

DAŽI MĀKSLINIEKA PERSONĪBAS IZPAUSMJU VEIDI MŪSDIENU TĒLNIECĪBĀ

Ruta Čaupova

Priekšstati par mākslinieka personības lomu un iespējām mākslas paradigmu pārveidošanās procesos aptver komplicētas, bieži vien grūti nosakāmas uztveres, izvēles un dažādu psihiķu plānu aktivizējuma ievirzes. Lai gan psihologi atzīst jēdzienu “persona” un “personība” diskreto, no malas raugoties, pilnībā neatšifrējamo iedabu, tomēr jaunrades izpaudumos, arī vizuālās mākslas attīstības pavērsienos pastāv neatslābstoša interese gan par mākslinieka radošo savdabību un stāju, gan par autora un modeļa attiecībām dažādos portretējumu paveidos.

Mūsdienu psiholoģijas pētniecībā rodamajā personības teoriju daudzveidībā sastopam dažādus uzskatus par indivīda psihiķu izpausmēm, īpašībām un interpersonālo attiecību stratēģijām, kuru ietvaros veidojas dinamiska un selektīva pasaules uztveres pieredze. Psihologi uzsver, ka personības pamatiezīmes, arī orientāciju vidē, pasaules izjūtu un saskarsmju pieredzi nosaka socializācijas procesā iegūto psihisko īpašību kopums.¹ Māksliniekam socializācijas procesā, protams, sevišķi svarīgs ir tas kultūras sakņojums, profesionālo zināšanu un iemaņu apjoms, ko viņš iepazinis, apguvis un uzņēmis sevī kā būtisku savas personības lauka sastāvdaļu. Šai sakarā mākslas procesu un mākslinieka personības motivāciju aplūkojumos var būt noderīga psihologa Kurta Levina (*Kurt Lewin*, 1894–1949) ieviestā personības lauka teorija, kura pievērš uzmanību gan tam, ko indivīds uztver, gan tām psihiķu struktūrām, kas nosaka uztverei atbilstošas izvēles un darbošanās izpausmes.² Ne tikai sociālpsiholoģijas sakarību lokā, bet arī jaunradē kā tādā, personības un vides mijiedarbības izziņāšanā sava loma var būt Levina izstrādātajam jēdzienam “dzīves telpa”, ko šis amerikāņu pētnieks, kognitīvās pieejas pārstāvis, ir formulējis kā visu reālo un nereālo, bijušo un nākamo notikumu kopu, kura kādā momentā atrodas cilvēka psihiskajā telpā un nosaka viņa rīcību, mērķus un motīvus.

Vizuālo mākslu jomā, jo īpaši tēlniecībā, kur telpiskuma aspektiem ir sevišķi aptveroša un svarīga nozīme, šāda apjaušana par psihiķu struktūrām kā telpisku priekšstatu veidojumiem var palīdzēt rast rosinošus personības izpausmju un uztveres mehānismu skatījumus. Kā raksturīgu piemēru, kas pierāda to, kā viens no mūsdienu konceptuālās mākslas pārstāvjiem izmanto psihiķu iekšējā telpiskuma un tajā radušos tēlu apzināšanos, var minēt Lorensa Veinera (*Laurence Weiner*, dz. 1942) tā dēvētās verbālās skulptūras – uz sienām vai pelēki krāsotām metāla plāksnēm, dažkārt arī presē vai grāmatās uzrakstītus vārdus un teikumus, kurus izlasot skatītāja iekšējā redze viņa psihiķu telpā fiksē konkrētu plastisku formu vai tēlniecībai radniecīgu priekšmetu vizionārus tēlus, kā arī ar dažādiem materiāliem saistītus priekšstatus.³ Veiners pavisam noteikti uzskata, ka, vērtējot viņa darbus kopsakarā ar mākslas vēsturē rodamajiem klasifikācijas principiem, tie vistuvāk būtu saistīti ar tēlniecību. Mākslinieks domā, ka tā ir tēlniecības darbu prezentēšana valodā. Valoda pati tiek pasniegta kā atslēga tām sajūtām, kas attiecas uz priekšstatiem par tēlniecību.⁴ Varam nojaust, ka sazināšanās starp autora un skatītāja personībām rodas diskrētā veidā, nevis ierasti, bet gan citādā uztveres diapazonā, kas prasa iekšēji intensīvu līdzdomāšanu un, iespējams, arī attīstītu fantāziju no tiem, kuri vēlas un prot piedalīties šajā spēlē.

PERSONĪBA UN PATĪBA. IETEKMES, IZVĒLE, VĒRTĪBAS

Turpinot pārdomas par mākslinieka personībai svarīgiem faktoriem plašākā izvērsumā, līdztekus vērojumiem un secinājumiem par indivīda

socializēšanās veidu un rīcības mērķu īpatnībām radošo profesiju praksē būtiska nozīme ir tām īpašībām, kas raksturīgas kādas vienas kopības, piemēram, izvēlētas nozares, mākslas virziena, paaudzes, reģionālās vides vai nacionālās pārstāvjiem. Indivīdam gandrīz vienmēr – gan personības veidošanās posmos, gan radošās idejas īstenojot un profesionālo darbību veicot – nākas rēķināties ar politisko un ekonomisko sistēmu, kā arī ideoloģisko nostādņu un tradīciju priekšnoteikumiem.

Publiskais viedoklis, kas ietver arī speciālistu vērtējumus, ir spēcīgs gaidu, orientāciju un dažkārt izmaiņu ģenerētājs. Ja piekrītam analītiskās psiholoģijas iedibinātāja Karla Gustava Junga (*Karl Gustav Jung*, 1875–1961) atziņai par personu kā masku jeb “sociālo ādu”⁵ un tam, ka, veidodams un uzturēdams šo sava ego daļu, cilvēks ir spiests pieņemt arī to, ko citi no viņa sagaida, saprotam, ka personības noteiksmē un arīdzan publiskajā tās redzējumā līdzdarbojas visdažādākie apstākļi – gan pārdomāta izvēle un bezapziņas dziļi plāni, gan daudzi ārpusmākslas faktori. Mūsdienu vidē kāda cilvēka, jo īpaši sabiedrībā pamanīta mākslinieka, reputācijas veidošanā, viņa personības veiksmīgi aprēķinātā izcelšanās vai dažkārt noniecināšanā ietekmīga un bieži vien neprognozējama loma var būt masu medijiem, dažādām publisko attiecību institūcijām, menedžmenta prasmēm un vairākiem citiem reizēm visai rafinētas manipulācijas pieļaujošiem faktoriem.

Raksturodams cilvēka paštapšanu, Jungs norādīja, ka sevis kā personas apzināšanās ir kompromiss starp indivīdu un sabiedrību. Pārāk tieša identificēšanās ar kādu sociālu lomu, amatu, ar profesionālo stāvokli var radīt saiknes zaudēšanu ar sevi pašu. To Jungs dēvēja par “deflāciju”. Savukārt par “inflāciju” viņš nosauca tādu procesu, kad cilvēks tik izteiktā pārņemības pakāpē identificējas ar pārpersonisko, ka dievišķo sevi un nespēj apvaldīt nenosakāmu enerģētisko struktūru uzbrāzmojumus.⁶ Jāteic, ka radošo personību darbošanās veidos ir iespējams saskatīt abu minēto psiholoģisko modulāciju piemērus. Mākslinieku vidē izteikta un nereti stagnanta pieķeršanās sasniegtajam statusam vai tēlam, kāds izveidojies sabiedrībā, ir diezgan bieži sastopama parādība, jo īpaši vidusmēra spēju līmenī. Turklāt zīmīga ir ieciklēšanās noteiktā stilistisko pazīmju lokā, kas darbojas kā personības pazīstamības zīmols, kuram var būt sava loma komerciālo panākumu nodrošināšanā. To, ka mākslinieki, kam ir izdevies izveidot pārliecinoši definētu, publiski atzītu personisko stilu, bieži izrādās iesprostoti atrasto stilistisko paņēmīnu atkārtojumos, jo tas ir izteiksmes veids, kādu pasaule no viņiem sagaida, savā apcerējumā “Nopietnā kreativitāte” (*Serious Creativity*) atzīmē arī aizrautīgais plaša diapazona radošas uztveres iespēju pētītājs Edvards De Bono (*Edward De Bono*).⁷ Uzrādot dažus tuvākos piemērus šādai stagnējošai stilistisko paņēmīnu saglabāšanai, nākas atzīt, ka latviešu tēlniecībā kopš nacionālās skolas tradīciju atdzīvināšanas 20. gs. 60. gados diezgan ilgstoši (dažos gadījumos līdz pat šim laikam) norisinājās vienveidīgi orientēta norobežošanās smagnēji monumentalizētu formveides paņēmīnu samērā pieticīgi izprastā izmantošanā. Kolektīvā pieredze šai gadījumā ir jūtami nivelējusi krāsākus personības neordinaritātes izpaudumus. Novācījas akmenstēlniecībā vēlāk tomēr parādījās, vairākiem tālāka jaunāko paaudžu māksliniekiem atsaucoties uz izmaiņu vēsmām un izraujoties no uztveri normējošiem priekšstatiem.

Varētu domāt, ka iekšēja nepieciešamība rēķināties ar vispārpie-

ņemtām, attiecīgā laikposmā dominējošām domāšanas, tēlainības vai stila ievirzēm ir tipiska parādība samērā konservatīvā, totalitāra normatīvisma pieredzi piedzīvojušā kultūrvidē. Tomēr vispārējā mūsdienu mākslas prakse pierāda, ka arī avangarda kustības paradigmu lokos nenoliedzami noteicoša loma ir dažāda rakstura orientēšanās priekšnoteikumiem, kas māksliniekam jāzina un jāievēro, ja viņš cer gūt profesionālus panākumus plašākā, arī citzemju kontekstā atzītā mērogā. Atceros, ka 2001. gadā Kauņā sarīkotajā starptautiskajā konferencē “Mutācijas”, raksturojot Zviedrijas mākslinieku dalību starptautiskās aktivitātēs, Upsalas universitātes pētniece mākslas kritiķe Šarlote Bidlere (*Charlotte Bydler*), atsaukdamās uz pazīstamas avangarda kustības procesu vērtētājas Grizeldas Pollokas (*Griselda Pollock*) atzinumiem, runāja par tiem spēles noteikumiem, kādus māksliniekiem, iesaistoties starptautiskās norisēs, nākas ievērot.⁸ Polloka šos spēles noteikumus trāpīgi dēvē par “avangarda gambītu”, kas ietver nepieciešamību rast atbilstību atzītākajām tēmām un dominējošiem formveides kanoniem. Ir jāprot nodibināt rosinošus kontaktus ar dotajā kultūras kontekstā atzītiem māksliniekiem un medijiem. Un jaunajiem māksliniekiem turklāt jācenšas parādīt tās atšķirības, kas iezīmē citādu pieeju salīdzinājumā ar pazīstamiem vecākās paaudzes meistariem izraudzītajā jomā. Nav grūti saprast (pieredze to daudzkārt apliecina), ka tapšanas periodā, ielaužoties noteiktā profesionālā attiecību vidē, piediedrojoties kādam virzienam vai arī nonākot nacionālo vai reģionālo kultūras ietekmju lokā, māksliniekam gandrīz vienmēr kaut kādā mērā nākas pielāgoties, pārdzīvot adaptēšanās procesu, dažkārt arī korigēt vai upurēt kādu daļu no savas personības vēlmēm un īpatnībām. Protams, ir spēcīgas personas, kas neapstrīdami izvirzās un spēj diktēt savus noteikumus. Nepieciešamība paplašināt izzinātgrībošas personības iespēju robežas ir viens no radošuma filozofijas pamatpostulātiem, tas ir attīstības garants. Tomēr vidusmēra līmenī, kā arī rēķinoties ar mākslinieku atkarību no iztikas pelnīšanas iespējām, no pasūtījumiem, darba apstākļiem, no materiālu un tehnisko ierīču sagādāšanas nepieciešamības, zināms profesionāls konformisms, kas diezgan būtiski nivelē personības radošuma izpausmes un savdabību, ir samērā parasta parādība mūsdienu sabiedrībā, kur mākslinieka kā pašnodarbinātas personas statuss ir visai nenoteikts un pakļauts dažādām nelabvēlīgām situācijām, kas izpaužas gan attiecībās ar varas institūcijām, gan savstarpējā saskarē un profesionālajā vidē valdošo uzskatu lokā.

Iepriekšminētos faktoros novērtējot, redzam, ka dažādu vides un laikmeta prasību, zināšanu, impulsu apgūšana un profesionālās pilnveidošanās gaitā gūto atziņu uzkrājums mākslinieka personības telpā un viņa īstenā patība – tās ir divas dažādas psihes struktūras, kas atsevišķos slāņos un izpaudumos var pārklāties, bet to dziļākās potences ir grūti apjaust un atsegt striktu atzinumu vai salīdzinājumu ietvaros. Jautājums par to, vai un kādā mērā savā radošajā domāšanā, savā izvēlē un tajās darbībās, kuras viņš kā profesionālis veic, cilvēks spēj tuvoties savai patībai šī jēdziena psiholoģijas pētniecībā atzītajā nozīmē, var būt intriģējošs un rosināt spekulatīvu pieņēmumu izvirzīšanu, tomēr, ja nevēlamies izmantot virspusēji nosacītu retoriku, izsmeļošas atbildes diez vai

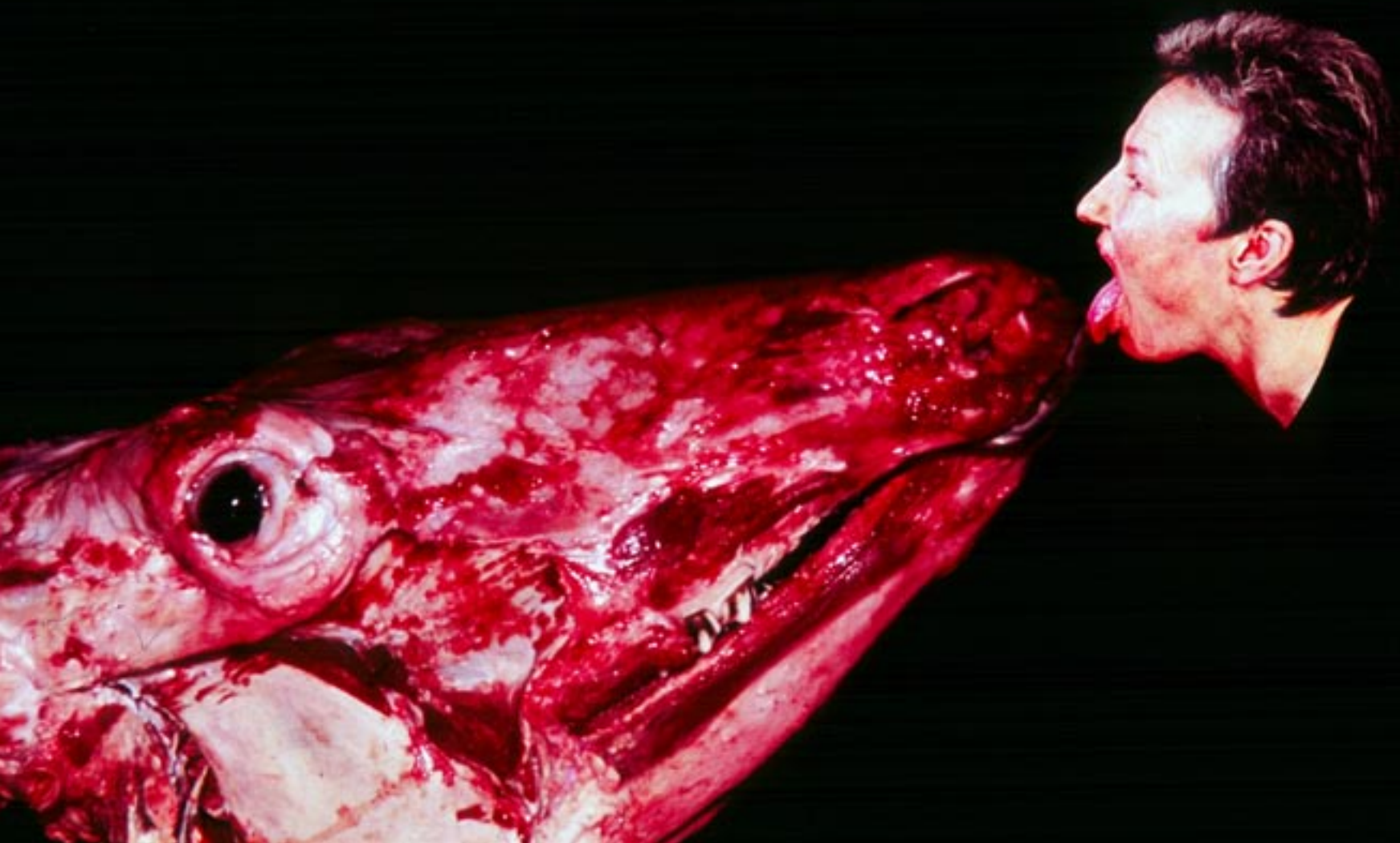
Lorens Veiners. Gabaliņi un gabali, salikti kopā, lai parādītu veseluma veidošanos 1991. Anodēts alumīnijs, izmērs variējams

Lawrence Weiner. Bits and Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole 1991. Anodized aluminium, dimensions variable

Lorens Veiners. Piekļususi skaņa. 1971. Uzraksts uz sienas, izmērs variējams Berlīnes Valsts muzeji, Prūsijas kultūras krājums, Nacionālā galerija, Marconas kolekcija

Lawrence Weiner. A Sound Grown Softer. 1971. Writing on wall, variable dimensions Staatliche Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, Sammlung Marzona





Solveiga Vasiļjeva
Mēles sajūta. 2003. Inscenēta fotogrāfija
The Feeling of One's Tongue. 2003. Staged photograph
Foto / Photo: Vladimirs Tjurins

būs iespējams sagaidīt. Ne jau velti Junga, apcerēdams cilvēka dvēseles problēmas un līdz ar to vienu no patības plāniem, ir aicinājis tuvoties šiem jēdzieniem un to rosinātajam priekšstatu lokam visdziļākajā pieticībā un piesardzībā, obligāti atzīstot mūsu pašreizējo zināšanu ierobežotību šajā jomā. Tāpat der atcerēties Junga brīdinājumu no pārāk tiešas identificēšanās ar “masku”, ar socializēto “es” daļu, jo tādējādi cilvēkam draud pakļaušanās citu personu viedokļiem un savas individualitātes zaudēšana.¹⁰ Šajā sakarā varam atcerēties personālistikas jeb eksistences analīzes Vīnes skolas pārstāvja psihologa Viktora Frankla (*Viktor Frankl*, 1905–1997) atzinumu, ka cilvēks kā persona ir izvēles būtne, jo izšķiras, kas viņš ir un kas grib būt.¹¹ Frankls izceļ trīs galvenās vērtību grupas, kas dzīvi dara jēgpilnu, ietekmē izvēli un tātad ļauj pilnvērtīgi izpausties personībai. Tās ir radišanas vērtības, pārdzīvojumu vērtības un attiecību vērtības. Svarīgi ir saprast, ka šajā skaidrojumā secīgumā par radišanas vērtību galveno realizācijas līdzekli tiek uzskatīts

PERSONĪBAS IZPAUSMJU CITVEIDĪGUMS

Tēlniecībā 20. gadsimtā, jo īpaši tā otrās puses procesos, ir norisinājušās sevišķi radikālas darbošanās veidu un nostādņu izmaiņas. Mainīto skatījumu uz personības lomu mākslas darbu konceptuālā pasnieguma noteikšanā, kā mēs to labi zinām, vistiešāk pārstāvēja franču mākslinieka Marsela Dišāna (*Marcel Duchamp*, 1887–1968) jau 20. gs. otrajā desmitgadē gan dadaisma provocējošo darbību, gan daļēji arī kubisma izraisīto formu atbrīvošanās manevru iespaidā tapušo tā dēvēto redīmeidu (*ready-made*) iekļaušana vizuālās mākslas avangarda izpausmju lokā.¹³ Dišāna sākotnēji absolūti ķecerīgā rīcība un viņa atziņa, ka svarīgākais mākslas darbu tapšanā ir mākslinieka izvēle, nevis fiziska objektu izgatavošana, deva inspirējošu grūdienu un pamatu gandrīz visiem 20. gs. otrās puses avangarda mākslas virzieniem.¹⁴ Popmākslas, minimālās un konceptuālās mākslas, zemes mākslas un ķermeņa mākslas, itāļu izcelsmes *Arte Povera* kustības, jaunā reālisma



Marina Abramoviča. Portrets ar skorpionu (Aizvērtās acis). 2005. Melnbalta fotogrāfija 136 x 156 cm. Ņujorka, Šona Kellija galerija
Marina Abramović. Portrait with Scorpion (Closed Eyes). 2005. Grayscale photograph 136 x 156 cm. New York, Sean Kelly Gallery

darbs, turklāt tāds darbs, kas nav tikai nodarbošanās, bet gan uzrāda personas pašas devumu.¹² To, ko cilvēks kā radoša būtne spēj dot citiem. Radišanas, pārdzīvojumu un attiecību vērtību savstarpējo mijiedarbību apzināšanās, ielūkošanās to saaudumos un dažkārt arī diferencēšanās procesos ļauj saskatīt personības lomu un ieguldījumu dažādu radošo veikumu īstenojumos. Tas palīdz tiešāk un apjomīgāk novērtēt mainīgos apstākļus un faktorus, kas izraisa citādus priekšstatus par to, kādu laika, spēka, kā arī mentālo un materiālo resursu patēriņu prasa mākslas darbu radišana tai vai citā mūsdienu vizuālās mākslas jomā.

pārstāvji un vairāku citu trijdimensionālu objektu, dažādu telpisku struktūru, akciju, performanču veidošanā iesaistīti mākslinieki ir atzinuši Dišāna realizēto ideju lomu. Turklāt nav izslēgts, ka zināma nozīme viņa atklātajai visiespējamību atzīšanai ir arī tai ziņā, ka daudzi no minēto virzienu pārstāvjiem 20. gs. nogalē vai nu paši tiekušies piesaistīt savu darbošanos nozarei, attiecībā uz kuru paradoksālā kārtā joprojām tiek lietots senais apzīmējums “skulptūra”, vai arī kritiķi un mākslas vēsturnieki, sniedzot pārskatu par šo periodu, iekļāvuši šos procesus tēlniecībai piederīgu parādību lokā.¹⁵

Novērtējot Dišāna lomu mākslinieka izvēles tiesību īpaši uzsvertā akcentējumā, varam atcerēties, ka arī modernās tēlniecības ideju

Ojārs Feldbergs
 Jāņu saule. 2001. Instalācija un performance Pedvālē. Zaru krāvums, uguns
 Midsummer Sun. 2001. Installation and performance in Pedvāle. Heap of twigs, fire
 Foto / Photo: Laura Feldberga



Ojārs Feldbergs
 Ūdensvējš. 2002–2003. Jaungada performance Pedvālē
 Waterwind. 2002–2003. New Year performance in Pedvāle
 Foto / Photo: Laura Feldberga

analizētāja amerikāņu mākslas pētniece Rozalinda Krausa (*Rosalind Krauss*) uzskatījusi, ka viņa “darbi” ir izvēles akts. Krausa norāda, ka ar savām izpausmēm, idejām un atziņām Dišāns ir veicinājis spriegumu starp viņa paša leģendāro, ap visādām mistifikācijām centrēto personību un to depersonalizācijas veidu, kas noteica viņa mākslas plašāko, stratēģiski ievirzīto nozīmi.¹⁶ Dišāna rastais dažādiem provokatīviem žestiem un ideju izspēlējumiem atvērtais mākslas paradigmu savērsums veicināja citādi orientētu personību iesaistīšanos tieši tēlniecībā – tajā mākslas veidā, kas saskaņā ar izmainīto skatījumu un neierobežotām iespējām 20. gs. otrās puses Rietumu mākslā izvērsās par sevišķi aktīvu eksperimentālu aktu un darbību apliecināšanas zonu. Jāpiebilst, ka postmodernā perioda sazarotajā akciju, performanču, objektu un struktūru kodēšanas un skatītāju psihofiziskas ietekmēšanas kontekstā daži mākslinieki ir veltījuši pastiprinātu vērību pieredzei, ko tie gūst, pievērsoties bezapziņas un transcendentālā satvara slāņiem, izmantojot Austrumu misticisma avotu un meditāciju prakses, arī alķīmijas, šamanisma, seno maģijas rituālu elementus. Kā raksturīgu piemēru šai ziņā var minēt temperamentīgās serbiešu Marinas Abramovičas (*Marina Abramović*, dz. 1946) personību. Viņas bieži vien bīstamās performances ar čūskām, insektiem, akmeņiem, ar sevis eksponēšanu dažādās draudīgās situācijās, pakļaujot sevi ārkārtēja apdraudējuma stāvokļiem, fiziskām mocībām, sāpēm vai gremdējoties meditācijā, ir neparasta parādība.¹⁷ Māksliniece apliecinājusi spēju koordinēt enerģijas pulsējuma strāvas sevī, ļāvusies dziļi atvērtas, intuitīvas uztveres impulsiem. Šādas pieejas ietvaros personības koncentrēšanās un iedarbošanās spēku nosaka neatlaidīgi trenēta mentālā “muskulatūra”. To var uzskatīt par tiekšanos panākt psihi slēptāko slāņojumu (individuālās un kolektīvās bezapziņas) iespējamā satura uztaustīšanu un šādi rastu impulsu iesaistīšanu cilvēka uztveres spēju un psihi atsaucīguma bagātināšanā. Lai dziednieciski iedarbotos uz tiem cilvēkiem, kuri kā izstāžu apmeklētāji vai kā citādi ļaujas psihofiziskām saskarsmēm ar viņas darbiem, Abramoviča radījusi priekšmetiskas formas. Tie ir no metāla plāksnēm, dažkārt no koka ar minerālu iezu gabalu iestarpinājumiem darināti krēsli un guļamās lāvas. Arī smagas, no ametista kristālu masas veidotas tupeles. Šie priekšmeti var kalpot kā īpašu meditācijas veidu palīgīdzekļi, ļaujot panākt atvērtus, enerģētisko tīklojumu iedarbībai atsaucīgus psihiskās noskaņotības stāvokļus.

Dažādu 20. gs. otrās puses postmoderno eksperimentu lokā parādās arī tādas akcijas, kas pavisam konkrēti saistās ar jēdzienu “personības decentralizēšanās”. Ierasti spriežot, šo jēdzienu varētu uzskatīt par mākslinieka individualitātes ietekmīguma mazināšanos vai pat negatīvi vērtējamu parādību. Tomēr postmodernā perioda mākslas praksē šim jēdzienam var būt arī tīri procesuāla, noteiktu personības pasnieguma darbību inscenējuma nozīme. Tā, piemēram, uzrādot un analizējot dažus zīmīgus mēģinājumus savādākot mākslinieka personības robežu izpratni, profesors Tomass Makīviljiss (*Thomas McEvilly*) savā postmodernā perioda tēlniecības procesu apcerējumā min amerikāņu mākslinieka Denisa Openheima (*Dennis Openheim*, dz. 1938) darbu ar nosaukumu “Divpakāpju zīmējumu pārnēsums (atgriežoties pie pagātnes stāvokļa) no Denisa uz Eriku Openheimu un (virzoties uz nākotnes stāvokli) no Erika uz Denisu Openheimu” (1971).¹⁸ Šai gadījumā Openheims izveidoja zīmējumu uz sava dēla muguras un zēns, taktili pārtverdams pieskārienus, atveidoja šo zīmējumu uz blakusesošās sienas. Tad lomas mainījās. Makīviljiss uzskata, ka šajā gadījumā abu eksperimenta dalībnieku ķermeņu ģenētiskā vienotība veidoja lielāku patības lauku un zīmējums darbojās caur viņiem abiem. Varētu pieņemt, ka radās bipersonāla būtne, kas izpaudās līdzīgi smadzeņu labās un kreisās puslodes vēstījumiem. Vairākus telpā izvērstus personības paplašinājuma aktus Openheims veltīja sava 1971. gadā mirušā tēva piemiņai (“2000’ Ēnas projekcija. Polaritātes”, 1972). No malas raugoties, var diezgan rezervēti vērtēt šādus simboliski poetizētus žestus, kas saistās ar priekšstatiem par personības “dubultošanos” vai “es”

apziņas paplašināšanos ar ģenētisku saikņu starpniecību. Tomēr jāatzīst, ka gan Openheima, gan vairāku citu tēlniecībā ierindotu mākslinieku mēģinājumi uzskatāmi savādākot personības pasnieguma, skatījuma un iedarbošanās lauka parametrus var iedarbināt iztēli un mainīt uzveres stereotipus. Nākas pieņemt, ka šādas ievirzes eksperimentos, iespējams, atbalsojas savulaik Marsela Dišāna paustais viedoklis, ka māksla ir instruments, kas palīdz laužt mentālos un emocionālos ieradumus un liedz uztvert savu personību un savus uzskatus, arī savu kultūru kā kaut ko absolūtu.¹⁹ Nevar noliegt, ka šī tēze 20. gs. plurālistiski orientētās kultūras kontekstos kļūst arvien aktuālāka. No vienas puses, tiek izcelts personības gribas aktu un izvēles svarīgums, bet vienlaicīgi izpaužas arī tiecība pacelties pāri indivīda ego pārdzīvojumam lokam, gūt ierosmes atvērtam transcendentam skatījumam, trenēt sevi tā, lai spētu ieklausīties individuālās un kolektīvas bezapziņas dziļēs.

Zināmā mērā dažus šādas personības iespēju un intīmāko plānu

“Bronzas cilvēks” ar bronzas pigmentu iekļājumu atsvešināti savādākotā veidolā pastaigājās Rīgas centra ielās, toreizējā vidē radīdams diezgan dzīvīgu skatītāju interesi un atsaucību. Tomēr šķiet, ka Polis, šo akciju īstenojams, vairāk bija domājis par atraktīvu izaicinājuma demonstrēšanu un uzmanības piesaistīšanu, nevis tiešākām personības interpretējuma problēmām. Turklāt Latvijas kontekstā šo atsevišķi veikto akciju ne pats tās rīkotājs, ne arī aprakstītāji vai kritiķi nepieskaitīja pie tēlniecības notikumiem.

Latvijā to tēlnieku lokā, kuri profesionālo sagatavotību ieguvuši vietējā Mākslas akadēmijā un galvenokārt turpina izmantot vairāk vai mazāk tradicionālu formu materializācijas paņēmienus, samērā reti parādās radikāli citādi mākslinieka personības izjūtuma un pasnieguma veidi. Dažādos materiālos – akmenī, metālu lējumos un metinājumos – izpildītos darbus, dažkārt arī redīmeidus autori un demonstrētāji papildina ar konceptuālu ideju uzstādījumiem, reizēm ar tekstuāliem vēstījumiem, tomēr dominējošā loma daudzos gadījumos arvien vēl ir



Laura Feldberga
Putniem līdzī. 2003. Vides objekts Pedvālē. Koks
Going with Birds. 2003
Site-specific object in Pedvāle. Wood
Foto / Photo: Laura Feldberga

parādīšanas mēģinājumus varētu uzskatīt par postmodernā perioda kultūrai raksturīgo pārvirzīšanos uz tā dēvētajiem mazajiem vēstījumiem. Ietekmējoša loma ir arī teatralizācijas elementu izplatībai telpisko mākslu praksē, jo īpaši tēlniecībā. Dažkārt priekšstati par personu tiek pausti ne vairs reprezentētos, materializētos portretiskos atveidojumos, bet gan ar mākslinieka paša ķermeni un viņa dzīvo tēlu, kas, attiecīgi noformēts, var iesaistīties gan inscenētās, gan reālās telpiskās un sabiedriskās vides situācijās. Tas var apliecināt personības garīgo intensitāti, kā tas bijis vairākās vācu mākslinieka Jozefa Boisa (*Joseph Beuys*, 1921–1986) akcijās, bet spēj uzrādīt arī šādu tēlu depersonalizācijas un to ikdienišķuma pazīmes. Tādu pieeju angļu kultūrai raksturīgā pašironijas un provocējoša humora intonācijā ir īstenojuši britu mākslinieki Gilberts un Džordžs (īst. v. Gilberts Preršs (*Gilbert Proersch*, dz. 1943) un Džordžs Pasmors (*George Passmore*, dz. 1942)), nosaukdami savus saistoši tipizētos akciju inscenējumus par “dzīvām skulptūrām”.

Atbalsojot “dzīvo skulptūru” apspēlēšanas praksi, arī Latvijā 20. gs. 80. gadu nogalē Miervaldis Polis (dz. 1948) savā M. P. Egocentra akcijā

tēlniecībā tradicionālu prasmju un materiālu apstrādes iemaņu izmantojumam.

Viens no piemēriem, kas apliecina tiecību pievērsties psihofizisko un mentālo plānu dziļāk vērstām sakarībām, ir mākslinieces Solveigas Vasiļjevas (dz. 1954) pēdējo gadu izstādēs demonstrētie multimediālie risinājumi. Būdam arhitekte pēc pamatizglītības, Vasiļjeva, kopš 20. gs. 70. gadu nogales darbojoties tēlniecībā, ir nevainojami apguvusi un daudzveidīgi izmantojusi akmens apstrādi, dažādas metālu tehniskās iespējas, radījusi darbus, piesaistot arī pavisam neparastus materiālus, piemēram, dzīvnieku kaulus. Nesenākajās personālizstādēs “Zupa... ir pusdienlaiks” (Rīga, tag. Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2004), “Mēles sajūta” (Rīga, Ivonnas Veihertes galerija, Valmiera, galerija “Lai-pa”, abas 2003), izmantojot lielformāta matērijas struktūru zīmējumus, fotogrāfijas, arī digitālās izdrukas (to skaitā personisko medicīnisko izmeklējumu izdrukas), māksliniece atkailinātā sajūtu tiešumā tiekusies pievērst uzmanību intīmiem psihofiziskiem uzrādījumiem, neparastiem sava ķermeņa un psihs stāvokļiem. Tie ir atgādinājumi par personiski

piedzīvotām krīzes situācijām un, iespējams, arī par tādiem izjūtu posmiem, kad spēcīgi, savādos ritmu kodos strukturēti bezapziņas sfēru enerģētiskie impulsi ielaužas personības uztvertspējas laukā. Aplūkojot minētās iezīmes saistībā ar Solveigas Vasiļjevas personālizstādi “Nezona. Skaistums” Latvijas Mākslinieku savienības galerijā Rīgā (2006–2007), laikmetīgās mākslas procesu un teoriju pētniece Stella Pelše devusi tām šādu raksturojumu: “Vasiļjevas tēma vispirms ir acīm neredzamais – ķermeņa iekšienes un Visuma dziļu strukturālās paralēles, it kā līdz galam apvēršot 19.–20. gadsimta mijas tēzi, ka māksliniekam ir svarīga tikai ikdienišķi redzamā pasaule un viss pārējais jāatstāj zinātnei.”²⁰ Norādot, ka izstādē “Nezona. Skaistums” ir mazinājusies šokējošu fizioloģisku elementu izrādīšana, kas dominēja ekspozīciju “Mēles sajūta” variantos, Stella Pelše atzīmē Solveigas Vasiļjevas uzskatāmo konceptuālisma tradīcijas izmantojumu, intriģējot galvenokārt ar tekstiem un to ilustrējumiem. Jāpiebilst, ka, ievirzoties diezgan plaši izvērstu mistificētu pieļāvumu, simulāciju un iluzoru vizualizāciju pasniegumā, Vasiļjeva nav atmetusi atsevišķu darbu realizēšanu tradicionālos vai dažkārt

ļautu precīzāk apjaust, cik lielā mērā dažādas konceptualitātes aprises, psiholoģiskas vai fizioloģiskas eksplikācijas izriet no individuālās vai kolektīvās bezapziņas sfēru impulsiem un kāda šādu tēmu un ieviržu izplatībā varētu būt ārējo informācijas avotu, kā arī dažādu vispārēju mentālās dispozīcijas strāvojumu loma.

Postsociālisma zemju mākslinieku pieredzē šai ziņā var veidoties diezgan specifiskas situācijas. Konceptualizētu priekšstatu un reizēm neierobežota intīmu psihes plānu atklāšana dzelzs priekškara iekšpusē plašāk nevarēja izpausties sinhroni ar šādiem procesiem Rietumu mākslas norisēs. Tā ir notikusi un notiek ar laika nobīdēm, visai impulsīvi pārtverot informāciju. Dažreiz mākslinieks tīri intuitīvi var uztvert kādas agrāk notikušas iespējas un rast tām savu saturisku pavērsumu, pats to īsti neapjaušot. Nepieciešamība uztaustīt un precīzāk noteikt, ja vajadzība rodas, arī atšķirt inspirācijas avotus un faktorus ir delikāts, bet arī rosinošs, ar dažādiem personības rakursiem saistīts uzdevums.



Ojārs Feldbergs
Pļavā iekritis akmens. 2006–2007
Zemes mākslas objekts Pedvālē
Stone Fallen on the Meadow. 2006–2007
Land art object in Pedvāle
Foto / Photo: Laura Feldberga

arī neparastākos materiālos. Māksliniece regulāri piedalās vietējos un starptautiskos akmenstēlniecības simpozijos, īsteno akmenī vai citos materiālos objektus un piemiņas zīmes vidē. Šāds vairāku profesionālo interešu loku savietojums ir visai tipiska parādība postmodernā perioda vizuālo mākslu, jo īpaši trijdimensionālu objektu radīšanas un telpisko priekšstatu izpētes praksē. Mūsdienīgos šādu parādību vērtējumos uz māksliniekiem, kuri kombinē vai paralēli uztur spēkā dažādus izteiksmes un savas personības pasnieguma veidus, parasti nemēdz attiecināt jēdzienu “eklektisms”, tādu pieeju šolaiku relativisma un plurālistiski ievirzītās domāšanas kontekstā drīzāk uztver kā atvērta skatījuma pozīciju un stratēģiju variēšanu. Tomēr jautājums, cik patiesi un organiski tai vai citā no šādiem darbošanās veidu saattiecinājumiem parādās un piepildījumu rod personības spēju reālais potenciāls, nav viennozīmīgi saprotams. To noskaidrot varētu palīdzēt tiešāki tuvplānu pētījumi, kas

TRADICIONĀLO FORMVEIDES PAŅĒMIENU LĪDZESAMĪBA

No smagnējākiem materializējuma paņēmieniem atbrīvota, redīmeidu priekšmetu, dažādu konstruējumu, objektu un dabas elementu kārtojumu iespējām pievērsta tēlniecības izpratne 20. gs. otrās puses parādību lokā ir pretendējusi uz avangarda kustības lomu. Tomēr jāatzīst, ka līdztekus šajā pašā cēlienā gan Latvijā, gan citur pasaulē daudzu tēlnieku darbošanās praksē diezgan būtiska nozīme bijusi un joprojām ir arī dažāda rakstura objektu, zīmju, reizēm pat tēlu īstenojumiem tradicionālos materiālos – akmenī, arī kokā, bronzas un citu metālu lējumos, metāla metinājumu tehnikās. Kopš Ogists Rodēns (*Auguste Rodin*, 1840–1917), sākot ar 19. gs. nogali, atdzīvināja modelēšanas – veidošanas malā – autentiskumu, stereometrisko pilnvērtīgumu, virsmu un gaismēnu vibrantumu, bet Konstantīns Brinkuši (*Constantin*

Brâncuși, 1876–1957) 20. gs. sākumposmā pievērsa sevišķu, līdz svētsvinīga akta tīrskanībai kāpinātu nozīmi tiešai, paša mākslinieka veiktai kalšanai un virsmu slīpēšanai cietajos materiālos, jaunlaiku tēlniecībā arvien pastāvējusi arī saprotoša un cieņpilna attieksme pret to ciešo psihofizisko saikni, kāda darba procesā rodas starp mākslinieku un viņa apstrādāto materiālu. Šai ziņā jāpiekrīt senai austrumnieku atziņai, ka sevīs pārbaudīšana attiecībā pret materiāla, laika un prasmes prasībām ir būtiska pašattīstībai. Protams, šāds darbs un šāds prasmju kopums attiecīgā izkoptības pakāpē dziļi un paliekoši ietekmē personību. “Darbu akmenī nevar ne sasteigt, ne saraut,” – tā kādreiz sacīja latviešu tēlniece portretiste Lea Davidova-Medene (1921–1986).²¹ Mūžības materiāls lēni padodas apstrādei, ne katram tas atklāj iežu blīvuma enerģijas noslēpumainos pulsējumus. Tāpēc tēlnieki, kas kaļ savus darbus akmenī un izjūt mūžības materiālā dusošās laika plūduma dimensijas, bieži vien ir apveltīti ar eksistenciālu esības uztveri, ar spēju piešķirt formām spēcīgu vitālās enerģijas uzlādējumu. Tāda personība savā laikā bija Brinkuši, kura dzīves izjūtu un

formu tapšanu ietekmēja arī Austrumu mācību un kultūrpieredzes pazīšana. Dziļi godbijīgu attieksmi pret akmeni kā zemes – dzīvuma sastāvdaļu – būtnei un tiešās kalšanas darbu, uztverdams to kā laikā izvērstu meditāciju, apliecināja kādreizējais Brinkuši rita stundu palīgs japāņu izcelsmes savulaik Amerikā strādājušais tēlnieks Isamu Noguči (*Isamu Noguchi*, 1904–1988). Savas darbības agrīnajā posmā tiešās kalšanas metodi izkopa un atzinīgi novērtēja britu mākslinieki, modernās tēlniecības klasisko vērtību iedibinātāji Henrijs Mūrs (*Henry Moore*, 1898–1986) un Barbara Hepvorta (*Barbara Hepworth*, 1903–1975). Latviešu tēlniecībā tiešo kalšanas metodi visneatmaidīgāk kopš 20. gs. 60. gadu nogales attīstījis Laimonis Blumbergs (dz. 1919). Būdam piederīgs akmeņkaļu dzimtai, viņš izpratis kalšanas darba dziļāko jēgu kā personības garīgās noskaņotības veidotāj spēku. Savukārt Indulis Ranka (dz. 1934), izkaldams Latvijas vietējos akmeņos folklorista Krišjāņa Barona piemiņai veltītus skulpturālos veidolus Dainu kalna iekārtojuma Turaidā, ieguvis kultūras senāko slāņu un dabas uztvertspējā balstītu dzīves izjūtu. Rankas personībā jānovērtē

Ričards Longs. Staigāšana bez ceļošanas. Sahāra. 1988. Autora foto
 Richard Long. Walking without Travelling. The Sahara. 1988. Author's photo
 No / From: *Long R. Walking the Line.* – London: Thames & Hudson, 2002. – P. 18



viņa īpašais aizrautīgums un altruisms, jo tolaik, kad tēlnieks iecerēja un sāka Dainu kalna skulptūru kolekcijas veidošanu, viņš nevarēja cerēt, ka darbs tiks pienācīgi atalgots. Saistībā ar 20. gs. nogales atmodas laiku un valstiskās neatkarības atgūšanas rosināto garīgo pacēlumu tiešo kalšanas metodi attīstīja un daudzas kultūras vietu piemiņas zīmes Latvijas novados radīja Vilnis Titāns (1944–2005). Arī viņš pārstāvēja to garīgo ideālismu, kas tolaik valdīja lielā sabiedrības daļā. Šajā cēlienā vairāku mākslinieku stājā un personības iezīmēs savdabīgi apvienojās oficiālās kultūrpolitikas normatīvo prasību noraidījums, brīvāku radošo ideju piepildījums un tiekšanās iedziļināties nacionālās kultūras, arī mitoloģijas un folkloras vērtību slāņojumos. Ojārs Arvīds Feldbergs (dz. 1947), Ojārs Brēģis (dz. 1942), Andris Vārpa (dz. 1950), Pauls Jaunzems (dz. 1951), Iģors Dobičins (dz. 1958), Juris Švalbe (dz. 1952) un vairāki citi tēlnieki, gan piedalīdamies plenēra simpozijos, gan radīdami izstādēs parādāmus darbus un vides objektus, ir attīstījuši akmens tiešās apstrādes paņēmienus. Nav iespējams nepamanīt, ka, gan uzturēdami mentālu, nacionālo tradīciju plānos balstītu saikni ar akmeni kā senu un spēcīgu kultūrsimbolu, gan arī gūdami psihofizisku tuvību ar materiālu, sajuzdami tā enerģētisko izstarojumu, vairāki Latvijā strādājošie tēlnieki tradicionālos formveides paņēmienos joprojām saskata personības apliecinājumam svarīgus, inspirējošus priekšnoteikumus un izaicinājumus. Turklāt būtiski ir arī tas, ka, paša rokām veicot materiāla apstrādi, ir iespējams pilnībā nodrošināt

izpildījuma kvalitāti. Tas ļauj uzturēt spēkā neatkarības apziņu. Pretstatā vienai tēlnieku daļai raksturīgajam visai konservatīvajam akmensapstrādes paņēmienam un motīvu lietojumam 20. gs. nogalē Latvijā izveidojās arī novatoriska šī materiāla izpratne.

Daži tēlnieki pierādījuši, ka spēj saistoši apvienot neparastus tēmu un redzējuma resursus granīttēlniecībā ar konceptuālu ideju īstenojumiem akcijās, performansēs un citās dinamiskākās radošās darbošanās izpausmēs. Laikposmā no 20. gs. 70. gadu vidus līdz mūsdienām, minot šai ziņā aktīvāko mākslinieku, kurš sevišķi neparasti, ar iespaidīgu radošās enerģijas ieguldījumu apliecinājis savas spējas vairākos materializējumos un novatorisku ideju izvērsumu plānos, būtu jāatzīmē Ojāra Feldberga personības neatslābstoši intensīvais daudzpusīgums. Izkaļot akmeņos plaši tveroša mentāla skatījuma un minimālistiski tendētas formu izjūtas inspirētus, precīzi strukturētus ainavu vides motīvus un elementus, Feldbergs ir atradis un iedibinājis jaunu tematikas pavērsienu un atvērtu apkārtējās pasaules skatījumu latviešu tēlniecībā. 20. gs. 90. gadu sākumā, pārmaiņu periodā, izmantodams iespējas, kādas pavērsis privātām iniciatīvām, Feldbergs, kā zināms, izveidoja Pedvāles Brīvdabas mākslas muzeju un ieguva īpašumā tā teritorijā ietilpstošo zemi. Muzeja attīstīšanas gaitā Feldbergs tajā rīkojis dažādas akcijas, performances, gan pats tās izpildīdams, gan pieaicinādams citus māksliniekus. Vairākas sociāli

Iģors Dobičins. Rentgens. Caurskate. XI. 2004. Granīts
X-Ray. Examination. XI. 2004. Granite. Foto / Photo: Marika Vanaga



tendētas, traģiskiem vēstures notikumiem veltītas akcijas ar akmeņiem Feldbergs īstenojis arī savas Rīgas darbnīcas apkārtnē Pārdaugavā pie Mārupītes un galvaspilsētas muzeju telpās. Iespaidīgi ir Feldberga Latvijā un dažos ārzemju simpozijos radītie zemes mākslas darbi. Gan izveidojams Pedvāles Brīvdabas mākslas muzeju, gan uzturēdams un pārvaldīdams to, gan piedalīdamies Abavas ielejas projektu vadīšanā, Ojārs Feldbergs apliecinājis enerģiska organizatora, administratora un sabiedriska darbinieka dotības. Jāatzīst, ka personība ar tik plašu radošā veikuma diapazonu nebūtu varējusi izveidoties nevienā no iepriekšējiem latviešu tēlniecības attīstības cēliņiem, kad šajā mākslas nozarē intereses vairāk koncentrējās pieminekļu celtniecībā, izstāžu darbu radīšanā un citās pārsvarā tradicionālās formveides izpausmēs. Pateicoties Pedvālē īstenojamām programmām, atraisīta darbošanās ainaviskā vidē ietekmējusi vairāku jaunākās paaudzes mākslinieku personības iezīmju veidošanos.

Latvijā, kā jau minēts, plašākā mērogā dažādu instalāciju izgatavošana un redīmeīdu izmantošana sāka izplatīties ap 20. gs. 80. gadu vidū. Par notikumu, kas pievērsa uzmanību šiem izteiksmes paņēmiem, mēdz uzskatīt 1984. gadā toreizējā Rīgas arhitektūras un celtniecības muzejā Pēterbaznīcā sarīkoto izstādi "Daba. Vide. Cilvēks". Šajā cēliņā Rietumzemju kultūrā izplatītā tendence ierindot tēlniecībai piederīgu parādību lokā dažādus avangardiskus, ar telpisku uztveri saistītus ideju priekšlikumus un veikumus turienes kultūrvīdē joprojām bija aktuāla, bet Latvijā attieksme izvērtās citāda. Instalāciju veidošanā un akciju rīkošanā iesaistījās dažādu mākslas veīdu pārstāvji – gleznotāji, grafiķi un mākslas zinātnieki. Viņi netiecās identificēt savus darbošanās veīdus vidē ar tēlniecību. Šī pieeja pastāv joprojām. Tāpēc diezgan lielu daļu no neparastākām mākslinieka personības izpausmēm dažādos telpiskos risinājumos un strukturējumos mūsu vietējā kultūras vidē necenšamies saistīt ar tēlniecību, kur konceptuālās domāšanas paveīdi, kā jau minēju, parādās atsevišķos gadījumos, galvenokārt saiknējumā ar tradicionāliem formveīdes paņēmiem. Jautājums, kā mākslinieka personību ietekmē un kādas īpašības rosina izkopt darbošanās, arī telpisku priekšstatu apgūšanā, ar video, fotogrāfijas, arī skaņu iespējām un vairākiem citiem mūsdienīgiem medijiem, varētu tikt aplūkots kā atsevišķa tēma kāda cita raksta ietvaros.

RADOŠĀ DARBĀ IEGULDĪTĀ LAIKA NOZĪME

Gan tradicionālo tēlniecības materiālu lietojumā, gan instalāciju radīšanā, performanču, akciju izpildījumos, iespaidīgos zemes mākslas, kontekstuālās un procesu mākslas projektos svarīga loma ir laika izpratnei, laika izjūtai, mākslinieka darbā ieguldītā, arī domāšanā, ideju uzkrāšanā patērētā, gatavošanās procesam veltītā laika novērtējumam. Nepieciešamība skatīt mākslinieka izpausmes ne tikai saistībā ar radītajiem objektiem, bet gan daudz plašākā psihes procesu, organizatorisku darbību, konceptuālu uzstādījumu un arī diskrēti veiktu rīcības aktu kopumā izriet no mūsdienīu mākslas paradīgu jēgas un sapratnes ieguvumiem. Bez šādi procesuāli orientētas pieejas nav iespējams novērtēt radošas personības patieso devumu un ieguldījumu. Jautājumam par laika vērtību mākslinieka personības un radošā veikuma saprastspējā īpašu uzmanību vairākās publikācijās veltījis pazīstamais amerikāņu zemes mākslas un daļēji arī minimālās mākslas pārstāvis Roberts Smitsons (*Robert Smithson, 1938–1973*). Rakstā "Prāta nogulsnešanās: Zemes projekti" (*Sedimentation of the Mind: Earth Projects, 1968*) Smitsons pauž uzskatu, ka "ilgu laiku mākslinieks ir ticis atsvešināts no sava paša laika".²² Viņš atzina, ka kritiķi, fokusējot uzmanību uz "mākslas objektiem", atņem māksliniekam iespēju vienlaicīgi eksistēt prāta un matērijas pasaulē. Tēlaini salīdzinādams psihes procesu ar zemes iežu veidojumiem un kustībām, Smitsons saka, ka smadzenes pašas par sevi atgādina erodējošu klinti, no kuras noplūst idejas un ideāli. Būdam materializētiem īstenojumiem uzticīgs mākslinieks, viņš ir pārliecināts, ka "ikviens objekts, ja tas piederīgs mākslai, ir uzlādēts ar laika plūsmu, pat ja tas ir statīks". Savukārt, labi pārzinādams Dišana idejas un zināmā mērā pārfrāzēdams francūža

pazīstamo izteikumu, ka arī mākslinieka elpas vilciens var būt māksla, Smitsons norāda, ka liels mākslinieks var radīt mākslu, tikai uzmetot skatienu. Viņš stingri uzsver, ka mākslinieka eksistēšana laikā ir tikpat vērtīga kā pabeigtais produkts (mākslas darbs), un piebilst, ka kritiķis, kas pietiekami nenovērtē mākslinieka laiku, ir mākslinieka un mākslas ienaidnieks.²³ Ar viņam raksturīgo domāšanas atvēzienu Smitsons aicina gan pievērsties laika plūduma virsējiem slāņiem, gan ielūkoties pirmsvēsturiskās un pēcvēsturiskās iespējāmībās, kur tālā nākotne sastopas ar tālām pagātnēm. Arī šāds sevišķi plaši vērstas zemes, civilizācijas un paša mākslinieka būtības skatījums ir raksturīgs gan 20. gs. 60. gadu neordināru radošo centīenu aktivizēšanās posmam, gan zināmā mērā arī mūsdienīu videi, kad vēl izteiktāk nekā Smitsona darbošanās laikā izpaužas entropijas, korozijas un daudzu citu apdraudējuma veīdu pazīmes.

Laika vērtības un laika plūduma lomu par svarīgu savā radošajā dzīvē atzīnis arī britu vīdes jeb zemes mākslas redzamākais pārstāvis, tā dēvētais mākslinieks staigātājs Ričards Longs (*Richard Long, dz. 1945*). Intervijā ar kritiķi Viljamu Fērlongu (*William Furlong*) viņš teicis: "Ja jūs domājat, ka realitātes fundamentālā daba ietver matēriju, laiku, telpu, lietas, kuras parādās, pozīcijas telpā un blīvumu, tad es savos pārgājienos varu izmantot visus šos elementus. Staigājot var mērit laiku un telpu, es varu pārvietot akmeņus, atstāt tos dažādās vietās, samainīt,

Igors Dobičīns. Rentgens. Caurskate. I. 2004. Granīts
X-Ray. Examination. I. 2004. Granite. Foto / Photo: Marika Vanaga



izbārstīt, atkal savākt. Uzskatu, ka ar staigāšanu var viegli izteikt visus šos fundamentālos laika un matērijas aspektus.”²⁴ Dzenbudisma filozofiju iepazīnušā eiropieša Longa dažādās attālās pasaules vietās īstenotie akmeņu krāvumi, viņa pārgājienu dokumentālie vai poetizētie fiksējumi un citi šī savu dzīvesveidu kā mākslas darbu veidojošā mākslinieka veikumi var likties diskrēti, atturīgi, minimālistiski, intīmi personiska pārdzīvojuma mirkļos tapuši salīdzinājumā ar amerikāņu zemes mākslas projektiem. Tomēr, realizēdams savus pārgājienu tālās zemēs, eksotiskās, dažkārt gandrīz nepieejamās vietās – Himalajos, Peru, Aļaskā, Īrijā, Sahāras tuksnesī, Japānā un daudz kur citur – , izpildīdams pasaules lielajos muzejos grandiozas un Eivonas upes dubļiem un akmeņiem darinātas pārsvarā aplveida vai tainstūra kompozīcijas, Ričards Longs savās uzskatu un spēju izpausmēs ir ne mazāk vērīnīgs kā amerikāņu zemes mākslinieki Roberts Smitsons, Maikls Heizers (*Michael Heizer*, dz. 1944) un Volters De Mario (*Walter De Mario*, dz. 1935). Par izcili ambicioziem, vēl vērīnīgākiem gan radošo, konceptuālo, gan organizatorisko spēju demonstrējumiem var uzskatīt populārā mākslinieku pāra bulgāra Kristo (*Christo*, dz. 1935, īst. v. Kristo Javačevs (*Christo Javacheff*)) un francūzietes Žannas Klodas (*Jeanne-Claude*, dz. 1935, īst. v. Žanna Kloda Denā de Gijbona (*Jeanne-Claude Denat de Guillebon*)) instalētos vides objektus – galvenokārt dažādu sabiedrisko ēku, ieskaitot Berlīnes Reihstāgu (1971), iesaņojumus. Šķiet, ka šo abu mākslinieku intīmākās izjūtas un personiskās īpašības, viņiem strādājot tandēmā un grandiozo projektu realizēšanā iesaistot neskaitāmus palīgus, daļēji aizslēpjas aiz milzīgajiem, vairākus gadus prasošajiem sagatavošanās un līdzekļu piesaistes pasākumiem. Kristo un viņa dzīvesbiedres dažādās pasaules valstīs īstenotie pārsteidzoši vērīnīgie vides pārveidojumi ar iespaidīgiem un bieži vien arī poetizētiem vizuāliem elementiem varētu tikt pieskaitīti to procesu un parādību lokam, kas liecina par mākslinieka personības veikumu un ambīciju iesaistīšanos globāli orientētos un arī globāli saredzamos (pamanāmos) mākslas pasākumos.

Atgriežoties pie mūsu pašu vietējās vides apstākļiem, jāatzīmē, ka laika dimensiju apjaušana, to aktualizēšana saistībā ar dažādu laika nogriežņu attiecībām izpaužas arī dažu latviešu tēlnieku idejās,

izteikumos un darbos. Kā raksturīgu piemēru šai ziņā varētu minēt Igora Dobičina uzskatu izvērsumu viņa 2004. gadā tag. Latvijas Nacionālā mākslas muzeja Baltajā zālē sarīkotajā izstādē “Rentgens. Caurskate”. Jau agrāk dažās sarunās Dobičins bija uzsvēris, ka realitātes laiks paiet daudz ātrāk par tēlniecības darbu radīšanai nepieciešamā laika un pacietīga darba ieguldījumu. Jo īpaši to var izjust, izkaļot darbus granītā. Te jāpiebilst, ka modernāki instrumenti, kādus tagad izmanto gan Feldbergs, gan Dobičins un citi tēlnieki, tomēr ļauj meklēt un arī rast attiecīgi motivētus paņēmienus, kas palīdz atbrīvotāk un laika patēriņa ziņā intensīvāk apstrādāt akmeņus, izpildot tajos dažādus iezāģējumus, caurumojumus un citas neparastākas formas. Māksliniekam tādējādi rodas lielākas iespējas dialogā ar materiālu apliecināt savu gribu un īstenot mērķtiecīgus formu spraiguma paredzējumus. Dobičina skatījumā un temperamentīgajā pašrocīgajā izpildījumā neregulārie, cilindriski caurumotie granīta objekti ar izteiksmīgajiem virsmu apdares un telpiskās esības kontrastiem viņa izstādē pārliecinoši uzrādīja asociatīvi ietilpīgu atskaites punktu mākslinieka personības īpašību, viņa pārliecības un profesionālā drošuma attiecībām ar mūžvecā zemes garozas materiāla noslēpumaino, enerģētiski piepildīto auru, tā noslēgto, aicinošo un, kā redzams, arī atvērties spējīgo esību. Dobičins atzīst, ka gan mūsdienu tehniskās iespējas, gan palīgu piesaistīšana palīdz rast un īstenot patiešām lielus vērīnīgu dimensiju vides projektus. Tomēr Latvijas apstākļos šādu iespēju trūkst. Mūsu tēlnieki pagaidām var “globalizēt” savus priekšlikumus galvenokārt dažādās pasaules valstīs rīkotu simpoziju ietvaros. Tie ir šaurāk lokalizēti veikumi, kas sniedz sadarbšanās pieredzi, bet neievirza mākslinieka personību, viņa vārdu plašākā starptautiskas pazīstamības līmenī.

Šajā rakstā neesmu tiešāk aplūkojusi jautājumus, kas saistās ar ekonomisko apstākļu, finansējuma, pasūtījumu un citu blakus faktoru ietekmi uz mākslinieka personības veidošanos un izaugsmi. Tas būtu atsevišķi iztīrājāmu problēmu kopums, kura caurskatīšanai nepieciešami konkrētāki sociālo apstākļu izpētes dati.

¹ Vorobjovs A. Sociālā psiholoģija: Teorētiskie pamati. – Rīga: Izglītības solī, 2002. – 88. lpp.

² Turpat. – 102. lpp.

³ Conceptual Art / Ed by D. Marzona and U. Grosenick. – Cologne: Taschen, 2005. – P. 92.

⁴ Lucie-Smith E. Sculpture since 1945. – London: Phaidon, 1987. – P. 117.

⁵ Šuvajevs I. Dzīļu psiholoģija. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2002. – 94. lpp.

⁶ Turpat. – 94. lpp.

⁷ De Bono E. Serious Creativity. – London: Harper Collins, 1992. – P. 34.

⁸ The International Conference MUTATIONS. Dedicated to Antanas Samuolis. Mykolas Žilinskas Art Gallery, 2001, November 16. [Abstracts]. – P. 35.

⁹ Ja zinām, ka šahā gambits ir spēles partijas atklāsme, kurā upurē figūru un bandinieku, lai iegūtu aktīvu pozīciju un pārietu uzbrukumā, nav grūti nojaust, ka Grizelda Polloka, lietodama šo apzīmējumu, pievērš uzmanību tam, ka, lai gūtu panākumus, māksliniekam nākas upurēt dažas savas personības īpašības.

¹⁰ Renģe V. Psiholoģija: Personības psiholoģiskās teorijas. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. – 62.–63. lpp.

¹¹ Šuvajevs I. Dzīļu psiholoģija. – 245. lpp.

¹² Turpat. – 246. lpp.

¹³ Savu pirmo redīmeidu – uz virtuves ķebliša novietotu velosipēda riteni – Dišāns uzstādīja savā darbnīcā 1913. gadā. 1916. gadā viņš, uzturēdamies Amerikā, ieviesa apzīmējumu “redīmeids” (*ready-made*).

¹⁴ Art in Theory 1990–1990: Anthology of Changing Ideas / Ed. by C. Harrison and P. Wood. – Oxford (UK); Cambridge (USA): Blackwell, 1992. – P. 248. Minētajā izdevumā publicētais Marsela Dišana raksts “Ričarda Muta gadījums” (*Richard Mutt Case*) vistiešāk definē šo atzinumu. Šis raksts tapa 1917. gadā Amerikā kā paskaidrojums pēc tam, kad izstādē bija noraidīts Dišana ar pseidonīmu Ričards Muts iesniegtais “darbs” “Strūklaka” – attiecīgi novietots pīsuārs. Dišāns rakstīja: “Vai misters Muts pats ar savām rokām izgatavoja strūklaku vai ne, tas nav svarīgi. Viņš to IZVĒLĒJĀS.”

¹⁵ McEvilley T. Sculpture in the Age of Doubt. – New York: Allworth, 1999. – P. 46.

¹⁶ Krauss R. E. Passages in Modern Sculpture. – Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996. – P. 72–84 (pirmpublicējums 1977. gadā). Vārdu “darbs” (mākslas darbs) Krausa liek pēdīnās. Viņa sākotnēji visai kritiski vērtēja Dišana izraudzītos objektus, lai gan novērtēja viņa rīcību kā spekulatīvu aktu, kas izvirza jautājumus par mākslas jēgu un uztveri.

¹⁷ Marinas Abramovičas darbības veidu raksturojums un novērtējums sniegts grāmatā: McEvilley T. Sculpture in the Age of Doubt. – P. 185–193.

¹⁸ Turpat. – 87.–114. lpp.

¹⁹ Turpat. – 61. lpp.

²⁰ Pelše S. Kosmiskais konceptuālisms // Kultūras Diena. – 2006. – Nr. 49. – 15. dec. – 8. lpp.

²¹ Leas Davidovas-Medenes saruna ar raksta autori.

²² Smithson R. The Collected Writings / Ed. by J. Flam. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. – P. 102–113.

²³ Turpat. – 112. lpp.

²⁴ Gooding M. Song of the Earth / Interviews by W. Furlong. – London: Thames & Hudson, 2002. – P. 128.

Some Aspects of Artist Personality in Contemporary Sculpture

Summary

Ideas on the role of the artist's personality and potential in the processes of emerging artistic paradigms involve complex, often hard to define qualities of perception, choice and stimulation on various psychic levels. Although psychologists admit the discrete and difficult nature of the terms "persona" and "personality", there is a perpetual interest in art literature to approach the inner essence of the artist, his/her position and the factors that influence personality traits.

In the multifaceted scene of personality theories in contemporary psychology there are different views about personality traits and strategies of interpersonal relationships in which a dynamic and selective experience of the world is created. Psychologists stress that basic features of personality, orientation in the environment and scope of interaction is determined by the psychic traits acquired through the process of socialisation. For the artist, of course, especially important is the totality of cultural roots, professional knowledge and skills that have become an integral part of his/her personality.

Describing the individuation of man, Carl Gustav Jung pointed out that recognising oneself as a personality is a compromise between the individual and society. A too direct identification with some social role, position or profession can cause one to lose the link with the self. Jung called this process *deflation*. But what he named *inflation* was a process when man identifies with the non-personal to a degree where he/she cannot control the waves of mysterious, bouncing energies. In the artistic milieu both psychological positions are found. A typical phenomenon is the adherence to certain stylistic features, becoming a brand of personality and often a secret of financial success.

Considering the multitude of factors that influence the artist's experience and professional output, it has to be admitted that the artist's true personality and identities layered through the socialisation process are two distinct psychic structures. They could overlap in particular layers and expressions but their deeper potentialities are difficult to capture in strict definitions or comparisons. Here we can recall the psychologist Victor Frankl's (1905–1997) conclusion that a human being as a personality is someone who makes choices despite the circumstances, deciding who he/she is and wants to be. Frankl singled out three main groups of values that make life meaningful. These are *creative values*, *experiential values* and *attitudinal values*. Examining the interaction processes of these values allows us to assess the input of mental and psychophysical resources necessary for the creation of art objects and artefacts.

In 20th century sculpture, especially in the second half of the century, there have been especially radical changes of practice, psychological involvement and perceptual concepts. We know that French artist Marcel Duchamp's (1887–1968) provocative idea of the artist's choice being the most important in defining artworks, not the physical making of objects, gave an inspiring stimulation and basis for almost all late 20th century avant-garde trends. Duchamp's inclusive stance is important also in the fact that many representatives of the most extreme late 20th century trends have tended to classify their activities as "sculpture", the term which, at the same time, also means creating works in hard materials. Furthermore, critics and art historians have also included the most diverse actions, performances and even some conceptual artists' works as pertinent to sculpture.

One should note that in the multi-faceted post-modern context of intimately energetic actions, performances, coding of objects and psychological impacts (also shocking) on the viewer, some artists have paid particular interest to the experience obtained from the unconscious and transcendental layers. They have strived to use Eastern mysticism and meditation practices as well as alchemy, shamanism and elements of ancient magic rituals. A typical example is the personality of Serbian artist Marina Abramović (1946). Realising often dangerous performances with snakes, insects, and stones, and undergoing physical pain, suffering or meditation, the artist has shown both courage and

the ability to coordinate the streams of pulsating energy, subjecting herself to deeply open, intuitive perception. To have a curative effect on those people who permit themselves to interact with her works psychophysically, Abramović has also made objects such as heavy shoes from amethyst crystals, beds from metal plates or wood with inlaid minerals as well as chairs. These objects can serve as accessories of meditation, allowing one to achieve a psychological mood responsive to energetic networks.

American artist Dennis Openheim (1938) has engaged in intriguing, experimental acts of decentralising and widening of personality using genetic links – he realised a performance together with his son and an action dedicated to his father in the early 1970s. Many other examples could be mentioned, including actions and performances by artists who have expressed their views on persona and personality problems in contemporary society through their own bodies and lifestyles, allowing both staged and real spatial situations. Here we could mention the likes of Joseph Beuys (1921–1986), Gilbert and George (Gilbert Proersch (1943), George Passmore (1942)) as well as the Latvian artist Miervaldis Polis (1948).

In Latvia the mid-1980s saw a wider use of installations and various actions and performances. Representatives of different kinds of art took part in the development of these forms of expression: painters, graphic artists etc. They did not attempt to identify their environmental activities with sculpture, so a large part of the atypical manifestations of artists' personalities in spatial solutions and actions are locally unrelated to sculpture where modes of conceptual thinking sometimes coexist with traditional means of creating form. Taking up the connection between psychophysical and mental spheres is revealed in the multimedia projects of Latvian artist Solveiga Vasiljeva (1954). Using drawings of material structures, photographs and digital prints (including her own medical examination results), the artist invites the viewer to inspect unusual conditions of her body and psyche. These are mementos of experienced critical situations. From a wider viewpoint, Vasiljeva's subject is the correlation between the phenomena of the invisible – the structural parallels of the body beneath the skin with the space of the Universe. The sculptor also regularly participates in local and international symposia of stone sculpture producing monumental objects.

In the late 20th century, the broadening of the conceptual possibilities of sculpture, freed from heavy material modes of being, has played the role of an avant-garde movement. Nevertheless, traditional materials and techniques have retained a significant function. In Latvia several sculptors, such as Ojārs Feldbergs (1947), Ojārs Breģis (1942), Andris Vārpa (1950), Vilnis Tītāns (1944–2006), Pauls Jaunzems (1951) and Igors Dobičins (1958), have maintained the traditional national attitude towards stone as an ancient cultural symbol, perfecting the means of working stone and searching for a new context for their ideas. Here one should note Feldbergs' particularly wide-ranging activities. Using the chance for private initiatives that opened in the early 1990s, he founded the Pedvāle Open-Air Art Museum where he organises various actions and performances on a regular basis, both performing himself and inviting other artists.

In the concluding part of the article I examine the assessment of time spent on creative work, based on the conclusions of American artist Robert Smithson (1938–1973), British sculptor and walking artist Richard Long (1945) and several other artists who have realised large-scale projects. One should add that understanding of the dimension of time and the examination of the correlations between various time segments also appears in the conceptual visions of several Latvian sculptors. A typical example is Igors Dobičins' works for the exhibition "X-Ray. Examination" Dobičins' perforated granite objects testify to the artist's sense of time as correlated to the mysterious, ages-old material of the earth's crust.