, Krista Petrauska, Santa Sleikša, Dzintra Spradzenko, Eva Rotčenkova

Numura redaktore: Dzintra Spradzenko
Māksliniece: Annija Grosa
Literārā redaktore: Ieva Lejasmeijere
Projekta vadītāja: Silvija Grosa

Izdevējs: Latvijas Mākslas zinātnieku un kuratoru biedrība
Juridiskā adrese: Atgāzenes iela 4-2, Rīga, LV 1004
E-pasts: LMZKbiedriba@gmail.com, zurnalsmakslam@gmail.com

Pārpublicēšanas gadījumā atsauce uz žurnālu “Māksla_m” ir obligāta.

Žurnāls tapis ar Valsts kultūrkapitāla fonda un Latvijas Mākslas akadēmijas atbalstu

VALSTS KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Latvijas Mākslas akadēmija