

MĀKSLA UN SABIEDRĪBA

Vizuālās mākslas receptija padomju varas gados Latvijā

Eduards Kļaviņš

Precizējot pētījuma un raksta tēmu, jānorāda, ka tās fokuss ir plašākās sabiedrības aprindas, neaprobežojoties ar vizuālās mākslas profesionāļiem, māksliniekiem, māksliniecēm, mākslas zinātniecēm un mākslas dzīves veidotājiem, vārdu sakot, izzinot visu to mākslas patērētāju masu, kuru mākslas kognīcijas teorētiķi dēvē par “neekspertu grupu”¹. Bet šāda pētījuma tēma ir arī pašsaprotami problemātiska. Par dažādu padomju varas laika Latvijas sabiedrības aprindu attieksmi pret vizuālo mākslu varētu pamatoti spriest pēc socioloģiskiem pētījumiem, izmantojot aptauju metodes ar mērķtiecīgi fiksētiem jautājumiem. Tomēr tādu faktiski nebija līdz pat padomju varas pēdējiem gadiem. Jāņem vērā, ka socioloģija PSRS bija aizliegta totalitārā režīma kāpinājuma gados (t. s. staļinisma periodā), tā atdzima tikai politiskā “atkušņa” laikā, bet arī vēlāk piedzīvoja politiski motivētus ierobežojumus. Latvijā kā zinātne un prakse tā attīstījās tikai kopš 60. gadiem², un vizuālās mākslas receptija nebija tās uzmanības degpunktā – publicētos informatīvos krājumos par Latvijas sociologu veikumu³ nav atrodamī teksti par šo jautājumu. Vien Tālis Tisenkopfs ar sociologa līdzekļiem perioda beigās pētīja Mākslas dienas, iekļaujot tajās arī teātri, mūziku un dzeju un nonākot pie secinājuma, ka šajos svētku notikumos bija lielāks pieprasījums pēc aktīvi radošiem un rotaļu (*игровые*) pasākumiem nekā pēc tradicionāli vērojoshiem (pirmo respondentu 60% pret otro 40%)⁴. 1986.–1987. gada mijā Mākslas akadēmijas Estētikas un mākslas zinātnes katedra veica aptauju piecās republikas

augstskolās, deviņās vidusskolās un vienā speciālajā skolā (kopējais respondentu skaits – 1394), nonākot pie tālāka “pārbūves” gaisotnē oficiālo kultūrpolitiku atmaskojoša secinājuma, ka vizuālās mākslas receptijas skaitliskais apjoms un kvalitatīvais līmenis ir zems attiecībā pret iedomāto un vēlamu.⁵

Līdz ar to par vizuālās mākslas receptiju nākas spriest, analizējot dažādus rakstiskos materiālus – dokumentus par izstāžu apmeklētības statistiku, izstāžu skatītāju un vērtētāju viedokļu izpaušmes atsauksmju grāmatās un lapās, kā arī attiecīgos preses rakstus, kur vērtējums ir samānāms. Rakstā izklāstītie secinājumi izriet galvenokārt no Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (tolaik LPSR Valsts latviešu un krievu mākslas muzejs (VLKMM), vēlāk – no 1964. gada LPSR Valsts mākslas muzejs (VMM)) Zinātnisko dokumentu centrā (LNMM ZDC) un Latvijas Nacionālā arhīva Latvijas Valsts arhīvā (LVA) salīdzinoši labi saglabātā rakstiskā materiāla⁶. Pētījums sākts ar 1945. gadu un veikts atbilstoši “gadījuma studiju” (*case study*) metodei. Turklāt birokrātiski dokumentētie apmeklētāju skaitļi bija jāpieņem kā pietiekami reprezentatīvs faktoloģisks pamats, neraugoties uz vairākiem datu iztrūkumiem, iespējamām kļūdām, apmeklētāju skaita pārklāšanos vienlaicīgās izstādēs. Savukārt, skatot atsauksmju lapas, metodoloģiski nepieciešamā avotu kritika šai gadījumā bija vēl jākāpina, ņemot vērā totalitārā režīmā iekļautās sabiedrības komunikatīvos ieradumus slēpt savu patieso

attieksmi, paust to daļēji un aizplīvuroti vai imitēt politiski vēlamās aprobācijas. Nav īsti skaidrs, cik daudz atsauksmes tika politiski cenzētas.⁷ Jāpieņem iespēja, ka daudzas tika izņemtas arī citu iemeslu dēļ. Cits analīzes aspekts, uz kuru norāda mākslas kognīcijas teorija, – recipienta paustais estētiskais vērtējums “patīk–nepatīk”, “labs–slikts” un ar to saistītais mākslas darba nozīmīguma vērtējums bija iespējams⁸. Veidojas arī atsauksmju tipoloģija ar attiecīgo semantiku. Pozitīvajās atsauksmēs izceļami tīri formāli afirmatīvi un pateicību padoši ieraksti, kuru autori visbiežāk bija dažādu iestāžu un armijas organizētu ekskursiju dalībnieki, kuri pildīja muzeja apmeklējuma pienākumus un to disciplinēti dokumentēja. Atšķirīgs afirmatīvo atsauksmju tips, kas visvairāk attiecās uz personalizstādēm, bija mākslinieka slavinājums kopā ar pateicībām, kas pauda recipienta pietāti, mākslinieka reputācijas un nozīmes atzīšanu, bet bez izvērsta konkrētu mākslas darbu vērtējuma. Šai grupā atkārtojās patētiskie superlatīvi ar lielo sākumburtu un izsaukumu zīmju lietojumu (“Lielais Mākslinieks!”, “Dižais Meistar!”). Negatīvo atsauksmju jomā līdzās plašākiem tekstiem atkārtojās lakoniski izteikumi, bagātāka leksika mijās ar vienkāršrunas noniecinājumiem, citkārt ar rupjām lamām. Autoru pašidentifikācija ierakstu daļā parādās, norādot profesiju un uzvārdu, bet visbiežāk tās nav, arī paraksti ir nesalasāmi, ja vispār atrodami. Liela daļa no atsauksmēm ir krievu valodā, tās bija jāšķīro, cik iespējams, nodalot vietējos recipientus no daudzajiem tūristiem, kā arī no lietuviešu, igauņu un citu PSRS republiku apmeklētājiem, kas fiksēja savus iespaidus dzimtajā valodā. Tā kā pētījuma objekts bija recepcija Latvijā, tad šai sakarā bija arī aptuveni jāfokusējas uz lokālo sabiedrību, kas pastāvīgi apdzīvoja republikas teritoriju, tātad arī uz arvien pieaugošām migrantu aprindām no citām PSRS vietām⁹.

Izmantotie rakstiskie materiāli, protams, nosaka pētījuma rezultātu, kurā sociāli izsmelšs detalizēts vizuālās mākslas recepcijas un kognīcijas apraksts, skatot mākslas patērētāju reakcijas atkarībā no pieredzes, profesijas, izglītības, dzimuma, vecuma un tautības, nebija īstenojams, kaut daudzos gadījumos, analizējot atsauksmju lapas, tomēr nojaušams. Neraugoties uz salīdzinoši lielo saglabāto skaitu¹⁰, šo rakstīto materiālu fragmentārisms, “neobligātums” un iztrūkumi apgrūtina veidot drošus vispārīgākus, kuri attiektos uz noteiktām sabiedrības aprindām. Pašidentificēto “neekspertu” atsauksmju grupā bez skolēniem un militārpersonām biežāk parādījās pensionāri un studenti, bet atkārtojās arī t. s. kalpotāji (skolotāji, inženieri, ārsti), retāk – rūpnīcu, sovhozu un kolhozu strādnieki un strādnieces, tomēr katras grupas patiesais procentuālais skaits pret visu atsauksmju masu nav nosakāms. Estētiskie vērtējumi atsauksmēs bieži saistāmi ar ārpusmāksliniecisko (politisko, tradicionālās pietātes)

faktoru ietekmi. Politiskais faktors gan uzskatāms par īpaši būtisku, jo recepcija un kognīcija risinājās atkarībā no piedāvātās mākslas regulāri organizētās un pārraudzītās izstādēs. Pazīstamā franču sociologa Pjēra Burdjē (*Pierre Bourdieu*) 60. gados veiktie empīriskie pētījumi par Francijas un citu Eiropas zemju muzeju apmeklētāju recepciju un vēlākās šo pētījumu rezultātu publikācijas ar teorētiskiem skaidrojumiem bija svarīga analogija – tā piedāvāja recipientu dalījumu atkarībā no iegūtās izglītības, kas saistīta ar sociālo un kultūras statusu, profesijām, vecumu u. c. nosacījumiem¹¹. Viņa izveidotā recipientu struktūra atsauksmju materiālos gan saskatāma tikai daļēji, jo minētais politiskais faktors to lielā mērā “nolidzināja”. Recipientu sociālā struktūra totalitārajā sabiedrībā stipri atšķīrās no Rietumu demokrātijās pieredzētās.

Kā zināms, padomju varas apstākļos mākslas radīšanas, ražošanas un patērēšanas procesu regulēja valdošās komunistu partijas aparāts, valsts institūcijas un tām pakļautās profesionālu sabiedriskās organizācijas. Plašākām sabiedrības aprindām jeb “tautai” tika piedāvāta kontrolēti radīta māksla (sociālistiskais reālisms), kura atbilstoši marksisma doktrinai tika skatīta instrumentāli kā ideoloģiskas iedarbības rīks, ar kura palīdzību bija pozitīvi jāapliecina represīvās politiskās sistēmas radītās sociālās un ekonomiskās dzīves realitātes un perspektīvas (sociālisma iekārta, attīstība uz utopisko bezšķiru komunismu). Šai aspektā mākslai tika piedēvēta arī audzinošā funkcija – veidot “padomju cilvēku”. Pirmajā Latvijas okupācijas gadā (1940. gada 17. jūnijs – 1941. gada jūlija beigās) sociālistiskā reālisma programma visā pilnībā vēl netika realizēta. Tā tika atsākta un turpināta ilgās otrās okupācijas laikā no 1945. gada, ortodoksālam socreālismam kāpinoties laikā līdz politiskajam “atkusnim” (no 50. gadu vidus) un tā transformācijai, uzņemot modernisma un postmodernisma elementus nākamajās desmitgadēs līdz pat “pārbūves” posmam (no 80. gadu vidus). Latvijā socreālisms bieži bija “dubulti kodēts” – vienlaikus atšķirīgu vēstījumu un vērtību savienojums, un, protams, daļa tālaika vizuālās mākslas vispār nav klasificējama kā šai “daļrades metodei” piederīga.

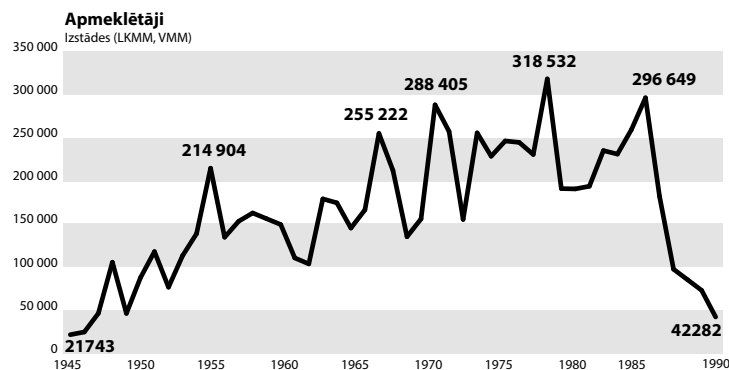
Pirmajā Latvijas okupācijas gadā radītās un rādītās mākslas recepcijas pamatotam raksturojumam pietrūkst informācijas avotu. Minētā kultūrpolitika atsākās Latvijas teritorijā pēc tās reokupācijas 1944.–1945. gadā un turpinājās līdz pat režīma izirumam okupācijas beigās. “Māksla tautai” bija jārada, izmantojot profesionālos māksliniekus, kas bija iekļauti formalizētās institūcijās (Mākslinieku savienība, Mākslas fonds), tos attiecīgi bija jāsaģatavo mākslas skolās un Mākslas akadēmijā. Svarīgākais komunikācijas līdzeklis bija izstādes valsts muzejos (**1**), kultūras namos, mācību iestādēs, klubos, zinātniskos institūtos, citkārt arī ārstniecības vai administratīvu funkciju telpās. Regulāras bija ceļojošas – gan Latvijas, gan



1. Latvijas PSR 10. gadadienai veltītās izstādes svinīga atklāšana. 1950. LNMM, dok. Nr. ZDC MV-27 (490)

no PSRS centriem atsūtītas – izstādes. Kopš 1963. gada to organizēšanu veica īpašā jaunizveidotā virsstrukturā – LPSR Mākslas muzeju un izstāžu apvienotajā direkcijā.¹² Aktīvā “mākslu tautai” politika deva rezultātus. Izstāžu apmeklētāju skaits pakāpeniski pieauga.¹³ Spriežot pēc zināmiem datiem, Valsts mākslas muzejā izstāžu apmeklētāju daudzums daudzkārt pārsniedza to, kas bija iespējams neatkarīgās Latvijas laikā 20.–30. gados. Ja 1925. gadā augstākais izstāžu skatītāju skaits bija nedaudz virs 20 tūkstošiem¹⁴ un 30. gados visu muzeja apmeklētāju kopējais skaits gada laikā parasti pārsniedza 50 tūkstošus, sasniedzot 60 tūkstošus 1934. gadā¹⁵, tad, sākot ar 1953. gadu, izstāžu skatītāju skaits gada griezumā pārsniedza 100 tūkstošus, atkārtoti 200 tūkstošus un 1979. gadā pat 300 tūkstošus. Apmeklētāju un tātad arī recipientu piederība pie vienas vai otras sabiedrības grupas, kā jau teikts, precīzi nav nosakāma. Liela daļa no tiem pašaprotami bija vizuālās mākslas ļaudis, to regulārais skaits nez vai varēja pārsniegt tūkstoti.¹⁶ Dažādu profesiju un sociālo stāvokļu pārstāvju vidū, nav šaubu, liels īpatsvars bija kultūras ļaudīm, citu mākslas veidu un mediju lietotājiem. Regulāru apmeklētāju kontingentu sastādīja skolēnu ekskursijas un tūristu grupas, pēdējām izzūdot padomju varas izziruma gados, kad samazinājušies apmeklējuma rādītāji.¹⁷ 1945. gadā ekskursanti bija vēl tikai ar 9% no visa apmeklētāju skaita, bet turpmāk skaitļi katru

gadu arvien pieauga, 1951. gadā sasniedzot pat 30%; laikā no 1949. līdz 1964. gadam vidējais skaitlis bija nedaudz vairāk par 20%.¹⁸ Spriežot pēc LNMM ZDC arhīvā saglabātiem ekskursantu grupu nosaukumiem, laikā no 1945. līdz 1955. gadam aptuveni 49% bija skolnieku grupas un aptuveni 21% – kareivju vienības.¹⁹ Obligāto ekskursiju īpatsvars bija, kā redzams, liels, tomēr šīs grupas vien nevarēja piepildīt izstāžu zāles. Pārsvārā motivācija doties uz muzeju bija “brīviem” interesentiem. Var pieņemt, ka muzeju apmeklējumu kāpinājums nebija tikai ideoloģiski pamatotas kultūrpolitikas iznākums – mākslas recepcija izstādē, it īpaši staļinisma gados, bija kā psiholoģiska atslodze okupācijas



2. Valsts latviešu un krievu mākslas muzeja (vēlāk Valsts mākslas muzeja) izstāžu apmeklētāju skaita dinamikas diagramma laikā no 1945. līdz 1990. gadam. Datorgrafika: Ernests Kļaviņš

apstākļos ar tālaika dzīves grūtībām un ierobežoto kultūras pasākumu diapazonu, kam klāt nāca tradicionālais muzejā rodamās mākslas augstais prestižs. To labi ilustrē kādas apmeklētājas 1946. gada ieraksts atsauksmju lapā: “Kad pagurstu no dzīves, vienmēr iegriežos muzejā. Mūžīgais skaistums atpūtu un spēku dod.”²⁰ Saturiski līdzīgs ir kāds 1947. gada ieraksts: “Patīkamākā atpūtas vieta Rīgā ir mūsu mākslas muzejs.”²¹ Mākslas dzīvei izvērsoties, politiskā “atkušņa” un stagnācijas gados motivāciju stimulēja arī jauninājumu ienākšana mākslā, kas gan vairāk attiecināma uz dažādu kultūras nozaru interesentiem. Pat ja rēķināmiem ar lielu daļu “piespiedu politikas apmeklētājiem”, jāsecina, ka centrālajos muzejos skatāmā vizuālā māksla bija kopumā daudziem pozitīvi akceptējama ar pašu apmeklējuma faktu vai katrā ziņā bija intereses objekts ar pozitīvas kognīcijas gaidām, kuras gan bieži nepiepildījās, kā tas redzams pēc daudzām kritiskām atsauksmēm (sk. turpmāk). Izstāžu apmeklētāju kopskaita dinamika pa gadiem, protams, bija mainīga – ar pacēlumiem un kritumiem, tomēr visumā kāpjoša, sasniedzot pieminēto kulmināciju Valsts mākslas muzejā 1979. gadā un piedzīvojot strauju un saprotamu kritumu “pārbūves” posma beigās, kad kultūras dzīves norises saaudās ar Latvijas sabiedrībai aktuālāko cīņu par politisko neatkarību (2). Sarežģītāk vērtējama skatītāju interese atkarībā no konkrēto izstāžu piedāvājuma (tematikas,

žanriem, medijiem, personībām) un no to diverģējošām izmaiņām katrā no politiskās vēstures posmiem, turklāt vēl ņemot vērā izstāžu laika dimensiju, to biežumu vai retumu un savstarpējo konkurenci gada ietvaros, kā arī publicitāti. Par papildinošu un orientējošu rādītāju bija jāpieņem apmeklētāju vidējais skaits nedēļā.

Kolektīvo izstāžu apmeklētāju skaitliskie rādītāji pa gadiem parasti bija lielāki nekā personalizstādēm. Šādās aktuālās mākslas izstādēs māksliniekiem bija jāpiedalās, lai gūtu panākumus un pierādītu piederību profesionāļu organizācijai – LPSR Mākslinieku savienībai. Daļa no kolektīvajām izstādēm bija ar ideoloģisko marķējumu: tipiskās oficiāli svinamo gadadienu (“datumu”) skates (Oktobra revolūcijas, PSRS un LPSR, VĻKJS dibināšanas, Lielā Tēvijas kara uzvaras, Rīgas “atbrīvošanas”, Ļeņina simtgades), padomju armijai veltītās izstādes (“Miera sardze”, “Dzimtenes sardze”), izstādes par godu PSKP un LKP kongresiem (3), darba cilvēku slavinošās izstādes u. c. Tajās marķējumu apstiprināja lielāks vai mazāks tiešāk vai netiešāk ideoloģiski angažētu darbu skaits. Augstākie apmeklējuma skaitļi svārstījās starp 20 un 30 tūkstošiem, pēdējo skaitli nesasniedzot (aptuveni 13% no izstādēm). Izņēmums bija 1987. gada divarpus mēnešus ilgā izstāde, kas bija veltīta Oktobra revolūcijai (46 053 apmeklētāji), bet tikai tāpēc, ka marķējums bija nomināls, jo eksponēta tika populārā tautas lietišķā māksla. Vairāk nekā divas reizes lielāks bija ideoloģiskā aspektā tematiski nekonkretizētu vai vispār šai ziņā neitrālu kolektīvo izstāžu skaits – tās bija apzīmētas tikai ar vārdu “padomju” (padomju Latvijas mākslinieku, padomju glezniecības un grafikas, padomju plakāta u. c.) vai pat bez šīs norādes, piemēram, daudzās jaunieguvumu, mākslas skolu, jauno mākslinieku, “rudens”, lietišķās mākslas, akvareļa un atsevišķu žanru (marīna, portrets, ainava, klusā daba) izstādes. Arī šajās skatēs bija atrodamī ideoloģiskajai kultūrpolitikai pieskaņoti darbi, tomēr to klātesamība nebija tik obligāta. Tipiskie lielāko kolektīvo skašu apmeklētāju skaitļi – vairāk nekā 20 tūkstoši – tika sasniegti biežāk (aptuveni 21% izstāžu), atkārtoti tika pārsniegti 30 tūkstoši (gandrīz 5% izstāžu). Augstāko skaitlisko līmeni gan sasniedza 1967. gada mediāli un funkcionāli atšķirīgā “Interpress-foto 66”, uz kuru mēneša laikā rindām vien gājuši 151 900 interesentu.

Citu PSRS republiku kolektīvās izstādes, kurās dažkārt iekļauti arī to vēsturiskie eksponāti, bija salīdzinoši mazāk saistošas. Skaitļus virs 20 tūkstošiem sasniedza tikai četras (aptuveni 14%) skates, turklāt visvairāk skatītāju sakrājs astoņus mēnešus ilgajās 1948. un 1954. gada krievu pirmspadomju un padomju mākslas izstādēs (51 055 un 65 139). Ārpus šīm tālaika kultūrpolitikai labi ilustrējošām megaskatēm lielākais skatītāju pieplūdums (28 450), ja ticam dokumentiem, bija 1956. gada vairāk nekā divus mēnešus ilgajai Armēnijas PSR mākslas ekspozīcijai.

Mākslas muzejā reto PSRS satelītu un politiski radniecīgo valstu izstādes tika uztvertas dažādi. Mazāka interese bija par tēlotāju mākslu, toties pārsteidzoši liela – par lietišķo mākslu un dizainu. Tā 1955. gadā atvestā un vairāk nekā mēnesi muzejā turētā Ķīnas Tautas republikas lietišķā māksla aizrāva 144 975 skatītājus, pārspējot visus padomju laika rekordus (ja neskaita pieminēto “Interpress-foto 66”). Savukārt 1964. gadā Čehoslovākijas tautas daiļamatniecības un dizaina izstāde pusotra mēneša laikā savāca 44 980, bet īsākā Polijas lietišķās mākslas izstāde 1969. gadā – 21 824 skatītāju.



3. PSKP XXII kongresam veltītās republikāniskās mākslas izstādes atklāšana. 1961. LNMM, dok. Nr. ZDC MV-27 (176)

Personalizstāžu jomā kopumā nemainīgi populāri bija pazīstamie 19. gs. un 19.–20. gs. mijas klasiķi. Perioda ietvaros Kārļa Hūna (1831–1877) četru izstāžu apmeklētāju skaits variējās atkarībā no to ilguma: 18 448 – vairāk nekā piecus mēnešus ilgai izstādei 1950.–1951. gadā, 9151 – nedaudz vairāk nekā divas nedēļas ilgai izstādei 1981. gadā. Taču Hūna apbrīnotāju skaits nedēļā bija tikai pieaugošs – ap 800 apmeklētāju nedēļā 1950.–1951. gadā un vairāk nekā 3800 nedēļā 1981. gadā. Līdzīga intereses dinamika konstatējama Jūlija Federa (1838–1909) četrās šī posma izstādēs – ilgākā, piecus mēnešus garā izstāde 1963. gadā pulcināja 62 411 apmeklētājus un nedēļā vairāk nekā 2500, savukārt 1988. gadā nepilnu divu mēnešu laikā Federa ainavas baudīja 23 844 skatītāji un nedēļā to skaits pārsniedza 3000. Ādama Alkšņa (1864–1897) simtgade 1964. gadā tika svinēta ar lielu izstādi, kuru apmeklejuši 34 315 interesenti. Jaņa Rozentāla (1866–1916) trīs mēnešus ilgo izstādi 1951. gadā skatīja 22 964 muzeja viesi, tāpat aptuveni 1900 nedēļā, savukārt viņa simtgades jubilejas lielo ekspozīciju gandrīz trīs mēnešu laikā aplūkoja 40 462 apmeklētāji, nedēļā jau 3400, bet 1986. gadā 120 gadu jubilejas izstādi pusotra mēneša laikā baudīja tikai 33 754 skatītāji, toties nedēļas griezumā skaitlis pieauga līdz 5350. Vilhelma Purviša (1872–1945) gadījumā pieauguma lēcieni ir vēl lielāki: 1953. gadā vairāk nekā sešus mēnešus turētā izstāde savāca 29 639 apmeklētājus, nedēļā vairāk nekā

1150, savukārt 1972. gadā nedaudz ilgāk par mēnesi atvērtu simtgades jubilejas izstādi piepildīja 34 884 apmeklētāji, t. i., vairāk nekā 6580 nedēļā. Citu vēsturē jau aizgājušo pazīstamāko klasiķu laikabiedru (Jāņa Staņislava Rozes, Riharda Zariņa, Rūdolfa Pērles, Konstantīna Rončevska u. c.) dažādu gadu izstādes šos skaitļus nesasniedza.

Izstāžu apmeklējumu skaitlisko rādītāju jomā no iepriekšminētajiem nedaudz atpalika “dzīvie klasiķi”, t. i., vecākās paaudzes mākslinieki, kas bija sākuši karjeru pašā 20. gs. sākumā un vēl darbojās Latvijā padomju varas gados. Teodora Zaļkalna (1876–1972) 90 gadu jubilejas izstādi nepilnu divu mēnešu laikā 1966.–1967. gadā skatīja 12 532 apmeklētāji, aptuveni 1600 nedēļā. Jāņa Roberta Tillberga (1880–1972) divarpus mēnešus ilgo izstādi 1960. gadā apmeklēja 20 362, t. i., vairāk nekā 2000 nedēļā, bet viņa simtgadei veltīto 1980. gadā nepilna mēneša laikā – 13 062, tātad aptuveni 3950 nedēļā. Mazāk piesaistošs bija Gustavs Šķilters (1874–1954) – vairāk nekā divu mēnešu laikā 1964. gadā par viņu ieinteresējās 6993 skatītāji.

Populāri bija arī 20.–30. gados nobriedušie reālisti un stilizatori. Īpaši iemīļots un cienīts bija Kārlis Miesnieks (1887–1977), kam dzīves pēdējā posmā tika sarīkotas trīs personālizstādes un viena par godu simtgadei. 90 gadu jubilejas izstādi 1977. gada sākumā trīs nedēļu laikā apmeklēja 21 714 interesenti, nedēļā gandrīz septiņi ar pusi tūkstoši. Uz Kārļa Zemdegas (1894–1963) personālizstādi 1974. gadā nāca vēl lielāks viņa cienītāju skaits – 38 490, bet tas notika gandrīz četru mēnešu laikā (nedēļā aptuveni 2300 skatītāju). Jekaba Bīnes (1895–1955) otro izstādi 1986. gadā, jau sākušās “pārbūves” laikā, piepildīja 46 638 apmeklētāji, nedēļā vairāk nekā pieci ar pusi tūkstoši. Represētais Jēkabs Strazdiņš (1905–1958) nesagaidīja savu 1965. un 1975. gada izstāžu panākumus – pēdējā bija reģistrēti 31 495 apmeklētāji, nedēļā gandrīz 5000. Hildas Vikas (1897–1963) mākslu skatītāji sev atklāja 1971. un 1983. gada izstādēs, un interese par viņas devumu bija kāpjoša – 12 796 apmeklētāji pirmajā ar vairāk nekā 3000 nedēļā un 20 811 otrajā ar vairāk nekā 4800 nedēļā. Anša Čiruļa (1883–1942) vairāk nekā pusotru mēnesi ilgo izstādi 1986. gadā piepildīja 16 514 latvisko dekora vērtību mīļotāji, bet lielākais to piesātinājums nedēļas ietvaros bija gandrīz trīs ar pusi tūkstoši 1978. gadā. Īpaši iemīļots “tautā” bija akvarelists Kārlis Sūniņš (1907–1979) – viņa izstādi 1972. gadā bija apmeklējuši 41 593 viņa apjūsmotāji, nedēļas griezumā vairāk nekā 7700, māksliniekam pārspējot daudzus citus padomju laika eksponentus.

Gleznotāji, kurus vienoja Purvīša skola un kuru izstāžu aktivitāte atraisījās, sākot ar politiskā “atkušņa” gadiem, bija pietiekami iecienīti, bet, kā jāsecina, relatīvi šaurākā interesentu lokā. Oto Pladera (1897–1970), Nikolaja Breikša (1911–1972), Ādolfa Melnāra (1908–1963) un Valda Kalnrozes (1894–1993) izstādes apmeklēja vairāk nekā

12 000 interesentu, nedēļā caurmērā 2800. Anša Artuma (1908–1997) izstāde kopā ar Aleksandru Junkeru (1899–1976) 1957. gadā izpelnījās 11 327 apmeklētāju uzmanību (vairāk nekā 3700 nedēļā), bet Jūlija Viļumaiņa (1909–1981) izstādi 1973. gadā skatīja 10 381 viņa gleznu cienītājs. Kārļa Melbārzdā (1902–1970), Eduarda Kalniņa (1904–1988) un Arija Skrides (1906–1987) skatītāju skaits vienā izstādē caurmērā pārsniedza 6 tūkstošus. Vairāk nekā 19 tūkstoši 1965. gadā nāca uz Arvīda Egles (1905–1977) 60 gadu jubilejas izstādi, kas ilga gandrīz trīs mēnešus. Purvīša meistardarbnīcu pabeigušā autsaidera Kārļa Padega (1911–1940) skati 1981. gadā apmeklēja vairāk nekā 12 tūkstoši – popularitāti, domājams, sekmēja ne tik daudz tradicionālās gleznieciskās vērtības kā mākslinieka ekstravagance.

Aptuveni tas pats sakāms par bijušajiem 20. gs. sākuma modernistiem, kas Latvijā tika regulāri rādīti, sākot ar 1956. gadu. Šis mākslinieku grupas darbu recepcijā svarīga bija tās dinamika – apmeklētāju pieaugums līdz pat “pārbūves” posmam gan kopumā, gan atsevišķu mākslinieku atkārtoto izstāžu gadījumos. Tā brīvāko “atkušņa” ekspozīciju sākumu iezīmējošo 1956. gada Leo Svempa (1897–1975) izstādi kopā ar Arturu Apini (1904–1975) skatīja 11 451 apmeklētājs, bet Svempa devumu 1968. gadā aplūkoja jau 16 358 un 1977. gadā – 19 028 skatītāji (nedēļā vairāk nekā 3700). 1957. gadā Konrāda Ubāna (1893–1981) mākslu vēroja 6847 interesenti, bet 1980. gadā – gandrīz trīs reizes vairāk – 19 652 (nedēļā vairāk nekā 4460). Tas pats sakāms, salīdzinot Jāņa Liepiņa (1894–1964) 1964. un 1984. gada izstādes – 4783 un 14 198 skatītāji. Līdzīgi Aleksandras Beļcovas (*Александра Бельцова*, 1892–1981) izstāde 1962. gadā pulcināja 3952 viņas gleznu cienītājus, bet 1977. gadā trīs reizes vairāk – 12 035. Viskrasākais – gandrīz četrkārtīgs – pieaugums bija Ģederta Eliasa (1887–1975) darbu skatēm ar 4344 apmeklētājiem 1967. gadā un 16 239 apmeklētājiem 1977. gadā.

Aplūkojamās dinamikas savveida turpinājums bija socmodernisma un socpostmodernisma posmā izvīzējušos mākslinieku recepcijas izvērsšanās. Oficiāli augstākajā ekspozīciju citadelē – Valsts mākslas muzejā – tos varēja godināt ar personālizstādi tikai atbilstoši nopelnītajai reputācijai un līdz ar to diezgan vēlu, t. i., sākot ar 60. gadu beigām. Šis grupas mākslinieki visbiežāk un salīdzinoši vienmērīgi pulcināja skatītājus diapazonā no 10 līdz 20 tūkstošiem vienā izstādē, pēdējo skaitli pārsniedzot reti. Virs 15 000 apmeklētāju bija saskaitīti 1974. gada Leo Kokles (1924–1964), 1982. gada Borisa Bērziņa (1930–2002) un Gunāra Krolla, 1984. gada Induļa Zariņa (1929–1997) un 1985. gada Edvarda Grūbes (1935–2022) izstādēs. Zemāki skaitļi bija fiksēti 1982. gada Kurta Fridrihsona (1911–1991), Aleksandra Stankēviča (1932–2015) un Imanta Vecozola, 1984. gada Ģirta Vilka (1909–1983), 1985. gada Edgara Iltnera (1925–1983), 1987. gada Romja Bēma (1927–1993) un 1988. gada



4. Semjons Gelbergs. Miera draugi. 1950. Audekls, eļļa. 104 x 182 cm. LNMM, kol. Nr. AG-2232. Foto: Normunds Brasliņš

Ulda Zemzara (1928–2022) skatēs. Nedaudz zem 10 000 apmeklētāju sliekšņa palika 1982. gada Laimdota Mūrnieka (1922–2011) un 1985. gada Birutas Baumanes (1922–2017) personalizstādes. Popularitātes ziņā visu šo grupu pārspēja 1986. gada Rūdolfa Heimrāta (1926–1992) gobelēnu izstāde – 30 423 skatītāju, nedēļā vairāk par 5600.

Dažādo diasporas mākslinieku darbu parādīšanās muzejā perioda beigās radija arī dažādos apmeklētības skaitļos mērāmu interesi. Visvairāk, attiecīgi 23 605 un 21 408 skatītāji, bija 1982. gada Jāņa Tīdemaņa (1897–1964) un 1983. gada Augusta Annusa (1893–1984) gleznu izstādēs, bet mazāk apmeklētāju bija Niklāva Strunkes (1894–1966) 1984. gada piemiņas izstādē (15 447) un Sigismunda Vidberga (1890–1970) grafikas skatē (8856). Jaunākās paaudzes kreisā avangardista Valda Āboliņa (1939–1984) meilārts 1987. gadā piesaistīja 10 361 interesentu. Savukārt kopš “atkušņa” atļautās krievu emigrācijas slavenības Nikolaja Rēriha (*Николай Рерих*, 1874–1947) dēla Svjatoslava (*Святослав Рерих*, 1904–1993) nedaudzos darbus 1974. gada izstādē apbrīnoja 26 647 skatītāji. Tēva un abu kopējās 1958., 1984. un 1989. gada izstādes pulcināja no vairāk par 12 tūkstošiem līdz pat vairāk par 17 tūkstošiem apmeklētāju.

Citu PSRS republiku mākslinieku personalizstādes bija apmeklētas kopumā vājāk – vairums zem 10 000 skatītāju vienā izstādē. Skaitliski absolūti dominēja dažādu paaudžu krievu mākslinieki (pieminot pazīstamākos – Ivans Biļibins (*Иван Билибин*), Vasilijš Meškovs (*Василий Мешков*),

Jurijs Pimenovs (*Юрий Пименов*), Aristarhs Ļentulovs (*Аристарх Лентулов*), Arkadijs Rilovs (*Аркадий Рылов*), Ivans Šadrs (*Иван Шадр*), Abrams Arhipovs (*Абрам Архипов*), Anna Golubkina (*Анна Голубкина*), Aleksandrs Deineka (*Александр Дейнека*), Boriss Kustodijevs (*Борис Кустодиев*) un Nikolajs Tomskis (*Николай Томский*)). Citu nacionālo republiku personalizstādes šai muzejā bija retas – te nosaucama Arhipa Kuindži (*Архип Куинджи*) tradīcijas uzturētāja, armēņu ainavas vecmeistara Gevorka Bašingžagjana (*Գևորգ Բաշինգժաղյան*, 1857–1925) izstāde 1959. gadā, ukraiņu socimpresionisma meistes Tatjanas Jablonskas (*Татьяна Яблонская*, 1917–2005) izstāde 1961. gadā, kā arī ekspresīvo lietuviešu gleznotāju Sofijas Veiverītes (*Софья Веивертэ*, 1926–2009) un Jona Švaža (*Jonas Švažas*, 1925–1976) kopizstāde 1969. gadā. 20 000 apmeklētāju robežu pārsniedza Rīgā dzimušās socreālisma tēlnieces Vera Muhinas (*Вера Мухина*, 1889–1953) izstāde 1955. gadā. Vairāk par 10 000 skatītāju atnāca uz jau pieminēto Bašingžagjana izstādi, uz 20. gs. sākuma tradīciju glabātāju Biļibina un Meškova 1952. un 1954. gada skatēm, kā arī uz populāro, bet dažādo socreālisma smagsvaru Deinekā un Tomskā 1967. un 1970. gada ekspozīcijām. No PSRS vadītā bloka valstu mākslinieku retajām personalizstādēm lielāko interesi izpelnījās ungāru tēlnieka Žigmonda Kišfaludi-Štrobla (*Zsigmond Kisfaludi-Strobl*, 1884–1975) darbi 1957. gadā (12 628 skatītāji) un čehu stikla mākslinieka Pavela Hlavas (*Pavel Hlava*, 1924–2003) izstrādājumi 1971. gadā (22 755 skatītāji).

Daudzās saglabājušās recipientu atsauksmes bieži, bet ne vienmēr kļūst par palīgmateriālu secinājumiem; tās arī “atdzīvina” skaitlisko statistiku. Politiskā faktora dažādās izpausmes tajās konstatējamas vairāk nekā augšminētajos skaitļos, turklāt visos aplūkojamajos posmos. Pirmajos pēckara gados atsauksmju lapās pilnībā dominēja ieraksti krievu valodā (laikā no 1945. līdz 1947. gadam latviešu ierakstu skaits sastādīja tikai kādus 35%), kas liek domāt, ka skarajā okupācijas posmā latviešu skatītāji bija piesardzīgi,

dokumentējot savus vērtējumus. Spriežot pēc krieviski rakstīto atsauksmju satura, vairums to autoru bija migranti, viesi un ekskursanti no citām PSRS republikām, liela daļa – militārpersonas. Pastāvīgo iedzīvotāju un īslaicīgo iebraucēju ierakstus šķirot pēc topogrāfiskās izcelsmes vietas, ja tās nav norādītas, nebija iespējams, saturiski šie vērtējumi gan ir viendabīgi, apliecinot to autoru kopējās paradigmas. Militārpersonu identifikācija bija vienkāršāka, jo parasti tika disciplinēti norādītas autoru dienesta pakāpes, kuru



5. Leo Svempa 1956. gada izstādes darbu reprodukcijas žurnālā “Zvaigzne”. No: Zvaigzne. – 1956. – Nr. 1. – 16.–17. lpp.



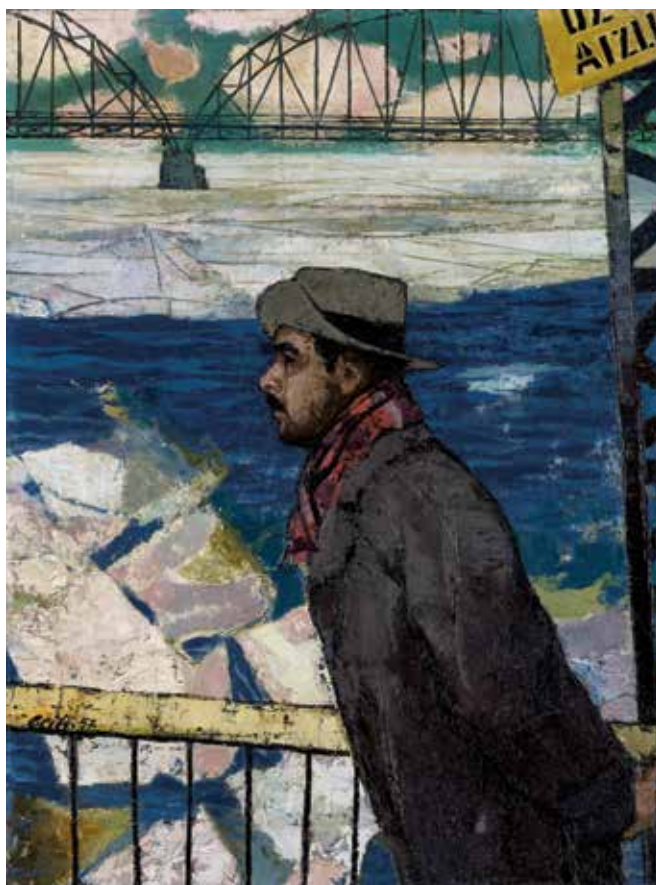
6. Boriss Bērziņš. Uz pirti. 1957. Kartons, maisaudums, eļļa, jaukta tehnika. 119,5 x 189 cm. Valsts Tretjakova galerija, Maskava

diapazons bija plašs – no ierindniekiem, seržantiem līdz pulkvežiem; virsniekus, it īpaši atvaļinātos, bija jāuzskata par noteiktām Latvijas okupācijas laika pastāvīgām iedzīvotāju aprindām. Krieviski rakstīto atsauksmju vairums šai laikā ir afirmatīvs: muzejs un izstādes visbiežāk atstājušas “labu iespaidu” (*хорошее впечатление*), tika slavēta ēka un telpas, to iekārtojums (*оформление*), kārtība un tīrība. Bet visaugstāk ar nemitīgu atkārtošanos tika vērtēta muzeja ekspozīcijā atrodamā krievu skolas māksla (Ivans Aivazovskis (*Иван Айвазовский*), Karls Brilovs (*Карл Брюллов*), Ivans Kramskojs (*Иван Крамской*), Izaks Levitans (*Исаак Левитан*), Aleksejs Savrasovs (*Алексей Саврасов*)). Pastāvīgas apbrīnas objekts bija Jevgeņija Lanserē (*Евгений Лансере*, 1875–1946) bronzas “Trijņūgs”. Laikā ierobežoto izstāžu jomā priekšroka tika dota atsūtītām krievu mākslinieku ekspozīcijām, piemēram, Vladimira Odincova (*Владимир Одинцов*, 1902–1957) un Jurija

Pimenova skatei 1947. gadā. Bez aizturēm tika slavēti arī latviešu klasiķi – Feders, Hūns, Alksnis un Rozentāls. Muzeja nosaukums acīmredzot rosināja visbiežākā trūkuma norādi – nepietiekamu krievu skolas līderu prezentāciju. Tikpat pastāvīgs bija pārmetums latviešu jaunākajai mākslai, ka tā nerādot pietiekami mūsdienīgu tematiku, ar to saprotot “Lielā Tēvijas kara” ainas, latviešu “atbrīvošanu” no fašistiskajiem iebrucējiem, pēckara jauncelsmi, padomju vadoņus Ļeņinu un Staļinu. Vienlaikus tika atkārtoti kritizēti kaut kur saskatīti modernisma elementi, jau parādījās tipiskās rupjās lamas (*мазня* – “smērējums” u. tml.). 1946. gada 2. oktobrī izvērstā tekstā šādu nostāju pauda kāds demobilizēts virsnieks, kas tēlaini, ar oficiālas patētikas toni kritizēja Ugu Skulmi (1895–1963), Leo Svempu un Hildu Vīku, atrodot gan kādas kvalitātes grafiķu darbos, bet piedraudot latviešu māksliniekiem, ka ar tādu “bagāžu jūs pirmajā pieturā palūgs izkāpt no vagona”.²² Kāds izglītotāks inženieris Hmeļņickis (*Хмельницкий*) 1948. gadā, retoriski vērsoties pie latviešu māksliniekiem, jautāja, vai viņiem “nav kauna” gleznot tā, kā tas tika darīts laikā no 1915. līdz 1925. gadam, vai nebūtu “jāizmet no galvas, sirds un darbnīcas Matisu, Vlaminku, Grisu un tiem līdzīgos un jāpievēršas pašu nacionālai tradīcijai”.²³ Ieteikumi modernistiski orientētajiem māksliniekiem mācīties no klasiķiem vispār pastāvīgi atkārtojās atsauksmēs, it īpaši pensionāru un militārpersonu viedokļos. Latvisko ierakstu autori pauda galvenokārt sev vairāk aktuālus vērtējumus, izsaucoties, piemēram: “Rozentāls, Purvītis ir un paliek latviešu tautai mīļākie, tuvākie mākslinieki.”²⁴ Tāpat latvieši pievērsās konkrētu mākslinieku sniegumam, izceļot, kas vēl bija iespējams, Svempu un Fridrihsona portretu “Ilga”, kritizējot vai aizstāvot Francisku Varslavānu (1899–1949), apspriežot Raiņa pieminēto metus u. c. Pielāgošanās politiskajai konjunktūrai pavid atsevišķos institūciju rīkoto kolektīvo ekskursiju gadījumos, kad, piemēram, Arhitektūras un celtniecības institūta darbinieku vārdā formāli slavēta krievu padomju māksla ar “savu idejiskumu”²⁵ vai kad laikraksta “Literatūra un Māksla” redakcijas vārdā aprobēti ietekmīgā Artura Lapiņa (1911–1983) darbi, “kas pareizi parāda latviešu mākslas turpmāko ceļu”²⁶.

Nākamajā totalitārās varas kultūrpolitikas un socreālisma kāpinājuma posmā (līdz 50. gadu vidum) vairāk dominēja pozitīvi muzeja, eksponēto klasiķu un laikabiedru devuma vērtējumi, trūkumu norādes bija retas. Krieviski rakstīto atsauksmju skaits pieauga, šķiet, ka vēl lielāku to daļu sastādīja viesu teksti – 1950.–1952. gadā latviskie ieraksti nerasniedz 30% no visiem. Atsauksmju raksturs ir visnotaļ formalizēti labskanīgs, pārpildīts ar oficiālās ideoloģijas apgalvojumiem un leksiku, nemainīgi atkārtojas “labo iespaidu” apliecinājumi, kā arī klasiķu un socreālisma paraugu slavinājumi²⁷, un pēdējo vidū ir arī Latvija darinātie – visbiežāk Semjona Gelberga (*Семён Гельберг*,

1913–1975) “Uzvaras salūts (Staļina portrets)” un “Miera draugi” (4).²⁸ Vēl viens vispārējais apbrīnas objekts bija 1950.–1951. gadā desmit mēnešus rādītā panorāma “Varonīgā Staļingradas aizstāvēšana”. Retā kritikā, kas pausta no ortodoksālā socreālisma vērtību viedokļa, šai Gelberga opusa izcilībai kā nepilnīgi tika pretstatīti klasiķu (Iļjas Repina (*Илья Репин*), Vasilija Surikova (*Василий Суриков*) un Ivana Šiškina (*Иван Шишкин*)) līmeni nerasniegušie Oto Skulmes (1889–1967), Leo Svempa, Arija Skrides un Kārļa Miesnieka darbi, pēdēja ainavas nosaucot par neizteiksmīgiem “smērējumiem”.²⁹ Kā izņēmums atrodama pretēja virziena kritika – 1952. gadā Oktobra revolūcijai



7. Gunārs Cīlītis. Pašportrets uz tilta. 1957. Audekls, eļļa. 81 x 60,5 cm. LNMM, kol. Nr. AG-4234. Foto: Normunds Brasliņš

veltītās republikāniskās izstādes sakarā kāda apmeklētāja negatīvi raksturoja tālaika visvairāk aprobētā Gelberga tēlus (strādnieks kā tūskas slimnieks u. c.), tikpat aprobētā Bernharda Danenhirša (1894–1972) sniegumu pielīdzināja pašdarbnieka līmenim u. c.³⁰

“Atkušņa” posms (1956–1964) atklājas daudzās atsauksmēs, to skaitā leksikā un attieksmju paušanā, latviski rakstīto atsauksmju skaitam arvien pieaugot. Simptomātisks šai sakarā bija ierakstu “sprādziens” (34 lappusēs vairāk nekā 60) par Leo Svempu un Artura Lapiņa izstādi 1956. gadā, galvenokārt gan reaģējot uz Svempa ainavām un klusajām

dabām.³¹ (5) Svempa krāsu bagātības, spēka un meistarības suminājumus atkārtoti pavadīja prieks par patiesu mākslu pēc tik ilgiem gaidīšanas gadiem (“Paldies Dievam, esam projām no govsmeitām [socreālisma tematikas – E. K.] un redzam īsto mākslu”³²). Aizrautīgos slavinājumos citkārt pat nojaušamas nacionālās neatkarības vēlmju konotācijas (“Jūsu māksla ir mūsu tautai kā pasakains dzīvības ūdens, jo vairāk dzer, jo vairāk spēka ciņai”³³). Dramatiskā kontrastā ar patecībām un jūsmu daudzās atsauksmēs krievu valodā Svempa gleznas sauktas parasti par “smērējumiem”, kurus vajadzētu novākt, un pārņemts oficiālā kultūrpolitikā saklausītais formālisms. Tas savukārt izsauca polemiskus komentārus (visvairāk latviski, bet arī krievu valodā), norādot kritizētāju trūkstošu estētisko izglītību, paužot ieteikumus rīkot militārpersonām un citiem mākslas vēstures kursus u. tml. Mazāk kontrastainas, bet ar līdzīgu nacionālās kultūras apliecinājuma patosu piesātinātas bija atsauksmes par Konrāda Ubāna 1957.–1958. gada izstādes “patiesa cilvēka patiesu mākslu” un koncentrētā veidā izpaudās kāda viņa skolnieka ticībā, ka latviešu māksla būs “brīva un nesalaužama”, svešas kultūras neaprakta, kamēr būs tādi mākslinieki kā Ubāns.³⁴ Šādu nākotnes mākslu daudzie apmeklētāji saskatīja 1958. gada jauno mākslinieku izstādē, kur pēc “tradicionālā reālisma manierē auksti izpildītajiem



8. Skatītāji republikāniskajā izstādē “Miera sardzē”. 1965. LNMM, dok. Nr. ZDC MV–27 (391)

darbiem” tikuši rasti “drosmīgi, jauni, laikmetam atbilstoši izteiksmes meklējumi”.³⁵ Tos bija īstenojis Boriss Bērziņš, Rita Valnere (1929–2015), Edgars Iltners, Gunārs Cīlītis (1927–2007), Uldis Zemzaris (par pēdējo gan domas dalījās) un citas vēlāk kanonizētas socmodernisma posma personības. Kā izstādes saistošākos darbus vairākkārt izcēla Bērziņa “Uz pirti” (6) un Cīliša “Pašportretu” (7).³⁶ Spriežot pēc leksikas, vairums rakstītāju bija relatīvās atbrīvošanās sajūtas pārņemti kultūras ļaudis, kuru pozitīvisms pilnībā dominēja pār nedaudzām konvencionālas kritikas iebildēm.

“Atkušņa” gados sākās politiskā faktora mazāk ietekmētā akvareļa popularitātes laiks, kā to rāda daudzās atsauksmes par pirmo akvarelistu izstādi 1958. gadā, kad vairumā vērtējumu priekšplānā izvirzījās Kārlis Sūniņš, Jānis Brekte (1920–1985), Eduards Jurķelis (1910–1978) un Egons Cēsniņš (1915–1978), bet Fridrihsona modernisms bija kaismīgu strīdu objekts.³⁷ Tādu nemaz nebija rehabilitētā Nikolaja Rēriha 1958. gada izstādes atsauksmju kopā, kurā latviski un krieviski rakstošie vienotās aizrautīgos slavinājumos.³⁸ Toties gadu agrāk no Maskavas atvestās krievu 20. gs. sākuma modernista Ļentulova gleznas izsauca sašutuma vētru tieši krieviski rakstošo apmeklētāju rindās.³⁹

“Atkušņa” eiforijai mazinoties, kopējā atsauksmju panorāmā iezīmējās noturīga gan konfrontējošu, gan līdzsvarotu attieksmju atkārtošāns, skaitliski un leksiski variējoties atkarībā no izstāžu tematikas un autoriem. Tas labi atklājas 1960. gada kolektīvo izstāžu (Padomju armijai veltītā baltiešu, jauno mākslinieku, ar padomju varas 20 gadiem marķēto) atziņu spektrā: pirmā kādu vērtētāju pārsteigusi ar “garīgu un māksliniecisku nabadzību”, jo bijusi “tūrākā haltūristu izstāde”,⁴⁰ kamēr uz krievu virsnieku un kareivju grupām, tieši otrādi, tā atstāja labu iespaidu,⁴¹ modernisti (Boriss Bērziņš, Henrijs Klēbahs, Jānis Pauļuks) tika slavēti un zākāti, Zemzarim nostiprinājās viņa reputācija, priekšplānā izvirzījās Kokle, bet atsevišķu eksponātu jomā vispārēju atzinību baudīja Igora Vasiļjeva (1940–1997) kokā grieztais pianista Vena Klaiberna (*Van Clibern*) portrets.⁴² Jauno snieguma aizstāvju atziņās gan pavidēja aizrādījumi par progresu vājināšanos un atdzima tradīciju un konvencionālā socreālisma mīlotāju ieteikumi modernistiem pamācīties no klasiķiem. Krasa vērtējumu polarizācija izvērtās saistībā ar atsūtīto kolekciju 1960. gada izstādei “Padomju Krievija”, kad vairums krieviski rakstošo, bet arī daži latvisko tekstu autori jūsmoja visvairāk par Aleksandra Laktionova (*Александр Лактионов*, 1910–1972) naturālistiski detalizēto un idealizējošo socreālisma paraugu “Nodrošinātās vecumdienas” (9), bet latviešu skatītājiem un dažiem krieviem izstāde likās pelēka, banāla un vāja.⁴³ Nākamo “atkušņa” gadu lokālās mākslas izstāžu vairāk diferencētos komentāros izceļas gan kāda oficiāla patosa pilna atsauksme, gan ieteikums pamācīties no Padomju Krievijas eksponātiem, gan apgalvojums, ka vairumam skatītāju padomju reālistiskā māksla ir apnikusi, gan darba un “cenzētas atpūtas, kas daudz neatšķiras no darba,” ainu kritika⁴⁴, gan arī kārtējie Jāņa Pauļuka⁴⁵ (1906–1984), akvarelistu Cēsniņa, Jurķeļa, Sūniņa un Fridrihsona suminājumi.⁴⁶

Ilgajā stagnācijas posmā (1965–1985), spriežot pēc atsauksmēm, ideoloģiski marķētās izstādes ar tajās nepieciešamo socreālisma tematiku (8) visu recipientu masu turpināja saistīt arvien mazāk. Negācija “patīk–nepatīk” aspektā varēja izpausties tiešāk vai netiešāk. 1969. gada

Padomju Latvijas 50 gadu jubilejas izstādē līdzās rindai pozitīvi pieklājīgu vērtējumu kādu interesentu skatītais esot pārsteidzis ar vienpusīgu, sausu, formālu stilu, kāds krieviski rakstošais vispār nolamāja to kā draņķīgu.⁴⁷ Tā paša gada Baltijas mākslinieku izstādē, kas bija veltīta armijai, Latvijas Valsts universitātes Vēstures fakultātes studente atrada tikai dažus intereses vērtus lietuviešu darbus uz kopējā haltūru fona.⁴⁸ Pompozi svinētajai Ļeņina simtgadei pielāgotā izstādē atkārtoti tika novērtēti nevis vadoņa tēli, bet gan Ābrama Bikova (*Абрам Быков*, 1925–2007) zinātnei veltītais triptihs, savukārt kādai skolotājai pasūtījumu darbos pietrūcis dvēseliski motivētu darbu.⁴⁹ Dažkārt atsauksmēs parādījās izmeklēta ironija. Tā 1969. gada izstādes “Ļeņins monumentālajā mākslā” anonīma atsauksme bija dzejolītis “Latvijas pilsētu apbūves dziesma” par vienveidīgo vadoņa pieminēkļu inflāciju (11).⁵⁰ Kāds 1975. gada izstādes “Lielās uzvaras 30 gadi” vērtētājs ar segvārdu A. Dadzis savus groteski pārspīlētos slavinājumus par Kaļiņingradas gleznotāja Vasilija Rjabiņina (*Василий Рябинин*, 1915–1999)

plakātisms.⁵³ 1979. gada izstādē, kas bija veltīta padomju varas 60. gadadienai Latvijā, vienam vērtētājam visas pasūtījuma gleznas likās “šķērmis un atbaidošas”.⁵⁴

Tematiski brīvo izstāžu atsauksmēs ar dominējošu pozitīvismu izceļas visapolitiskāko – akvareļu – ekspozīciju vērtējumi, priekšplānā parasti izvirzot Sūniņa, Cēsnieka, Brektes, bet arī Bēma un dažkārt Fridrihsona devumus. 1969. gada akvareļu izstāde vienai sajūsminātai skatītājai likusies tik “brīnišķīga”, ka no tās negribējies šķirties, kāda krieviski rakstoša skolotāja tajā saskatījusi šedevru rindu, 1. trolejbusu parka krāsotājai Sūniņš licies “akvareļa ģēnijs” u. c.⁵⁵ Savukārt juriste Ella Zemribo no 1976. gada akvareļu izstādes atvadījās ar Ziedoņa Purva dzejoli par brīnuma jušanu.⁵⁶

Latvijā darinātā māksla ar atpazīstamāko tematiku un stilistiku bija arī lielākas intereses objekts, salīdzinot ar citu PSRS republiku vai socvalstu tēlotājas mākslas piedāvājumu. Pēdējā izstāžu grupā intereses kāpinājumu nodrošināja vien nepieredzēta lietišķās mākslas un dizaina oriģinalitāte un perfekcija. Piemēram, daudz atsauksmju



9. Aleksandrs Laktionovs.
Nodrošinātās vecumdienas.
1958–1960. Audeklis, eļļa, tempera.
280 x 310 cm. Nacionālais
muzejs “Kijivas mākslas galerija”.
No: Николаева Е., Мямлин И.
Александр Иванович Лактионов. –
Москва: Художник РСФР,
1978. – С. 110–111

socreālisma opusu noslēdza ar ieteikumu piešķirt autoram “fiasko” balvu.⁵¹ Šāda atsauksme ir krasā kontrastā ar turpat blakus rodamām atvaļinātā majora Aleksandra Žarvisa (*Александр Жарвис*) konvencionāli padomiskām pateicībām socreālistiem par “dārgajām” uzvaras un cīņu atmiņām.⁵² 1971. gada izstādē “Pasaules tautas cīņā par mieru un progresu” daudziem patika kompozicionāli neparastās Aleksandra Stankēviča “Durvis”, bet kopumā izstāde likusies “pabāla”, tika kritizēts gleznu stingums un

(36 lapās) bija par pieminēto 1969. gada poļu lietišķās mākslas izstādi – vairums slavējošas, it īpaši par stikla izstrādājumiem, to formu bagātību un krāsām, vērtējumu autori izcēla mākslinieku drosmi un novatorismu, taču arī žēlojās par “nesaprotamiem” keramiskiem sienas dekoriem.⁵⁷ Neparasti asas negatīvu reakciju izpausmes (gan krievu, gan latviešu valodā) piepildīja dažas atsauksmju lapas par deviņu Maskavas gleznotāju izstādi 1978. gadā – vienam “apmeklētājam” (paraksts) turpat redzētais Iltnera darbs

“Zemes saimnieki” licies kā dārgakmens uz maskaviešu nelietību (*мерзосту*) un grabažu (*хлам*) fona.⁵⁸

Personālizistažū jomā populārāko 19. gs. otrās puses – 20. gs. sākuma klasiķu (Hūna, Federa, Rozentāla, Purviša) mantojuma ekspozīciju stabilais un augstais vērtējums visā aplūkojamā periodā un arī stagnācijas posmā, nav šaubu, saistāms gan ar mākslinieku vēsturiski iegūto atpazīstamību Latvijas plašākā “neekspertu” sabiedrībā un attiecīgo pietāti, gan viņu mākslas “saprotamību” un mimētisko pilnību, gan ar tematiku, kas bija tāla no aktuālās politiskās konjunktūras un vienlaikus “savējā”, it īpaši ainavas žanrā. Tā, piemēram, 1972. gadā Purviša simtgades izstādes atsauksmēs meistars tika saukts par ģeniālu mākslinieku, kura darbi ir paraugs jaunajiem, kā vajadzētu smelties “skaistumu dabā un dzīvē”, un kura ainavās dzimtene ir “plaukumā un stingumā”, kā rakstīja Rūta Venta atsauksmes dzejolī.⁵⁹ Par ģēniju, kas rada īsto mākslu kā paraugu un kura priekšā jānoliec galva, 1977. gada izstādes atsauksmēs tika saukts arī Kārlis Hūns.⁶⁰

Jāpieņem, ka plašākās “neekspertu” aprindās stagnācijas posma personālizistažū gadījumos populārākie bija tematiski



10. Kārlis Sūniņš. Abavas ieleja. 1969. Papīrs, akvarelis, tuša. 55,5 x 65,3 cm. LNMM, kol. Nr. AA-1013. Foto: LNMM digitālo attēlu krājums

apolitiskie un mimētiski pieņemamie ekspozīciju gadījumi, kā to vislabāk apliecina labi apmeklētās Kārļa Sūniņa 1972. gada izstādes pārsteidzoši bagātīgais un visnotaļ pozitīvais un eskeipisku noskaņu pilnais atsauksmju klāsts (216 lapas)⁶¹. To autori pacilāti un citkārt daiļrunīgi pateicās meistaram par “veldzi sirdij” pēc smagā darba un pilsētas vides, kam pretmets ir saikne ar dabu viņa Latvijas ainavās (10), no kurām negribas šķirties, jo mākslinieks ir “smalkais dzimtenes dabas dvēseles apdzejotājs”, bez “kļiedzošiem

akcentiem”, pēc kura mākslas baudīšanas ir vieglāk dzīvot un kuras priekšā ir vēlme mesties ceļos u. c. Šai bezierunu sumināšanai pievienojās arī dzejnieki (Pāvils Vīlps, Valdis Rūja, Mirdza Ķempe) un teātra ļaudis (Alfrēds Jaunušans, Lilija Dzene), vien pensionāre B. Babris, slavējot Sūniņa meistarību, norādīja uz viņa darbu mierinātāja lomas ierobežotību (“Ar liriku, mieru un klusumu ir par maz!”⁶²).

Jau “atkušņa” laikā rehabilitētā “formālista” Valda Kalnrozes otrā izstāde 1970. gadā atsauksmēs arī tika retoriski sumināta, apliecinot viņu kā “pelēko ūdeņu” dzejnieku un “brīnišķīgu atbrīvotības sajūtas un miera” radītāju, gan līdzās tieši un netieši norādot uz atkārtošanos.⁶³ Ne mazāk apolitiska kā ainavists Kalnroze bija “nepelnīti piemirstā” figurāliste un portretiste Hilda Vika, kuras 1971. gada izstādei bija veltītas daudzas pozitīvas atsauksmes, slavējot darbu oriģinalitāti, latviskumu u. c.⁶⁴

Vispārinoši raksturojot visu analizēto atsauksmju masu, vispirms jāsecina, ka pozitīvu un negatīvu vērtējumu aktīva paušana un citkārt konfrontācija turpinājās visā “atkušņa” un stagnācijas posmā. Politiskās vēstures faktoru iespaids bija svarīgs, tomēr bieži “patīk–nepatīk” attieksmi nosacīja apmierinoša mimētiskā tēlojuma esamība vai trūkums visu ekspozīciju gadījumos. Lielai daļai no “neekspertu” recipientiem tēlojuma abstrahēšana, ekspresīvas deformācijas un formveides efekti bija nepieņemami, vēstījumi nesaprotami. Dažkārt šīs attieksmes izpaudumi parādījās presē, tiešākā veidā vai arī institūciju organizēti⁶⁵, bet visbrīvāk un daudzskaitlīgi tie lasāmi atsauksmju lapās, kur izteikumi šai sakarā varēja būt asi – ekspanātu piederība mākslai varēja tikt apšaubīta, īpaši tika kritizētas modernistiskās gleznas, kuras atkārtoti sauca (gan krieviski, gan latviski) par nevērtīgiem “smērējumiem”, kuriem vieta atkritumos un kuru autori ir psihiski neveseli. Zīmīgi ir biežie apgalvojumi, ka tā nav “māksla tautai” vai aicinājums šādu mākslu radīt, kas apliecina oficiālās ideoloģijas un kultūrpolitikas iedarbību šai recipientu sektorā. Modernisma aspektā atšķirības starp ekspertu un “neekspertu” vērtējumiem ir uzkrītošas, turklāt pēdējo grupā atrodami arī kultūras jomā pietiekami izglītoti skatītāji (kā to var nojaust pēc leksikas). Latvijas mākslas ekspertu vidē augsti vērtētos modernizētājus daudzkārt rupji piezemēja. Tā, piemēram, kāds vīlies skatītājs pēc 1979. gada Mākslas dienu izstādes aplūkojuma uzskatīja, ka “izstādīt tādus smērējumus kā Pauļuka, Āriņa, Skulmes, Buša, Celmiņas, Piņņa un daudzu citu – tā vienkārši ir nīrgāšanās par skatītāju”⁶⁶. “Nevērtīgie ar krāsu nosmērētie audekli” tika pretstatīti mimētiski vairāk izstrādātiem paraugiem, turklāt pozitīvi pretmeti tika atrasti ne tikai klasiķu mantojumā, bet arī postmodernajā figuratīvismā, kas attīstījās stagnācijas gados. Šie vērtējumi izpaudās vairākās atsauksmēs, īpaši skaidri vienā 1978. gada ainavas un klusās dabas izstādes komentārā, kuras autors pauda gandarijumu, ka “masā modernisma smērējumu

ieraudzīju arī patiesus, īstus mākslas darbus: M. Poļa, Endzelinas Līvijas, I. Lancmaņa, G. Strupuļa”.⁶⁷ Turpat kā izcilākais Latvijas un varbūt pat Baltijas mākslinieks izcelts Jānis Anmanis⁶⁸, kas slavēts arī citās atsauksmēs. Viņa plašo popularitāti “neekspertu” aprindās nodrošināja paša režisētā 1972. gada izstāde LPSR Valsts Aizrobežu mākslas muzeja Velju zālē. Latvijas Valsts universitātes Filoloģijas fakultātes studente pēc izstādes “Rudens-79” apskates bija gandarīta, ka “beidzot mūsu mākslinieki ir atjēgušies un izsaka savas izjūtas saprotamos tēlos”⁶⁹.

Vērtējumu krasās atšķirības šai pašā aspektā turpinājās arī padomju varas iziruma posmā (1985–1991). Tēlojuma abstrahētāji – gan jau nopelniem bagāti, gan jaunpienācēji (Boriss Bērziņš, Džemma Skulme, Edvards Grūbe, Biruta Baumane, Aija Zariņa, Helēna Heinrihsone u. c.) – netika taupīti, bet, protams, netrūka arī viņu darbu vērtību atklājēju, turklāt ne tikai vizuālās mākslas profesionāļu vidū.⁷⁰ Mimēzes kāpinātāji (Miervaldis Polis, Maija Tabaka, Līga Purmale, Inta Dobrāja u. c.) baudīja atkārtotu labvēlību. Jaņa Rozentāla 120 gadu jubileja 1986. gada izstādes sakarā tika svinēta ar nedalītu sajūsmu.⁷¹ Dekoratīvi lietišķās mākslas meistarību ekspozīciju vērtējumos negativisms izpalika. Tai pašā gadā Heimrāta gobelēni skatītājiem likās burvīgi un satricioši⁷², bet metālmākslinieka Haima Risina (1911–1998) izstāde tika slavēta 162 atsauksmju lapu garumā.⁷³ Vienlaikus vērtējumus sāka vairāk ietekmēt jau cits politiskais faktors – Trešās atmodas iespāidī. Piemēram, 1987. gada tematiskā izstāde “Ziemā” stiprinājusi “tautas pašapziņu”⁷⁴, bet izraisījusi arī jautājumu, kāpēc līdzās aprobētiem konformistiem nav eksponēta “spoža gleznotāja un nonkonformiste” Biruta Delle.⁷⁵ 1989. gadā Indulim Zariņam tika pārņemta pielāgošanās (“Kur palikuši Jūsu miļie sarkanie karogi?”)⁷⁶, un politiskā kritika plakāta izstādē (12) atmodas aizstāvju rindās izsauca gaviles, bet pretinieku atsauksmēs bija kvalificēta kā pretpadomju, nacionālistiska un ļauna.⁷⁷ 1990. gada izstāde “Folklorā un mitoloģijā latviešu tēlotāja mākslā” rosināja izsaukieni: “Pēc 50 gadiem atgriezies ne tikai bērnībā, bet arī savā tēvu zemē!”⁷⁸ Bet pēc pirmās vispārējās latviešu mākslas izstādes apmeklējuma tika pausta vajadzība pēc sava “pasauls redzējuma, ja vēlamies iekšēji kļūt brīvi,” un vēlējums muzejam rast “izkārtņi”, kas apliecinātu pēc 1990. gada 4. maija notikušās izmaiņas.⁷⁹ Maz šaubu, ka vizuālās mākslas un īpaši netradicionālo mediju arvien lielāka ienākšana citās izstāžu vietās un pilsētvidē šai laikā izsauca vēl kontrastainākas un aktīvākas uztveres reakcijas, kuras gan ir grūtāk verificējamas un iziet ārpus šī raksta materiāliem.

Skatot visa padomju varas perioda vizuālās mākslas recepcijas kopainu, bija jānānāk pie secinājuma, ka politika “mākslu tautai”, kā arī būtiskais migrācijas faktors sekmēja plašākajā Latvijas vizuālās mākslas recipientu vidē konservatīvu vērtību noteiktu recepciju un kognīciju, ko daudzos gadījumos ietekmēja arī padomju totalitārā ideoloģija. Šāds secinājums gan nav jāuzskata par vienīgo. Dominējošo attieksmju attīstība rāda orientāciju gan uz mimētiski tradicionālu, bet izteikti apolitisku un ikonogrāfiski lokālu “dzimto” mākslu, gan uz dramatiski kontrastainu kognīciju izvēršanos, gan arī uz visnotaļ pozitīvu lietišķās mākslas akceptu, kā arī apliecina mākslas rosinātas slēptās un perioda beigās jau atklātās nacionālās un politiskās neatkarības vēlmes.⁸⁰

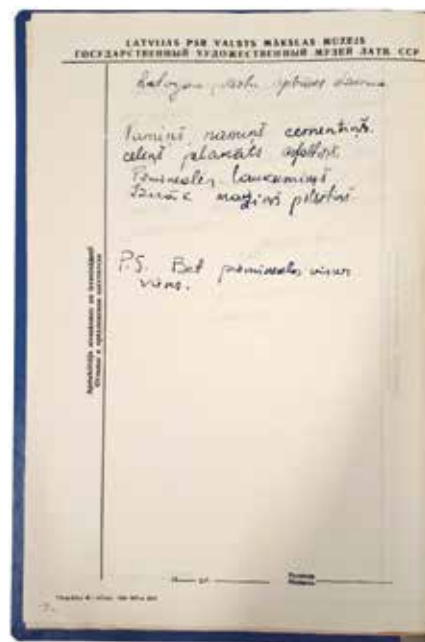
¹ Raita L. Mākslas jomas ekspertu un ikdienas mākslas pieredze un komunikācija // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2015. – Nr. 18. – 103.–111. lpp.

² Sk.: Tabuns A. Socioloģija Latvijā: divdesmitais gadsimts // Socioloģija Latvijā / Sast. T. Tisenkopfs. – Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2010. – 82.–124. lpp.

³ Социологические исследования. Информационный сборник по основным

направлениям и публикациям в области социологии. – Рига: Зинатне, 1978; Социологические исследования в Латвийской ССР. 1978–1981. Информационный сборник. – Рига: Зинатне, 1983.

⁴ Тисенкопф Т. Активизация художественной деятельности населения: Автореферат диссертации. – Вильнюс: Академия наук Литовской ССР, Институт философии,



11. Anonīma autora atsauksme par 1969. gada izstādi “Leņins monumentālajā mākslā”. LNMM ZDC, lieta IZ.1-3, 4. sēj., 6. lp.



12. Juris Dimiters. Plakāts “Visa tikumības vērtība izpaužas darbībā. Cicerons. 1937”. Papīrs, ofsets. 89 x 58 cm. Rīga: Avots, 1988. Latvijas Nacionālās bibliotēkas Mākslas un mūzikas centra mākslas krājums

социологии и права, 1989. – С. 15.

⁵ Zeile P. Tēlotāja mākslas sociālā situācija // Literatūra un Māksla. – 1987. – Nr. 35. – 28. aug.; Nr. 36. – 4. sept.

⁶ Materiāli – dokumentālie dati par izstāžu apmeklētājiem, atsauksmju lapas u. c. – saglabāti LVA 239. fondā un LNMM ZDC.

⁷ To esot darījuši Latvijas Galvenās literatūras pārvaldes (t. s. Glavļita) cenzori. Sk.: Strods H.

PSRS Politiskā cenzūra Latvijā. 1940–1990. – Rīga: Jumava, 2010. – 332. lpp. Nevēlamās atsauksmes varēja viegli likvidēt, jo tās tika rakstītas uz atsevišķām lapām un tikai vēlāk tika iesietas vākos, ieviešot arī lapu numerāciju.

⁸ Raita L. Mākslas jomas ekspertu un ikdienas mākslas pieredze un komunikācija. – 105. lpp.

⁹ Par to vairāk sk.: Migrantī Latvijā 1944–1989. Dokumenti. – Rīga: Latvijas Valsts arhīvs, 2004.

¹⁰ Analizētas vairāk nekā 2000 atsauksmju lapas, katrā varēja būt no viena līdz pat pieciem ierakstiem, vidēji divi ieraksti lapā.

¹¹ Par to sk.: Bourdieu P., Darbel A. The Love of Art: European Art Museums and their Public. – Cambridge, UK: Polity Press, 1991; Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. – Cambridge, UK: Polity Press, 2004.

¹² Lāce M. Muzeja laiks, 1918–2005 // Valsts Mākslas muzejs / Sast. M. Lāce. – Rīga: Jumava, [2005]. – 61. lpp.

¹³ Šeit un turpmāk informācija par izstāžu apmeklētāju skaitu no: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs. Izstāžu hronika. 1905–2005 / Sast. I. Buzinska. – Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, [2008]; LNMM ZDC, lieta MA-790 (Mākslas muzeju un izstāžu apvienotā direkcija. Izstādes un apmeklētāju skaits. Mākslas muzejs un Aizrobežu mākslas muzejs. 1945. g. – 1965. g.). Tālaika oficiālie statistikas rādītāji nebija lietojami, jo saturēja tikai visu Latvijas muzeju kopējos apmeklētāju skaitļus.

¹⁴ Latvijas Nacionālais mākslas muzejs. Izstāžu hronika. 1905–2005. – 25. lpp.

¹⁵ Kļaviņš E. Mākslas dzīve // Latvijas mākslas vēsture. – 5. sēj.: Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods. 1915–1940 / Sast. E. Kļaviņš. – Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts; Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2016. – 108. lpp.

¹⁶ 1980. gadā Latvijas PSR Mākslinieku savienībā bija 695 biedri. Sk.: Lendiņa M. Organizatoriskā darba pieredze (1941–1981) // Latviešu tēlotāja māksla / Sast. S. Cielava. – Rīga: Liesma, 1983. – 86. lpp. 1982. gadā Džemma Skulme (1925–2019) minēja, ka visā republikā ir ap 1000 mākslinieku, acimredzot domājot ar Mākslinieku savienību un Mākslas fondu saistītos profesionāļus, sk.: Skulme Dž. Atbildības nasta // Māksla. – 1982. – Nr. 1. – 3. lpp.

¹⁷ Lāce M. Muzeja laiks, 1918–2005. – 68. lpp.

¹⁸ Aprēķini pēc: LNMM ZDC, lieta MA-790.

¹⁹ Aprēķini pēc: LNMM ZDC, lieta MA-349 (VLKMM ekskursiju reģistrācijas grāmata. Iesākta 1940. gada 1. septembrī, pabeigta 1950. gada decembrī); LNMM ZDC, lieta MA-591 (VLKMM ekskursiju reģistrācijas žurnāls. 27.03.1953.–11.03.1955.).

²⁰ LVA, 239. f., 1. apr., 32. l., 18. lp.

²¹ Turpat, 74. lp.

²² Turpat, 55.–56. lp.

²³ Turpat, 105. lp.

²⁴ Turpat, 76. lp.

²⁵ Turpat, 94. lp.

²⁶ Turpat, 18. lp.

²⁷ Sk. vairumu ierakstu, kuri attiecas uz laiku no 1948. līdz 1954. gadam: LVA, 239. f., 1. apr., 33.–35., 37. l.

²⁸ Tos paslavēja pat LVU Filoloģijas fakultātes students Ojārs Vācietis, sk.: LVA, 239. f., 1. apr., 35. l., 3. lp.

²⁹ LVA, 239. f., 1. apr., 34. l., 29. lp.

³⁰ Turpat, 36. l., 7. lp.

³¹ LNMM ZDC, lieta MA-645-I.

³² Turpat, 9. lp.

³³ Turpat, 28. lp.

³⁴ Sk. daudzās (85) pozitīvās latviešu valodā rakstītās atsauksmes: LVA, 239. f., 1. apr., 46. l.

³⁵ LVA, 239. f., 1. apr., 47. l., 13. lp.

³⁶ Sk. daudzos ierakstus visā lietā turpat.

³⁷ LVA, 239. f., 1. apr., 49. l., 1.–21. lp.

³⁸ Turpat, 43. l., 61. lp.

³⁹ Turpat, 42. l., 30.–39. lp.

⁴⁰ Turpat, 53. l., 30. lp.

⁴¹ Turpat, 25., 27. lp.

⁴² Daudzos ierakstus sk.: Turpat, 1.–27. lp.

⁴³ Daudzās atsauksmes sk.: Turpat, 54. l.

⁴⁴ Turpat, 55. l., 80., 87., 99. lp.

⁴⁵ Turpat, 84., 100., 107. lp.

⁴⁶ Turpat, 56. l., 34.–41. lp.

⁴⁷ LNMM ZDC lieta IZ.1-2, 2. sēj., 20., 23. lp.

⁴⁸ Turpat, 10. sēj., 12. lp.

⁴⁹ LNMM ZDC, lieta IZ.1-3, 1. sēj., 12., 26. lp.

⁵⁰ “Namiņš, namiņš cementiņš, celiņš plakāts asfaltiņš. Pieminekļis, laukumiņš. Iznāk maziņš pilsētiņš. P. S. Bet pieminekļis visur viens.” LNMM ZDC, lieta IZ.1-3, 4. sēj., 6. lp.

⁵¹ LNMM ZDC, lieta IZ.1-8, 1. sēj., 14. lp.

⁵² Turpat, 15. lp.

⁵³ LNMM ZDC, lieta IZ.1-4, 12. sēj.

⁵⁴ LNMM ZDC, lieta IZ.1-12, 1. sēj., 21. lp.

⁵⁵ LNMM ZDC, lieta IZ.1-2, 15. sēj.

⁵⁶ LNMM ZDC, lieta IZ.1-9, 176. lp.

⁵⁷ LNMM ZDC, lieta IZ.1-2, 8. sēj.

⁵⁸ LNMM ZDC, lieta IZ.1-11, 1. sēj., 175. lp.

⁵⁹ LNMM ZDC, lieta IZ.1-5, 2. sēj., 29., 33. lp.

⁶⁰ LNMM ZDC, lieta IZ.1-10, 1. sēj., 197., 295. lp.

⁶¹ LNMM ZDC, lieta IZ.1-5, 7. sēj.

⁶² Turpat, 30. lp.

⁶³ LNMM ZDC, lieta IZ.1-3, 8. sēj.

⁶⁴ LNMM ZDC, lieta IZ.1-4, 1. sēj.

⁶⁵ Mīkelsons V., Vinters E. Vai tā jārikojas ar krāsām? // Padomju Jaunatne. – 1958. – Nr. 31. – 12. febr.; Reķe S. Pavasara paliem atrast pareizo gultni // Rīgas Balss. – 1960. – Nr. 113. – 13. maijs.

⁶⁶ LNMM ZDC, lieta IZ.1-12, 1. sēj., 95. lp.

⁶⁷ LNMM ZDC, lieta IZ.1-11, 2. sēj., 46. lp.

⁶⁸ Turpat.

⁶⁹ LNMM ZDC, lieta IZ.1-12, 2. sēj., 149. lp.

⁷⁰ Piemēram, kādam strādniekam gleznotāja Edvarda Grūbes 1985. gada izstādē “Mātes” atveids likās kā “bezformīgs blāķis” bez galvas, bet pensionēta pianiste savukārt priecājās par darbu krāsu saskaņām. LNMM ZDC, lieta IZ.1/2-22, 53., 60. lp.

⁷¹ LNMM ZDC, lieta IZ.1/1-24, 55.–75. lp.

⁷² Turpat, 6.–41. lp.

⁷³ Turpat, 68.–230. lp.

⁷⁴ LNMM ZDC, lieta IZ.1/1-26, 8. lp.

⁷⁵ Turpat, 9. lp.

⁷⁶ LNMM ZDC, lieta IZ.1-30, 57. lp.

⁷⁷ Turpat, 136.–150. lp.

⁷⁸ LNMM ZDC, lieta IZ.1-32, 22. lp.

⁷⁹ Turpat, 60. lp.

⁸⁰ Rakstā publicēts projekta “Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturēspējai un ilgtspējai” / CERS (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001) ietvaros veikta pētījuma rezultāts.

List of images

1. Ceremonial opening of the exhibition dedicated to the 10th anniversary of the Latvian Soviet Socialist Republic. 1950. LNMA, doc. No. ZDC MV-27 (490).
2. Diagram of the dynamics of exhibition visitor numbers at the State Museum of Latvian and Russian Art (later State Museum of Art) from 1945 to 1990. Computer graphics: Ernests Kļaviņš.
3. Opening of the republican art exhibition dedicated to the 22nd Congress of the Communist Party of the Soviet Union. 1961. LNMA, doc. No. ZDC MV-27 (176).
4. Semjons Gelbergs. Friends of Peace. 1950. Oil on canvas. 104 x 182 cm. LNMA, coll. No. AG-2232. Photo: Normunds Brasliņš.
5. Reproductions of Leo Svemps' works from the 1956 exhibition in the magazine “Zvaigzne”. From: Zvaigzne. – 1956. – No. 1. – P. 16–17.
6. Boriss Bērziņš. To the Sauna. 1957. Oil and mixed media on sack cloth, cardboard. 119.5 x 189 cm. State Tretyakov Gallery, Moscow
7. Gunārs Cilītis. Self-Portrait on the Bridge. 1957. Oil on canvas. 81 x 60.5 cm. LNMA, coll. No. AG-4234. Photo: Normunds Brasliņš.
8. Visitors at the republican exhibition “Peace Guards”. 1965. LNMA, doc. No. ZDC MV-27 (391).
9. Aleksandr Laktionov. Well Provided Old Age. 1958–1960. Oil and tempera on canvas. 280 x 310 cm. National Museum Kyiv Art Gallery. From: Николаева Е., Мямлин И. Александр Иванович Лактионов. – Москва: Художник РСФСР, 1978. – С. 110–111.
10. Kārlis Sūniņš. Abava Valley. 1969. Watercolour and ink on paper. 55.5 x 65.3 cm. LNMA, coll. No. AA-1013. Photo: LNMA digital image collection.
11. Anonymous opinion about the 1969 exhibition “Lenin in Monumental Art”. LNMA CSD, file IZ.1-3, vol. 4, p. 6.
12. Juris Dimiters. Poster “The whole value of virtue is expressed in action. Cicero. 1937”. Offset on paper. 89 x 58 cm. Rīga: Avots, 1988. National Library of Latvia, Art and Music Centre art collection.

Sāsinājumi attēlu parakstos / Abbreviations in captions

LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs / LNMA – Latvian National Museum of Art

LNMM ZDC – Latvijas Nacionālā mākslas muzeja Zinātnisko dokumentu centrs / LNMA CSD – Latvian National Museum of Art, Scientific Documents Centre

Summary

ART AND SOCIETY

Reception of Visual Art during the Soviet Years in Latvia

Eduards Kļaviņš

The attitude of Latvian society to visual art during Soviet rule could be reasonably judged from sociological studies, but sociology in the Latvian SSR developed only from the 1960s and the reception of visual art was not an object of its study. In order to answer the research questions, it was necessary to analyse through case studies of statistical documents on exhibition attendances at the Latvian and Russian Art Museum of the LSSR (from 1963 the State Art Museum), exhibition visitors' comments in the Latvian State Archives and the Latvian National Museum of Art Scientific Documents Centre, beginning with the reoccupation period from 1945. Documented visitor figures had to be accepted as a sufficiently representative factual basis despite gaps in the data. Analysis of the comments sheets (more than 2000) made it possible to identify typological groups and trends in opinions, despite the frequent lack of self-identification of the authors and the ever growing number of migrant and tourist comments in Russian, which had to be separated focusing on the local community. In assessing numbers and opinions, the object of reception and cognition had to be taken into account: under Soviet rule, wider society, "the people", was offered controlled art (socialist realism), which, nevertheless, evolved to include elements of modernism and postmodernism.

The active "art for the people" policy of the ruling powers had its results. The number of visitors to exhibitions at the museum gradually increased, far surpassing the statistics of independent Latvia in the 1920s and 1930s. The dynamics of the total number of visitors varied from year to year reaching a peak in 1979 (more than 300,000) but experienced a sharp decline at the end of the period, when cultural life intertwined with the struggle for political independence, which was a pressing issue for Latvian society. It can be assumed that the increase in museum visits was not only the result of an ideologically based cultural policy; the reception of art was a psychological relief from the hardships of life under occupation. The number of visitors to group exhibitions was generally higher than those for solo exhibitions. The highest attendance figures for ideologically labelled exhibitions ranged from 20 to 30 thousand. The numbers for ideologically unlabelled or thematically neutral group exhibitions, including applied arts, were more than twice as high. The typical attendance figures for

the largest group exhibitions – more than 20,000 – were higher in percentage terms here (about 21% of exhibitions), and repeatedly exceeded 30,000 (almost 5% of exhibitions). In the field of solo exhibitions, the well-known classics of the 19th and early 20th centuries and the older generation of artists still active in Latvia during the Soviet years were generally consistently popular. The realists and stylisers who matured as artists in the 1920s and 1930s were also popular. The painters united by the Vilhelms Purvītis School were sufficiently popular among a narrower circle of interested people. Roughly the same was true of the former modernists of the early 1920s and the younger generation of artists who had come to the fore in the period of socialist modernism and socialist postmodernism, as well as some diaspora artists at the end of the period.

The political factor is more evident in the comments sheets than in the visitor figures. In the first post-war years, the comments sheets were dominated by Russian-language entries, most of them written by migrants, visitors and excursionists from other republics of the USSR, and a large number by military personnel. Most of the entries at this time were affirmative: the museum and exhibitions most often left a "good impression", the building and premises were praised, as were their furnishings, order and cleanliness. The most frequent criticism was insufficient presentation of the Russian School, the newer Latvian art was accused of lacking politically topical themes. In the years of upsurging totalitarian cultural policy and the rise of socialist realism, positive evaluations were even more prevalent, and references to shortcomings were rare. The overall character of the reviews is rather formalised and good-sounding, filled with statements and vocabulary of the official ideology; affirmations of "good impressions", praise of the classics and examples of socialist realism was invariably repeated.

The political "thaw" (1956–1964) is reflected in many comments, with the number of those in the Latvian language increasing. Typical is the dramatic contrast between the entries by defenders of the older and younger generations of modernisers and that of orthodox traditionalists. During the long period of political "stagnation" (1965–1985), ideologically labelled exhibitions were less and less appealing to the mass of recipients; in the case of solo exhibitions too, thematically apolitical exhibitions were the most popular. But in the mass of responses analysed, the like/dislike attitude was conditioned by the presence or absence of satisfactory mimetic imagery; the abstraction of imagery was unacceptable to many, the modernisers, so highly regarded among art professionals, were harshly criticised, and positive counterpoints were found both in the past and in postmodernistic figurativism. The sharp differences in evaluations in the same respect continued during the period of the collapse of Soviet power (1985–1991). At the same time, the impact of the "Third Awakening" began to affect evaluations.

Looking at the general picture of the reception of visual art in the whole of the Soviet period, one had to conclude that the development of prevailing attitudes shows both an orientation towards a mimetically traditional, but distinctly apolitical and iconographically local, "native" art, and a dramatically contrasting expansion of cognitions, as well as art-induced hidden and, by the end of the period, already overt desires for national and political independence.