

# PILSĒTVIDES UN PIEMINEKĻU UZTVERE

## Iespēju un semantikas plānu mainīgums

Ruta Čaupova

Domājot par pieminekļiem kā laika zīmēm telpā, varam atcerēties, ka mūsu tēlniecības vecmeistars Teodors Zaļkalns, kam patika izgudrot jēdzienu būtībai atbilstošus īpatni latviskus nosaukumus, kāda vēsturiska notikuma vai personas piemiņai veltītu tēlniecības darbu reizēm dēvēja par mūženi. Šāds apzīmējums Zaļkalna skatījumā ietvēra no senajām civilizācijām mantoto ticību, ka īstenos materiālos prasmīgi iemiesoti veidoli un tēli spēj saglabāt tajos iestrādāto enerģijas iedarbīgumu un vēstījumu gandrīz neierobežotā laika ilgstamībā. Apcerēdamus granītam atbilstošus formveides paņēmienus, Zaļkalns arī šai sakarā uzsvēra, ka tiem vajadzētu nodrošināt darbu formālo esību ilgām mūžam.<sup>1</sup>

Tāda bija mūsu vecmeistaru paaudzes attieksme pret tēlniecības uzdevumiem. Diemžēl 20. gs. politiskām un sociālām kolīzijām piesātinātā dzīves realitāte, kā arī individuālistiskām vai izklaides prasībām pievērsta kultūra un komplicētā pilsētvide<sup>2</sup> līdz ar daudziem citiem, arī izteikti ideoloģiskiem faktoriem sarucināja iespēju, ka publiskā telpā uzstādītie veidojumi, kam piešķir pieminekļa statusu, patiešām spēj tapt par augstāka līmeņa esības vai kolektīvās apziņas un ideālu iemūžinājuma simboliem. Tādi gadījumi var būt, jo īpaši tad, ja patriotiska pacēluma periodos kāda monumenta celšanu atbalsta plaši sabiedrības slāņi, tomēr daudz biežāk varas institūciju un dažkārt arī korporatīvo organizāciju pasūtītie pieminekļi ir kalpojuši tuvredzīgākiem un šaurākiem politiskiem, ideoloģiskiem un pragmatiskiem mērķiem. Turklāt pieminekļu idejiskās orientācijas un semantikas tēmas, kas ietver attieksmi pret šiem objektiem kā varas simboliem, allaž krasi saasinās politiskās varas nomainīšanās posmos. Gadsimtu gaitā šie procesi ieguvuši bieži vien drudzaini ekspansīvu paātrinājumu.

Jāatzīst, ka transcendences gars un kanonu nodrošinātais prasmju līmenis, kas seno civilizāciju tempļu un svētnīcu celējos uzturēja goddevīgu pārlicību, ka, veidojot varenos tēlus un piedzīvojot to klātesamības svētību, cilvēki rod saikni un saskarsmes kanālu ar dievišķo, ar dabas un kosma enerģijām, pieminekļu tapšanas jomu sāka pamest jau tad, kad par plašākai apskatei domātu tēlniecības darbu personāžiem kļuva atlēti, karavadoņi, valdnieki, ģenerāļi un dažādu rangu sabiedriskie darbinieki. Vēsturiskās attīstības gaitā monarhistiskie, despotiskie un 20. gs. totalitārie režīmi sastindzināja monumentālās tēlniecības izpausmju repertuāru patētisku žestu un demonstratīvi plakātiska tēlu traktējuma klišejās. Tas cilvēkos ar jūtīgāku uztveri radīja un joprojām rada nepatiku vai pat noliedzošu attieksmi pret jebkuriem didaktiskiem oficiālas ievirzes pieminekļiem.

### PIEMINEKĻI KULTŪRAS VĒRTĪBU RADĪTĀJIEM

Nevar noliegt, ka līdz ar pieminekļu uztveres un pasūtīšanas iespēju vismaz daļēju demokratizēšanos vērojama arī kultūras un jaunrades sasniegumiem veltītu pieminekļu izplatība. Paplašinoties pieminekļu tematikai un tajos attēlotu atzinību guvušo personu lokam, kā arī noteiktāk iezīmējoties atšķirīgu etnosu lomai un ambīcijām, gandrīz visas kultūras tautas ir radījušas pieminekļus ne tikai valstsvīriem un politiķiem, bet arī dzejniekiem, filozofiem, rakstniekiem, slaveniem zinātniekiem, māksliniekiem un citiem kādu humānu aktu veikušiem cilvēkiem. Atsevišķām ievēribu guvušām personām veltītu pieminekļu

pasūtījumi auga, nostiprinoties vidusšķiras pozīcijām, kad dažādi sabiedrības grupējumi un korporatīvi veidojumi vēlējās publiskajā telpā godināt savu pārstāvju piemiņu.

Lai gan bieži arī šajos pieminekļos patiesāku izteiksmīgumu nomākuši standartizēti krūšutēlu vai figurālu risinājumu atkārtojumi, kultūras un mākslas personību piemiņas tēlu radīšanas praksē tomēr parādījušies arī dzīvāku attieksmi rosinoši darbi. Uztveri bagātināša loma šādos gadījumos, protams, ir sumināto kultūras cilvēku patiesajai reputācijai, viņu popularitātei un dzīvībai piemiņai tautas kolektīvajā apziņā. Ja šie priekšnoteikumi saglabājas, ar laiku var pagaist sākotnējie ar dažu pieminekļu uztveri saistītie iebildumi un pārpratumi. Kā raksturīgu piemēru šai ziņā varētu minēt pirmo Rīgas centrā uzstādīto pieminekli latviešu kultūras darbiniekam – 1929. gadā Teodora Zaļkalna granītā

Pa kreisi: Mārdžorija Ficgibona. Īru rakstnieka Džeimsa Džoisa statuja Dublinā 1990. Bronza. Attēls no interneta  
Left: Marjorie Fitzgibbon. Statue of Irish writer James Joyce in Dublin. 1990. Bronze. Picture from the internet

Pa labi / Right: Teodors Zaļkalns. Pieminekļi Rūdolfam Blaumanim kanālmalas apstādījumos Rīgā Monument to Rūdolfs Blaumanis in the canal parkland area in Riga. 1929. Granīts / Granite  
Foto / Photo: Eduards Kļaviņš



Augšā: Reičela Vaitrīda. Holokausta memoriāls Ebreju laukumā Vīnē 2000. Betons. Attēls no interneta

Above: Rachel Whiteread. Judenplatz Holocaust Memorial in Vienna 2000. Concrete. Picture from the internet

Lejā: Konstantīns Brinkuši. Klusuma galds. Rumānija, Tirgu Žiu 1937–1938. Travertīns

Below: Constantin Brâncuși. Table of Silence. Romania, Târgu Jiu 1937–1938. Travertine

Attēls no / picture from: [cezarrpescu.blogspot.com](http://cezarrpescu.blogspot.com)



cirsto un skaldņoti traktēto rakstnieka Rūdolfa Blaumaņa tēlu. Sākumā šāds modernās tēlniecības izteiksmes paņēmieni tuvināts un Latvijas apstākļos neierasts formu strukturējums izraisīja asus iebildumus.<sup>3</sup> Daži teica, ka tas izskatās it kā no ziepju gabaliem salikts. Laika gaitā šis piemineklis ar tā atturīgi parādīto garīgo satvaru, stila stingrību, nevainojamo īstenojumu materiālā un Zaļkalna izraudzīto pieminekļa pakājē iekalto patriotisko tekstu “Mans zelts ir mana tauta, mans gods ir viņas gods” kļuva par vienu no latviskās pašapzināšanās simboliem.

Pēc Latvijas valstiskuma atjaunošanas 20. gs. 90. gadu nogalē privātas iniciatīvas rezultātā uzstādītie tēlnieka Andra Vārpa darinātie portretiski figurālie mākslinieku Kārļa Padega un Voldemāra Irbes tēli (arhitekts Arno Heinrihsons) arī jāpieskaita pie kontekstuāli un mākslinieciski veiksmīgiem, dažādas asociācijas raisošiem kultūras personību atceres pieminekļiem.

No cittautu prakses varētu nosaukt, piemēram, īru izcelsmes rakstnieka Džeimsa Džoisa pieminekli Dublinā, zviedru dzejnieka Kārļa Mīkaela Bellmana pieminekli Stokholmā un līdzīgas ievirzes samērā intīmi traktētus, cilvēcīgā tuvplānā pasniegtus populāru radošās sfēras pārstāvju portretiskus veidolus vairākās citās pilsētās. Pieminot mākslas un kultūras pārstāvjus un viņu mantojumu, norisinās arī saistoši rituāli. Tā, piemēram, katru gadu 16. jūnijā, svinēdami Džeimsa Džoisa romāna “Uliss” varoņa gaitu atceres dienu, tā dēvēto *Bloomsday*, dublinieši rīko dažādus pasākumus. Ļaužu bari tad izstaigā ar ietvēs iestrādātām bronzas pēdīnām iezīmētos Leopolda Blūma klaiņojumu maršrutus un pagodina arī vienā no centra šķērsielām iepretim galvenajam pastam novietoto bronzā atlieto rakstnieka pieminekli – bronzā atlietu figurāli portretisku tēlu nevērigā pozā uz zemas pamatnes. Tas atklāts 1990. gadā, autore – tēlniece Mārdžorija Ficģibona (*Marjorie Fitzgibbon*).

Var gan piebilst, ka Džoisa un Dublinas pilsētvīdības attiecības ir īpašs gadījums. Ne jau velti rakstnieks, strādādams pie romāna “Uliss”, esot sacījis, ka viņš grib radīt šajā darbā tik pilnīgu priekšstatu par Dublinu, lai tad, ja kādu dienu pilsēta pēkšņi pazustu, to varētu rekonstruēt pēc viņa grāmatas. Tāpēc ir saprotams, ka Dublinas tūrisma ceļvežos tiek piedāvāti vairāki Džoisa aprakstītajām vietām veltīti pastaigu maršruti. Šāds piemērs parāda, ka, kultivējot kontekstuālu attieksmi pret pilsētvīdības un dažādu radošo jomu iekrāto vērtību apvienošanu, ir iespējami saistoši ideju un darbību izvērsumi. Telpas segmentu un procesuālu darbību pētījumos, atsaucoties uz redzamākā amerikāņu zemesmākslas pārstāvja Roberta Smitsona (*Robert Smithson*) norādījumiem par laika dimensijām mākslinieka radīto objektu novērtēšanas sakarā, kā arī minot pazīstamo britu mākslinieku staigātāju Ričarda Longa (*Richard Long*) un Hamiša Fultona (*Hamish Fulton*) pieredzi, pilsētvīdības un pieminekļu attiecību daudzveidīgajā spektrā tiek saskatītas arī iespējas radīt un izbaudīt stāstus par pieminekļiem attiecīgi sarīkotu pastaigu laikā. Pastāv uzskats, ka šādi pieminekļu apstaigāšanas rituāli palīdz veidot konkrētākas saiknes starp cilvēkiem, vietām un pieminekļiem.<sup>4</sup> Šajā uztveres procesualizācijas ziņā vēl ir daudz neizmantoju iespēju.

Rīgā Dzejas dienās ar literatūras notikumiem saistīti saieti un lasījumi tiek rīkoti pie Raiņa pieminekļa Esplanādē, un dažkārt tādi notikuši pie tēlnieces Lūcijas Žurginas granītā kaltā dzejnieka Aleksandra Čaka pieminekļa Ziedoņdārzā. Mēģinājumi plašāk izvērst dzejnieku lasījumus pilsētas telpā, apstaigājot dažādas vietas, ir bijuši Pārdaugavā, lai gan pie mums šādus pasākumus rīko samērā reti.

#### ATTIEKSME PRET PASŪTĪJUMIEM MODERNĀS TĒLNIECĪBAS, POSTMODERNISMA UN POSTMINIMĀLISMA NOSTĀDŅU KONTEKSTĀ

Dažāda rakstura pieminekļu celtniecība un to vairāk vai mazāk veiksmīga apdzīvošana kā Eiropā, tā citviet pasaulē turpinājusies visu 20. gadsimtu un notiek joprojām. Tomēr dažkārt, kā redzējām, radot arī tādus objektus, kas veiksmīgi iekļaujas plašākā kultūras sakņojumu redzējumā, šī joma samērojumā ar modernās mākslas aktuālajām nostādņēm atvirzījies marginālā pozīcijā. Šādu situāciju zināmā mērā ietekmēja jau modernās tēlniecības klasiskā perioda pārstāvju postulētā



pārliecība, ka tēlnieciskā vērtība piemīt vienīgi tiem darbiem, kuru tapšanā izpaudusies tikai paša mākslinieka radošā griba bez jebkādiem pasūtītāju diktētiem vai kā citādi aprioriem noteikumiem. Modernās mākslas ieviržu un pieminekļu celtniecības atsvešinātība padziļinājās, kad radikālāk domājošie tēlnieki pievērsās nevis konkretizētiem figurāliem atveidojumiem, kādiem būtu jānodrošina pieminekļos attēloto personu atpazīstamība, bet gan izteikti transformētiem, dažkārt arī deformētiem figurālu vai kādu citu motīvu interpretējumiem. Uzmanība lielākā mērā tika veltīta nevis figurālu tēlu, bet gan dažādu objektu, arī abstraktu simbolisku formu radīšanai.

Konstantīns Brinkuši<sup>5</sup> (*Constantin Brâncuși*), Osīps Cadkins<sup>6</sup> (*Ossip Zadkine*), Henrijs Mūrs<sup>7</sup> (*Henry Moore*) un vairāki citi ievērojami modernās mākslas meistari radīja dažus monumentālus objektus, tomēr tie visai krasi atšķīrās no tradicionālajiem pieminekļu tipiem. Viens no radikālākajiem modernās tēlniecības nostādņu skaidrotājiem britu mākslas teorētiķis Redžinalds Vilenskis savā 1932. gadā publicētajā grāmatā *The Meaning of Modern Sculpture* atzina, ka pēc pasūtījuma tapušie tēlnieku darbi, viņu veidotie oficiālie pieminekļi un krūšutēli uzverami galvenokārt kā iepriekšējo gadsimtu un novecojušu nesenās pagātnes kultūru atbalsojumi (*backwash of obsolete cultures of recent past*).<sup>8</sup> Pieminekļos, kas darināti atbilstoši pasūtītāju vēlmēm, rēķinoties ar konvencionāliem priekšstatiem, dažos gadījumos parādās formu mākslinieciska traktējuma iezīmes, bet šādi darbi var būt un bieži vien ir bez nopietni vērtējamās tēlnieciskās vērtības. Tie izpildīti, lai demonstrētu kādu ideoloģisku vai patriotisku vēstījumu. Sekojot šādai uzveres koncepcijai, Vilenskis tēlniekus iedalīja tā dēvētās populārās tēlniecības pasūtījumu un modernajos tēlniekos, kuru formu izjūtu un radošos uzdevumus nosaka viņu pašu izvēle, pasaules uztvere un griba.<sup>9</sup>

Samērā atturīga attieksme pret tā vai citādi institucionalizētiem, noteiktas prasības izvirzošiem pieminekļu pasūtījumiem bija arī tā dēvētā postmodernā perioda ievērojamāko mākslinieku lokā. Tāpat reti šādiem pasūtījumiem atsaucās pie postminimālisma dažādību spektra piederšie mākslinieki, kas iesaistījās pavisam citādās radošo ideju un priekšlikumu izpausmēs. Par veiksmīgu izņēmumu šai ziņā mēdz uzskatīt arhitektes Majas Linas Liņas (*Maya Ying Lin*) projektēto minimālistiski arhitektonisko Vjetnamas karā kritušo karavīru memoriālu Vašingtonā, kur ar slīpētām melna granīta plāksnēm apšūtajā sienā iegravēti bojā gājušo vārdi. Zīmīgi, ka tieši šo monumentu kā patiešām veiksmīgu kādā intervijā minējusi britu tēlniece Reičēla Vaitrīda (*Rachel Whiteread*), kura pati, neraugoties uz sākumā plaši izvērstajiem dažādu sabiedrības slāņu iebildumiem, radījusi savdabīgi minimālistisko ebreju holokausta upuriem veltīto memoriālo objektu, kas 2000. gadā tika uzstādīts Ebreju laukumā (*Judenplatz*) Vīnē. Tas ir īpatnējs bibliotēkas plauktu atlējums betonā, kur grāmatas simbolizē mūžības klusumā aizgājušo cietēju likteni.<sup>10</sup> Ebreju holokausta piemiņas vietu un pieminekļu iekārtojuma visai bieži izmantoti minimālisma formu uztverei radniecīgi arhitektonizētu elementu aranžējumi. Saistībā ar katras vietas reālo vēstures notikumu kontekstu memoriālie objekti spēj izraisīt emocionālu savīļņojumu, bet netrūkst arī iebildumu pret šādiem risinājumiem. Daudziem ar mākslu mazāk saistītiem cilvēkiem joprojām svarīgi un piemērotāki šķiet figurāli veidojumi.

#### DAŽAS POZITĪVAS UN ARĪ PRETRUNĪGAS IEVIRZES MONUMENTĀLĀS TĒLNIECĪBAS ATTĪSTĪBAS SĀKUMPOSMĀ LATVIJĀ

Latvijā, kad pēc valstiskās neatkarības iegūšanas 20. gs. 20. gadu sākumā radās iespējas attīstīties monumentālajai tēlniecībai, izteikti kontrastējošas pretrunas starp modernās mākslas ievirzēm un pieminekļu celtniecības uzdevumiem neparādījās. Atskatoties uz mūsu valsts pieminekļu celtniecības vēsturi, varam atcerēties, ka latviešu tēlniecībā ap 20. gadu vidu un vairākos gadījumos pat nedaudz agrāk tik tiešām intensīvi norisinājās dažu modernā perioda formveides principu apgūšana un to saattiecināšana ar jau tad mūsu kultūrā

izplatīto interesi par akmens izmantojumu. Šajā kontekstā parādījās tektoniski spēcīnātu figurālo tēlu traktējuma variācijas, kas guva daudzveidīgu lietojumu arī valstiskas nozīmes pieminekļu celtniecības praksē. Nacionālās tēlniecības skolas ievirzes un patriotisma gars, kas tolaik valdīja sabiedrībā, noteica, ka starp pieminekļu veidošanā izmantotajiem lakoniskas monumentalizācijas principiem un idejiskā vēstījuma izpausmēm pārāk krass pretstatījums neiezīmējās. Tā, piemēram, vienam no redzamākajiem latviešu modernās tēlniecības pārstāvjiem Emilam Melderim, kad viņš izkala granītā 1922. gadā Valkā uzstādīto pieminekli Ziemeļlatvijas neatkarības cīņās kritušajiem, senkareivja tēlā izdevās pārliecinoši īstenot aktuālām tālaka ievirzēm raksturīgu, akmens atbilstošu lakoniski skaldņotu stilu. Šis darbs guva pozitīvas atsauksmes.

Tomēr reizēm spriedze starp mākslinieku vēlmēm un dažādajiem pasūtītāju vai sabiedrības pārstāvju viedokļiem pastāvēja. Teodoram Zaļkalnam, piemēram, neizdevās nevienā no pieminekļu iecerēm īstenot oriģināli transformētās un plastiski tīrskanīgās kolonnu – slaiđeņu formas, kuru rindojumu viņš bija paredzējis ietvert kā galveno arhitektoniskā risinājuma sastāvdaļu vienā no Brīvības pieminekļa projektiem.<sup>11</sup> Arī Jāņa Poruka piemineklim Meža kapos Zaļkalns sākotnēji gribēja darināt arhitektonisku slaiđeņa formas veidolu, ko dzejnieka brālis Jēkabs Poruks esot nodēvējis par spalvaskātu.<sup>12</sup> Skaisto granītā cirsto romantiskās jaunavas tēlu, kas joprojām dāvā mums patiesu estētisku baudījumu, tēlnieks pats tomēr uzskatīja par kompromisu.<sup>13</sup>

Mākslinieka radošās gribas un sabiedriskā, kā arī valstiskā pasūtījuma uzdevumu tuvināšanos var saskatīt divos tēlnieka Kārļa Zāles Rīgā īstenotos monumentos – vispirms jau Brāļu kapu ansambli un zināmā mērā arī Brīvības pieminekli. Kārlis Zāle, kam piemita patiesi spēcīga, modernās tēlniecības konstruktīvās saceres kontekstā aktualizēta formu tektonikas izjūta, kā arī arhitektūras un tēlniecības attiecību izpratne, Brīvības pieminekļa galīgajā projektā demonstrēja prasmi saliedēt vienotā veselumā daudzos figurālos tēlus un cilņu veidojumus. Viņš to

Maja Jina Liņa. Vjetnamas kara memoriāls Vašingtonā  
1982. Slīpēts granīts. Attēls no interneta  
Maya Ying Lin. The Vietnam Veterans' Memorial in Washington D. C.  
1982. Polished granite. Picture from the internet





prata un spēja labāk par jebkuru citu no tolaik Latvijā strādājošajiem tēlniekiem. Tomēr diez vai šādu pieeju Zāle izvēlējās, tikai personisko impulsu vadīts. Apzinādamies, ka tik bagātīgi izvērtu figurālismu tajā laikā jau varētu uzskatīt par samērā konservatīvu pieeju, viņš ietvēra pieminēkli daudzas gan simboliskos tēlos parādītas, gan konkrēti raksturotas neatkarības cīņu un kultūras izaugsmes tēmas. Vairākos veidos viņš izmantoja klasicizējošā garā darinātas kailfigūras. Zāle droši vien apzinājās, ka viņam var pārmest pārmērīgu pieminēkļa noslogojumu ar patētiskā intonācijā parādītiem figurāliem tēliem. Taču viņš saprata arī to, ka tīri tektonisku simbolu vai metaforu pasniegums abstrahētos formu kārtojumos nespēs nodrošināt iespēju īstenot Rīgā tik nozīmīgu monumentu kā Brīvības pieminēklis. Turklāt Zāle pats atzina, ka viņa veidotie tēli tapuši, par mākslinieka augstāko laimi uzskatot dzīvošanu līdzīgu savam laikmetam, savai tautai, viņas cīņām, ciešanām, ilgām un ideāliem. Tēlnieks apliecināja, ka jūt dziļu bijību pret Andreja Pumpura un Raiņa dzeju, kuras brīnišķīgajā gaismā atvizo latviskā gara cildenākie tēli. Viņš kādā intervijā teica: “Kā savu lielāko laimi es izjūtu to, ka man ir bijusi iespējamība plastiskos tēlos pieskarties manas tautas likteņiem, tam, kas viņai svēts un par ko mūsu varoņi, gaišā ticībā degdami, ir upurējuši visu sevi.”<sup>14</sup> Šajā gadījumā pieminēkļa programmatiskajā piepildījumā dominē valstiskuma un kultūras simbolu idealizēts pasniegums, kas, protams, nozīmēja rēķināšanos ar oficiālā un arī sabiedriskā pasūtījuma ietvaros vēlamā tematisko aptvērumu, tomēr nevar teikt, ka monumenta garīgajā gaisotnē un tā tēlnieciskajā izteiksmē nebūtu uztveramas paša mākslinieka radošās gribas un temperamenta izpausmes.

Tajā posmā, kad neatkarīgas valsts pastāvēšanas apstākļos pirmoreiz latviešu tautas vēsturē strauji attīstījās monumentālā tēlniecība, attieksme pret to, kādi pieminēkli būtu ceļami, ietvēra visai pretrunīgus priekšstatus. Daļa cilvēku par vēlamākiem joprojām uzskatīja uz postamentiem novietotus tradicionālus figurālus tēlus. Tomēr diezgan pamanāmi izpaudās arī nepatika pret šādas ievirzes monumentālās tēlniecības darbiem. Jautājums par figurāliem pieminēkļiem kā novecojušiem un laika garam neatbilstošiem sevišķi asi tika apspriests Brīvības pieminēkļa konkursu gaitā. Presē izskanēja uzskati, ka laikmets, kur par kailiem vai pusapģērbtiem, akmenī cirstiem tēliem sajūsminājās kā par cilvēces augstākiem sasniegumiem un šos tēlus veidojušie mākslinieki jutās kā olimpiskos augstumos, ir tāla, mirusi pagātne.<sup>15</sup>

Kārļa Zāles piedāvātajam daudzfigūru risinājumam piedēvēja provinciālismu un etnogrāfiskumu. Laikraksta “Latvis” 1930. gada pavasarī rīkotajā aptaujā<sup>16</sup> no 1654 vēstuļu iesūtītājiem 1474 visdažādāko sabiedrības slāņu rakstītāji izteicās pret figurāla pieminēkļa celšanu.<sup>17</sup> Daži šādu nostāju pamatoja ar to, ka viens pieminēklis ar figūrām Brāļu kapos Rīgā jau būšot un ar to mums pietiek. Tika izteikti priekšlikumi būvēt kādu praktisku celtni – tiltu pār Daugavu, dievnamu, spēkstaciju, valdības pili, muzeju, invalīdu namu, staciju, slimnīcu. Minot cittautu piemērus, kāds autors norādīja, ka Viljama Šekspīra dzimtenē Stretfordā viņam par godu “nav celts ne akmeņa, nedz tēlniecības pieminēklis, kam jāatgādina lielais rakstnieks, bet izveidots dārzs, kurā sargupēti ap 300 dažādu augu stādi, kādi minēti Šekspīra darbos”<sup>18</sup>. Pēc visām kaismīgajām diskusijām un uzskatu sadursmēm, kas var būt pamācošas arī šodien un uzrāda joprojām aktuālus jautājumus, izrādījās, ka idejas par praktisku celtni atkrīt, jo tāda prasītu daudz lielāku līdzekļu ieguldījumu. Īstenošanai



Augšā / Above: Kārlis Zāle. Brīvības pieminēklis Rīgā / Freedom Monument in Riga. 1935. Granīts, travertīns, vara kalums / Granite, travertine, forged copper  
Arhitekts / Architect: Ernests Štālbergs  
Foto / Photo: Leons Balodis

Lejā: Pīters Eizenmens. Eiropā nogalināto ebreju piemiņas memoriāls (Holokausta memoriāls) Berlīnē. 2005. Betons  
Inženieris Buro Hapolds  
Below: Peter Eisenman. The Memorial to the Murdered Jews of Europe (Holocaust Memorial) in Berlin  
Concrete. Engineer Buro Happold  
Foto / Photo: Elita Grosmane



žūrijas komisija, neraugoties uz visiem iebildumiem, ar lielu balsu pārsvaru izvēlējās Kārļa Zāles daudzfigūru pieminekļa kompozīciju ar devīzi “Mirdzi kā zvaigzne”; par arhitektu, kas veica projektēšanu, kļuva Ernests Štālbergs.

Pašā Rīgas centrā visumā veiksmīgi iesaistītā, idejiskā noslogojuma un valstiskuma nozīmības apliecinājuma ziņā visietekmīgākā Latvijas monumenta Brīvības pieminekļa uztvere kopš tā atklāšanas 1935. gada 18. novembrī līdz pat mūsdienām piedzīvojusi visdažādākos, arī ilgstošas noklusēšanas posmus un reizēm pat kuriozas situācijas. Nebrīves gadus, neraugoties uz padomju okupācijas režīma aizliegumiem masu medijos un publiskajā telpā pievērst uzmanību piemineklim, tas tik un tā ar brīnumainā kārtā saglabāto uzrakstu “Tēvzemei un brīvībai”, kā arī ar iespaidīgo tēlniecisko koptēlu uzrunāja cilvēkus, atgādinot viņiem Latvijas valsts neatkarīgās pastāvēšanas laiku. Protams, nākot 80.–90. gadu mijas protesta uzvīlņojumiem un atmodas notikumiem, Brīvības pieminekļis kļuva par svarīgāko pulcēšanās un manifestāciju vietu. Sīkāk aplūkojot dažādos ap Brīvības pieminekli un tā tuvākajā apkārtnē rīkotos rituālus un pasākumus, arī pretrunīgi vērtētos notikumus, tiem varētu vēltīt atsevišķu sociālpsiholoģiskas ievirzes pētījumu. Novērtējot gan šī pieminekļa, gan Rīgas Brāļu kapu ansambļa iedarbīgumu, nākas pievērst uzmanību tam, ka tēlniekam sadarbībā ar arhitektiem un pārējiem iesaistītajiem speciālistiem izdevās ne tikai panākt mākslinieciski pilnvērtīgu izpildījumu, bet arī radīt tādu arhitektoniski skulpturālo kompozīciju izkārtojumu, kas šiem monumentālajiem objektiem piešķir sakrālām celtnēm radniecīgu tēlu un telpas noskaņotību. Brīvības pieminekli varam uztvert kā altāra vietu pilsētas centrā. Brāļu kapu plānojums, tēlu izkārtojums un to garīgais satvars ļauj izjust ansambļa telpu kā memoriālu svētvietu, kā dabā brīvi atvērtu katedrāli.

Gan Kārļa Zāles vērienīgie monumentālie darbi, gan Kārļa Zemdegas un Kārļa Jansona valstiskās neatkarības pirmajā cēlienā radītie pieminekļi vairākās Latvijas pilsētās uzskatāmi apliecina, ka tālaika monumentālās tēlniecības projektu profesionālo līmeni un vērtīgumu noteica to arhitektoniski plastiskā izteiksmība un arī tas, ka autoru pārliecība, šos pieminekļus ceļot, sabalsojās ar lielā sabiedrības daļā valdošo lepnumu par valstiskās neatkarības iegūšanu. Tie bija patriotisma gaisotnē un minēto meistarību profesionālās meistarības brieduma cēlienā radīti darbi.

Šai sakarā varētu atcerēties, ka Teodors Zaļkalns savā traktātā “Tēlnieciski būtiskais”, apcerēdams ēģiptiešu tēlniecības spēju pārvarēt gadu tūkstošu pretestību, pauda atziņu, ka “nevis kāda tēla cēlonīgā rašanās un tapšanas ideja ir tā, kas to iznesa laikos, bet gan viņa plastiskais saturs, tā plastiskā dzīvotspēja”<sup>19</sup>. Tādam vērtējumam vajadzētu pastāvēt joprojām, arī mūsdienu apstākļos, kaut gan to īsti nesaprot vai aizmirst – gan pieminekļu pasūtītāji, gan to veidotāji. Laiks šai ziņā ir nežēlīgākais pieminekļu satura koordinātu pārveidotājs – atkrīt visi izdomātie nozīmju un zemtekstu savērpumi, svarīgumu zaudē daudzi tapšanas laikā paredzētie blakus apsvērumi. Ja pārlicinošs ir formu tēlnieciski arhitektoniskā veidola satvars ar tajā iestrādāto enerģētisko un garīgo spēku, tas paliek un pastāv, nezaudējot iedarbīgumu arī uztveres izmaiņu situācijās. Lai gan pazīstamais mākslas teorētiķis un vēsturnieks Ernsts Gombrīhs, apcerēdams āra skulptūru uztveri, pievērsis uzmanību tam, ka atsevišķos gadījumos tēlniecības darbi, kas nav izcili paši par sevi, dažādu apstākļu un kontekstuālu sakarību ietekmē var iegūt īpašu popularitāti, kā arī savdabīgu virsvērtību jeb uzlādējumu (*extra charge*).<sup>20</sup> Šāda laika gaitā bieži vien patvaļīgi notiekoša, būtībā neprognozējama un nekontrolējama asociāciju, attieksmju un darbošanās veidu sazarošanās ap objektiem norāda, ka pieminekļu un arī citu veidojumu reālā pastāvēšana publiskajā telpā ir pakļauta mainīgām sociālpsiholoģisku faktoru ietekmēm un norisēm. Turklāt gadījumos, kad mūsdienīgos pieminekļu un piemiņas vietu risinājumos izmantoti nevis arhitektoniski un tēlnieciski formveides paņēmieni, bet gan kādi citi informācijas un vēstījuma signālu nesēji, tie, protams, pakļaujas atšķirīgiem saturiskā, formālā un ilgstamības vērtējuma kritērijiem.

Augšā / Above: Igors Dobičins. Acis. Piemiņas zīme 1991. gada janvāra barikāžu dalībniekiem Zaķusalā / The Eyes. Memorial sign to participants of January Barricades 1991. Dolomīts, betons / Dolomite, concrete  
Foto / Photo: Elita Grosmane

Lejā / Below: Ļevis Bukovskis, Aivars Gulbis. Tā dēvētais Uzvaras monuments Pārdaugavā / The so-called Victory Monument in Pārdaugava. 1985. Bronza, granīts / Bronze, granite  
Arhitekti / Architects: Ermēns Bāliņš, Edvīns Vecumnieks, Viktors Zilgalvis  
Dizainers / Designer: Aleksandrs Bugajevs. Foto / Photo: Elita Grosmane



## KAS NOTICIS AR PADOMJU MONUMENTĀLĀS TĒLNICĪBAS OBJEKTIEM?

Pavisam nesenā pagātnē esam bijuši liecinieki tam, cik krasi politiskās sistēmas nomaiņšanās rezultātā pārveidojās attieksme pret padomju režīma ideoloģijas uzdevumu vārdā celtajiem pieminekļiem un kā attīstījās daudz atraisītāk un pavisam citos impulsu lokos rasti priekšstati par brīvāk variētiem pieminekļu risinājumiem. Vadonības kultu propagandējošie un gandrīz visās lielākās apdzīvotās vietās uzstādītie Ļeņina pieminekļi jeb “ļeņinekļi”, kā tos tautā dēvēja, protams, tika novākti. Tomēr Rīgā ir vismaz viens piemērs, kas, pastiprinoties Latvijā dzīvojošo krievu tautības un citu krievvalodīgo iedzīvotāju aktivitātēm, uzrāda nozīmības un pulcēšanās norišu paplašināšanos ap padomju varas stagnācijas periodā uzbūvētu monumentālās tēlniecības objektu. Tas ir Daugavas kreisajā krastā, Pārdaugavas zaļajā zonā uzceltais Uzvaras monuments jeb Uzvaras piemineklis, kas tika atklāts 1985. gadā. Tēlnieciski arhitektoniskā, ar dizaina elementiem papildinātā monumentālā kompleksa radīšanā varas institūcijas iesaistīja divus tēlniekus – Ļevu Bukovski un Aivaru Gulbi, mehāniski un vienkāršoti apvienojot viņu izteikti atšķirīgos kompozīciju pieteikumus, kas bija ieguvuši trešās prēmijas 1976. gadā sarīkotajā projektu konkursā. Arhitektonisko elementu risinājumu izstrādāja arhitekti Ermēns Bāliņš, Edvīns Vecumnieks, Viktors Zilgalvis, kā arī dizainers Aleksandrs Bugajevs. Objekta sākotnējais nosaukums, kura atjaunošanu cenšas panākt krievvalodīgo organizāciju pārstāvji, bija “Piemineklis Padomju Armijas karavīriem – Padomju Latvijas un Rīgas atbrīvotājiem no fašistiskajiem iebrucējiem”. Pieminekļa tapšanas gaitā notika varas pārstāvju kategoriska iejaukšanās tēlnieka Aivara Gulbja veidotā Sievietes – mātes tēla pasniegumā. Par leģendāru liecību un režisora Jura Podnieka filmā “Veļ Sīzifs akmeni” atspoguļotu faktu kļuva aizliegums iekļaut mātes tēla kompozīcijā iecerēto bērna figūru, kuru, bronzu spoži noslīpējot, tēlnieks bija paredzējis izcelt kā sievišķā spēka neatkarības un nākamības simbolu. Jāpiebilst, ka šis monuments tika atklāts laikā, kad Latvijas mākslā jau, piemēram, ar izstādes “Daba. Vide. Cilvēks” 1984. gadā notikušo atklāšanu iezīmējās pavisam citādas, laikmetīgās mākslas pieteikumus uzrādošas saturisko un telpisko uzstādījumu izpausmes.

Uzvaras monumenta telpisko parametru uztveri un semantiku it kā netieši ietekmējis paradoksālais fakts, ka objekts uzbūvēts uz vienas ass ar Brīvības pieminekli. Skatot Uzvaras monumenta izvērsto telpisko mērogu, kas attiecībā pret Pārdaugavas parku zonai raksturīgo dabas elementu samērīgumu ir krietni vien hipertrofēts, varam iedomāties, ka tolaik, kad to cēla, tas nedrīkstēja būt zemāks par 42 metrus augsto Brīvības pieminekli. Tika priests, ka Pārdaugavas objekta centrālajam 79 metrus augstajam elementam – simboliskajam piecstaru kūlim ar vāri iezeltītajām zvaigznēm virsotnē – vajadzētu piestiprināt gaismas signālus lidmašīnām.

Padomju laikā gan ideoloģiskās ambīcijas, gan tas, ka par pieminekļu figurālajiem tēliem samaksu noteica pēc izmēriem, veicināja monumentālo mākslas darbu mērogu bieži vien nepamatotu un attiecībā pret apkārtējo vidi visai uzmācīgu palielināšanos. Šo visā Padomju Savienībā pat daudz lielākā mērā nekā Latvijā izplatīto parādību dēvēja par gigantomāniju. Mērogu pārspilējums apvienojumā ar daudzu padomju laikā celto pieminekļu neīsto pozu un žestu patētiskumu daudzos gadījumos radīja nomācošu iespaidu. Iespējams, ka tieši šajā kontekstā vēlāk, kad jau brīvāk varēja vērtēt smagnēji vidē iesaistītos un garīgā ziņā svešos pieminekļus, Latvijā tos sāka dēvēt par monstriem. Padomju varas realizētās kultūrpolitikas ietvaros gan valsts, gan dažkārt vietējo izpildkomiteju dāsnī finansētajās pieminekļu celšanas jeb monumentālās propagandas programmās dominēja divi svarīgākie pieminekļu tipi: jau minētie Ļeņina pieminekļi un memoriālie ansambļi padomju karavīru apbedījumu vietās. Pieminekļu celtniecība norisinājās stingrā oficiālo institūciju pārraudzībā. Tā bija pilnībā ideoloģizēta, izteiksmes iespēju ziņā stagnanta nozare.

## CITS LAIKMETS, CITAS IESPĒJAS UN ORIENTĀCIJAS – PASŪTĪJUMA VEIDU UN TĒLPISKO MĒROGU MAINĪŠANĀS

Pēc neatkarības atgūšanas nācās meklēt pavisam citādas iespējas gan tēlniecības darbu vai pieminekļu pasūtījumiem un finansēšanai, gan to uzstādīšanai publiskajā telpā. Pārmaiņu posmā un arī pirmajā laikā pēc valstiskās patstāvības atjaunošanās šajā jomā, kas pirms tam bija sevišķi stingri reglamentēta, pavērsās iespējas atsevišķu institūciju ierosinājumiem vai privātām iniciatīvām.

90. gadu sākumā pilsētvidē dažkārt pat spontāni novietotie dažu tēlnieku objekti iekļāvās vispārējā neatkarības izcīnīšanas kustībā un barikāžu laika notikumos. Pašā pretestības norišu karstumā 1991. gadā tēlnieks Ojārs Feldbergs Jēkaba ielā pie Saeimas ēkas bija uzstādījis vairākus savus akmeņus, lai bloķētu ceļu tanku piekļūšanai (vēlāk, lai netraucētu gājēju pārvietošanos, tie tika novākti), bet Zaķusalā pie Latvijas televīzijas studijas novietojis 1985. gadā darināto granīta skulptūru “Pie ugunsкура”, kas pavisam tieši sabalsojās ar šīs vietas sargātāju sildīšanos pie naktīs iedegtajiem ugunsķurkiem.

Skatot radikāli citādu, ne jebkāda pompozuma atbrīvotu pieeju piemiņas zīmju un vietu izveidošanai, kas iezīmējās tūlīt pēc padomju režīma un tajā valdošās ideoloģizētās pieminekļu celtniecības sistēmas sabrukuma, kā pirmais šādas ievirzes īstenojums jāmin tēlnieka Igora Dobičina paša ierosmē Zaķusalā izveidotais objekts “Acis” – simbolisks veltījums cilvēkiem, kuri 1991. gada janvāra barikāžu laikā sargāja Latvijas televīzijas ēku un tās apkārtni. Tēlnieks šo atceres zīmi veidoja, izmantojot paša sagādātus līdzekļus un materiālus. Šajā zemes līmenī izvērstajā, no dolomīta krāvumiem veidotajā, ar betona joslām norobežotajā kompozīcijā izpaužas konceptuāla nevēlēšanās atkārtot oficiālajiem pieminekļiem tradicionāli raksturīgo vertikālo apjomu dominanti.

Abu atvērtu acu apveidus atgādinošo objekta daļu izkārtojums horizontālā plānā, to neuzkrītošais iesaistījums ne pārāk centīgi koptajā savvaļas pļavai līdzīgajā teritorijā, kuru šķērso taciņas, kas ved uz televīzijas studijas ēku, kā arī tas, ka dolomīta formas uz ceļa uzbēruma slīpnes tomēr var labi saskatīt no Salu tilta, – viss šī veidojuma nekonvencionālais un tomēr pilsētas telpā labi uztveramais veidols, tā telpiskais risinājums uzrāda vairākas Rīgas praksē jaunas un neparastas pieminekļa kā minimālistiska vides objekta pasnieguma pazīmes. Var piekrist mākslas zinātniekam Ojāram Spārītīm, kurš šo piemiņas zīmi raksturojis kā tēlniecības, zemesmākslas un politiska monumenta iezīmju simbiozes rezultātā tapušu darbu.<sup>21</sup> Jāpiebilst, ka ierobežoto tehnisko iespēju dēļ tēlniekam neizdevās pilnībā īstenot sākotnējo ieceri un ietvert kompozīcijā no acu “redzokļiem” pret debesīm raidītas gaismas strēles, kas padarītu šo objektu par multimediju veidojumu un varētu tam piešķirt daudz plašāku izstarojumu pilsētas telpā. Ikdienā atceres vieta “Acis” nav rosīgi apmeklēta, un, braucot pa Salu tiltu, mēs to uztveram kā labi pārredzamu, klusu atgādinājumu par tām izšķirošajām dienām, kad uz tilta blīvējās lauksaimnieku smagā tehnika un Zaķusalā dežūrēja brīvprātīgie. Tagad cilvēki šeit pulcējas janvāra dienu atceres pasākumos.

20. gs. 90. gados līdzekļus lielāku valstiskas nozīmes monumentu iecerēm nebija iespējams atvēlēt, tāpēc jāatzīmē minētās desmitgades vidusposmā veidotie objekti, kas tapa ar pašvaldību rosinājumu un finansējuma palīdzību. Atzinīgi vērtējamu iniciatīvu šai ziņā apliecināja Vidzemes priekšpilsētas izpilddirekcija, kas nodrošināja pasūtījumu diviem visumā mērķtiecīgi īstenotiem pieminekļu projektiem. Ziemeļlatvijas armijas komandiera Jorģa Zemītāna piemineklis bija paredzēts uzstādīt skvērā pie kinoteātra “Teika”, savukārt jaunlatviešu kustības ideologa Krišjāņa Valdemāra piemiņai veltītu simbolisku tēlniecības darbu bija domāts novietot viņa vārdā nosauktās ielas un Aristīda Briāna ielas krustojumā. Abos gadījumos, sadarbojoties ar Latvijas Mākslinieku savienību un Latvijas Arhitektu savienību, tika rīkoti konkursi. Īpašu ierobežojumu konkursu noteikumos nebija,



pasūtītāji ar izpratni pieņēma profesionāļu vērtējumu. Tādējādi Rīgas pilsētvidē parādījās abstrahēti metaforiskā tēlnieciskā izteiksmē risināti pieminekļi, kas uzrādīja radoši rastu kompozicionālo ideju apliecinājumu un samērīgi iekļāvās apkārtējā vidē.

Tēlnieces Guntas Zemītes veidoto un akmeņkaļa Ivara Feldberga vadībā granītā īstenoto pieminekli Jorģim Zemītānam atklāja 1995. gadā. Tēlniece pieminekļa kompozīcijā atbilstoši akmens īpašībām lakoniski interpretējusi strēlnieku kokardēs un zīmotnēs atrodamo neatkarības simbolu – austošās saules motīvu. 1996. gadā uzstādīja tēlnieka Gļeba Panteļejeva veidoto piemiņas zīmi Krišjānim Valdemāram. Šī darba granīta apakšdaļas un sudrabaini vizošās alumīnija augšpusē saattiecinājumā iezīmējas simboliskais veltījums Krišjānim Valdemāram kā latviešu jurniecības veicinātājam. Koncentrētas simboliskās izteiksmes un profesionālā izpildījuma ziņā abus salīdzinoši nelielos pieminekļus var uzskatīt par veiksmīgi izpildītiem. Dažas piebildes varētu izteikt par to arhitektonisko risinājumu kvalitāti, jo, piemēram, arhitekta Andra Veidemaņa izstrādātais Krišjāņa Valdemāra pieminekļa iekārtojums laika trūkuma un finansējuma ierobežotības dēļ netika pilnībā pabeigts. Jāatzīmē gan arī tas, ka tik koncentrēti veiktu simboliska abstrahējuma izteiksmi kā šajos pieminekļos, ko profesionāli vērtē kā atzīstamu sniegumu, parastajiem skatītājiem dažkārt grūtāk uztvert un iztulkot.

Kā savdabīgs pretstats un citādas izjūtas dāvājošs priekšlikums

Andris Vārpa. Piemineklis māksliniekam Kārlim Padegam pie Vērmanģa dārza Rīgā / Monument to artist Kārlis Padegs near the Wöhrmann's Garden in Riga. 1998. Bronza / Bronze. Arhitekts / Architect: Arno Heinrichsons. Foto / Photo: Eduards Kļaviņš



Rīgas pilsētvidē 90. gadu nogalē ienāca jau minētie figurāli portretiskie pieminekļi māksliniekam Kārlim Padegam un Voldemāram Irbem. Uz pavisam zemiem postamentiem novietoto, cilvēka auguma mērogam un gājēju plūsmai tuvināto pieminekļu dzīvīgo iekļaušanos pilsētas ikdienas pulsējumā un to labvēlīgo uztveri zināmā mērā balsta tas, ka mūsu atmiņā vēl saglabājušies leģendārie nostāsti gan par dendiju, pilsoniskās sabiedrības izaicinātāju Kārli Padegu, gan par baskāji Irbīti, kuru, gluži tāpat kā tagad viņa tēlu pieminekli, varēja redzēt kaut kur sēžam ielas malā un gleznojam. Abi portretiskie atveidi uztur spēkā šo atmiņu un asociāciju tīklojumu. Kārļa Padega pieminekļa uztveri, piemēram, papildina tas, ka mākslinieka atraisītais, delikāti niansētā plastiskā izteiksmē veidotais, bronzā atlietais ekstravagantais vīrieša tēls, atslēdies pret trauslo horizontālo balstu, Merķeļa ielas malā stāv tieši tajā vietā, kur mākslinieks 1934. gadā bija sarīkojis savu gleznu izstādi brīvā dabā zem liepām. Padegam esot bijis paradums ekstravaganti tērptam pastaigāties pa bulvāriem vai sēdēt uz kāda no parka soliņiem. Šis piemineklis mūs uzrunā nevis pacelts uz postamenta, bet gan mērogā tuvināts garāmgājējiem vietā, kur mākslinieks bieži uzturējās. Veiksmīgas novietnes izvēles rezultātā saistošu semantisku noslogojumu iegūst gan tēls, gan vieta.

Jāpiebilst, ka piemineklis Padegam, tāpat kā Brīvības un Šarlotes ielas krustojumā uzstādītais Voldemāra Irbes figurālais veidols, tapa

Andris Vārpa. Piemineklis gleznotājam Voldemāram Irbem Brīvības un Šarlotes ielas krustojumā Rīgā / Monument to painter Voldemārs Irbe near the crossing of Brīvības and Šarlotes streets in Riga 1999. Bronza / Bronze. Arhitekts / Architect: Arno Heinrichsons. Foto / Photo: Rolfis Ekmanis. No / From: Jaunā Gaita. – 2009. – Nr. 256.





kā dāvinājums Rīgas pilsētai, pateicoties mākslas zinātnieka Jāņa Kalnača pētnieciskajai iniciatīvai un Diseldorfā dzīvojošās latviešu mākslas cienītājas Ritas Červenakas-Virkavas ziedotajam finansējumam. Ir pamats domāt, ka abi pieminekļi izraisa atsaucīgu attieksmi cilvēkos, dažkārt ziedus pie tiem noliek arī garāmgājēji. Tēlniekam Andrim Vārpam bijusi iespēja Rīgas centrā īstenot vidē arī vairākus citus līdzīga mēroga pieminekļus, piemēram, 2007. gadā atklāto kādreizējā britu izcelsmes Rīgas mēra Džordža Ārmitsteda un viņa sievas figurālo dubultportretu kanālmalā netālu no Nacionālās operas ēkas. Tomēr ap pārējiem šī tēlnieka radītajiem pieminekļiem, kas plastiskā risinājuma ziņā tāpat ir korekti izpildīti, nav izveidojušies tik saistoši asociāciju un vietas konteksta savijumi kā ap Kārļa Padega un Voldemāra Irbes tēliem.

Pilsētas centra parki, apstādījumi un, kā redzams, arī bulvāri un ielas ir pateicīga vide pieminekļu pamanīšanai, to uztveršanai un ar apkārtējo telpu saistītu semantikas iezīmju iedibināšanai. Tāpēc pieminekļu un dažādu piemiņas zīmju uzstādīšanas iniciatori bieži cenšas atrast šiem objektiem vietu pilsētas centrā, visvēlamāk zaļajās zonās, nedomājot par tur izvietoto daudzo objektu un skulpturālo darinājumu semantisko saderīgumu. Centieni pārblīvēt centra zonu ar pieminekļiem un publiskai telpai paredzētiem objektiem dažādos laikposmos ir izvērtušies daudzās pasaules pilsētās. Arī Rīgā pēc valstiskās neatkarības atgūšanas, kad centralizēti šīs sfēras lietu kārtošana noteikumi vairs nebija spēkā, bet pieauga dažādu lobiju un caursišanas spēju loma, esam pieredzējuši uzstājīgu tiekšanos novietot noteiktus pieminekļus un tēlniecības darbus tieši centra parkos, arī bulvāru lokā un Vecrīgā. Par visumā veiksmīgu risinājumu šo centieniem sakarā varētu uzskatīt tēlnieka Gļeba Panteļejeva veidoto un arhitekta Andra Veidemaņa pilsētvidē iesaistīto Latvijas armijas pirmā komandiera, leģendārā Brīvības cīņu varoņa Oskara Kalpaka pieminekli, kas 2006. gadā tika atklāts Esplanādē netālu no Aizsardzības ministrijas ēkas. Šai gadījumā autoriem, uzsverot ar minimālistiski izteiksmīgiem līdzekļiem panāktu horizontālu tēlniecisko masu kārtojumu, izdevies objektam piešķirt ar apkārtējo vidi saderīgu mērogu. Kaut gan sākumā likās, ka šai vietā būs grūti ievietot tādu pieminekli, pie kura paredzēts rīkot dažādas militārās ceremonijas un pasākumus. Saistošu izteikti novatorisku priekšlikumu, izvēršot pieminekļa kompozīciju horizontālā, nevis vertikālā plānā, tēlnieks Gļebs Panteļejevs bija iesniedzis izcilo valodnieku Jāņa Endzelīna un Kārļa Milenbaha pieminekļa konkursam. Šo prasmīgi arhitektonizēta rakstāmgalda veidolā komponēto piemiņas objektu bija paredzēts atliet bronžā un uzstādīt apstādījumos

Augšā / Above: Aivars Vilipsons. Piemiņas vieta represētajiem pie Šķirotavas stacijas / Memorial place to the Repressed People near the Šķirotava Railway Station in Riga. 2008  
Tonēts betons, slīdes / Toned concrete, rails  
Arhitekts / Architect: Artūrs Taturovs  
Foto / Photo: Elita Grosmane

Vidū / Middle: Pauls Jaunzems. Putenī. Pieminekļis okupācijas režīma represētajiem Latvijas iedzīvotājiem pie Torņakalna stacijas / In the Snowstorm. Monument to the victims of occupation regime near the Torņakalna Railway station in Riga. 2006  
Granīts / Granite. Arhitekts / Architect: Juris Poga  
Foto / Photo: Elita Grosmane

Lejā / Below: Gļebs Panteļejevs. Pieminekļis Latvijas armijas pirmajam komandierim pulkvedim Oskaram Kalpakam Esplanādē / Monument to Colonel Oskars Kalpaks, the first commander of Latvian troops on the Esplanade in Riga. 2006. Granīts, nerūsējošs tērauds / Granite, stainless steel  
Arhitekts / Architect: Andris Veidemanis.  
Foto / Photo: Gļebs Panteļejevs



iepreti Latvijas Universitātes ēkas galvenajai ieejai. Pieminēkļa reālā izveidošana ir nākotnes uzdevums. Lai gan tā kompozīcijas kopapjoms, kā pierādīja maketēšana, lieliski sabalsojas ar horizontālo Universitātes ēkas fasādi, par novietojumu caurstaigājamā apstādījumu zonas segmentā izskanējuši daži iebildumi.

Sakarā ar pretrunām, kas parādās, lemjot par tēlniecības darbu izvietošanu centra apstādījumos, varam atcerēties, kā izvērtās centieni uzstādīt Esplanādē pieminēkli padomju okupācijas režīma represētajiem Latvijas iedzīvotājiem. Šī pieminēkļa novietnes apspriešanas gaitā daudzi rīdzinieki noraidīja memoriālas ievirzes tēlniecības darba iekļaušanu aktīvi caurstaigājamā parkā ar pavisam citām atpūtas un izklaides funkcijām. Skulpturāli visai robusto, no vairākiem nosacītiem simboliskiem elementiem veidoto pieminēkli novietoja pie Torņakalna stacijas, kur 1941. gada 14. jūnijā preču vagonos sākās izsūtīto moku ceļš uz Sibīriju. Ekspresīvās granīta formas ar sākotnējo nosaukumu "Puteni" bija radītas, lai simbolizētu represijās izmocītu un varmācīgi sašķeltu ģimeni. Represēto piemiņas vieta tika atklāta 2006. gadā, autori – tēlnieks Pauls Jaunzems un arhitekts Juris Poga. Neraugoties uz pieminēkļa uzstādīšanai izraudzītās apkārtnes telpisko piemērotību un autentiskumu, daudzi cilvēki joprojām tā atrašanos no centra tālākā vietā uzskata par diskriminējošu necieņas parādīšanu. Šis pieminēklis patiešām ir palicis ar rituāliem vai regulāriem pasākumiem neapaudzēts.

Šķiet, ka labvēlīgāka varētu būt represēto attieksme pret 2008. gada vasarā atjaunoto deportāciju piemiņas vietu pie Šķirotavas stacijas. Savdabīgu, tektoniski izteiksmīgu pieminēkli, kura ekspresīvi kārtotās, tonētā betonā izpildītās formas atgādina preču vagona vai barakas sienas fragmentu, veidojis mākslinieks Aivars Vilipsons, bet iekārtojuma risinājumu veicis arhitekts Artūrs Tatūrovs. Emocionāli uzrunājošu akcentu pieminēkļa frontālajā cilniskajā veidolā ienes augšpusē asimetriski novietotais atvērums, kura režģis atgādina krusta zīmi. Pieminēkļa pakājē apmeklētājus uzrunā uzraksts "Atgriezties cerēja visi...". Diemžēl arhitektoniskais iekārtojums ar paaugstajām betona apmalēm un laukuma segumā iedziļinātajām sliedēm nedaudz sastindzina kopiespaidu. Piemiņas vietas atjaunošanu un pieminēkļa izveidi organizēja Latgales priekšpilsētas izpilddirekcija par Rīgas domes

piešķirtajiem līdzekļiem. Jāatzīst, ka joprojām pieminēkļu celtniecība gan Rīgā, gan citviet Latvijā balstās uz pašvaldību, dažkārt arī sabiedrisko organizāciju un privātpersonu iniciatīvu, kas pārsvarā nosaka telpiski plašāk neizvērstus risinājumus.

### LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS PĀRSTĀVJU ALTERNATĪVIE PILSĒTVIDES UN PIEMINĒKĻU UZTVERES PIEDĀVĀJUMI

Pārskata noslēgumā, pievēršoties dažiem alternatīviem skatījuma rakursiem pilsētvides un pieminēkļu attiecību kontekstā, jāatzīmē, ka pagājušā gadsimta 90. gados, kad, pateicoties Sorosa Mūsdienu mākslas centra rīkotajām izstādēm un aktivitātēm, Latvijā strauji sakoploja laikmetīgās mākslas izpausmes, aktuālās radošās domāšanas un vizuālo komunikāciju sfēras pārstāvji iekļāvās arī pilsētvides transformāciju un semantikas plānu izziņāšanā. Laikmetīgās mākslas parādību lokam piederīgie dažādu mākslas veidu pārstāvji piedāvāja gan neparastu objektu iesaistījumus publiskajā telpā, gan atšķirīgu, nereti pat ironiski ievirzītu skatījumu uz pieminēkļu lomu un funkcijām. Par mērķtiecīgi koordinētu laikmetīgās mākslas projektu pieminēkļu uzveres sakarā var uzskatīt 1995. gada vasarā īstenoto, tolaik aktīvās kuratores Helēnas Demakovas konceptuāli pamatoto un Rīgas pilsētvīdē organizēto izstādi – akciju "Pieminēklis". Joprojām ir saistoši atcerēties daudzos un dažādos, arī skandalozi izaicinošos objektus, ko mākslinieki bija uzstādījuši tādās pilsētas vietās, kur kādreiz bijuši pieminēkļi vai kur, pēc viņu domām, varētu būt pateicīga apkārtnē asprātīgu trijdimensionālu darinājumu un telpisku akcentu iesaistīšanai. Laikmetīgās mākslas praksē šāda kritiski vērtējošu, ironisku attieksmju uzrādīšana saistībā ar pieminēkļu problemātiku ir visai izplatīta, jo īpaši postsociālisma sabiedrisko attiecību kontekstā. Arī tas ir viens no veidiem, kā iespējams transformēt publiskajā telpā sastopamo objektu nozīmes un raisīt citādu priekšstatus par to radīšanas iespējām.

Par vēl vienu diezgan ekstrēmu piemēru, kas raksturo laikmetīgajā mākslā iespējamos centienus ietekmēt pieminēkļu uztveri, var uzskatīt igauņu mākslinieka un teorētiķa Hanno Soansa (*Hanno Soans*) 90. gadu nogalē sarīkotās performances pie dažādiem Tallinas pieminēkļiem. Divas performances tika īstenotas akcijas *Backdoor Media* programmas



Gļebs Panteļejevs. Pieminēkļa makets valodniekiem Jānim Endzelīnam un Kārlim Milenbaham. Izmēģinājuma uzstādījums pie Latvijas Universitātes ēkas / Design for a monument to linguists Jānis Endzelins and Kārlis Milenbahs. Test display in front of the University of Latvia building 2008. Pagaidu materiāls / Temporary material Arhitekts / Architect: Andris Veidemanis Foto / Photo: Gļebs Panteļejevs

ietvaros. Apzīmējums “aizmugures durvis” nozīmēja gan konkrēto performanču norises vietu, jo tās notika pieminekļu aizmugurē, gan darbošanās metaforisko jēgu – atklāt tādus nozīmju aspektus, kas iepriekš nebija iespējami, kas “netika ielaisti pa priekšdurvīm”. Tā, piemēram, 1998. gada rudenī īstenotās performances laikā pie Nezināmā karavīra pieminekļa Tallinas vecpilsētas centrā apstājās vieglā automašīna, no kuras izkāpa meitene un nolika pieminekļa aizmugures pakājē banānu klēpi. Mazliet vēlāk pie pieminekļa atnāca puskails, ar spilgtu rozā krāsu izkrāsējies vīrietis, kurš uz piecām minūtēm nostājās pieminekļa sienas otrā pusē ar bronzā atlietā pieminekļa figūru identā pozā, tādējādi pasniegdams savu ķermeni kā heroizētā tēla spoguļattēlu. Performances laikā skanēja saucieni: “Man joprojām ir manas atmiņas. Man joprojām ir mans prāts. Man joprojām ir mana filozofija.”<sup>22</sup> 1999. gadā Hanno Soanss sarīkoja citādu performanci pie igauņu rakstnieka Antona Hanzena Tammsāres pieminekļa, ietverdams tajā dažas atsaucis uz atmodas laika saukļiem un aktivitātēm.<sup>23</sup>

Hanno Soansa sarīkotās performances analizējusi un dažādi tulkojuši vairāki laikmetīgās mākslas procesu apcerētāji, dažkārt pieskaitot tās situacionistu izpausmēm. Plaši izvērst šo performanču semiotikas aspektu raksturojums sniegts šīs jomas pētnieces Mari Lānemetsas apcerējumā.

<sup>1</sup> Zaļkalns T. Tēlnieciski būtiskais // Māksla. – 1966. – Nr. 4. – 8. lpp. 1947. gadā uzrakstītā, Mākslas akadēmijas audzēkņiem un pedagogiem nolasītā apcerējuma pirmpublicējums.

<sup>2</sup> Daudzos mūsdienu pilsētvides semantikas plānu pētījumos uzsverts, ka pilsētu telpiskās struktūras ir tik blīvi pārpildītas ar reklāmu, dažādu zīmju un saukļu, arī arhitektūras formu vēstījumiem, ka skulpturāliem tēliem grūti pretendēt uz uztveri, kas prasa nopietnāku iedziļināšanos.

<sup>3</sup> 1929. gada novembrī Zaļkalns vēstulē Lūcijai Zutei-Amiragovai pauda attieksmi pret sabiedrībā izskanējušiem spriedumiem: “Blaumanis jau drīz divas nedēļas kā uzcelts un jau spējies ievīlnot daudz asu protestu. Par šiem protestiem, kas bieži ļoti īpatnēji un asprātīgi, vēl rakstīšu nākamās dienās. Ir arī ļoti glaimojošas atsauksmes. Jāatzīst, ka nebiju gaidījis, ka viņš tik ļoti iedarbosies. Panākums ir lielāks, nekā cerēju.” – Teodora Zaļkalna vēstules Lūcijai Zutei-Amiragovai / Sagat. I. Nejedova // Latviešu tēlotāja māksla / Sast. S. Cielava. – Rīga: Liesma, 1978. – 93. lpp.

<sup>4</sup> Rendell J. A Place Between, Art, Architecture and Critical Theory // Koht ja paik = Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III / Ed. by V. Sarapik and K. Tüür. – Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2003. – P. 230. (Proceedings of the Estonian Academy of Arts. – Vol. 14.)

<sup>5</sup> Modern Sculpture Reader / Ed. by J. Wood, D. Hulks and A. Potts. – Leeds: Henry Moore Institute, 2007. – P. 348. Šajā izdevumā publicētajā pazīstamā amerikāņu tēlnieka, iespaidīgu pilsētvidē uzstādītu monumentālu objektu radītāja Ričarda Serras (*Richard Serra*) un arhitekta, ebreju holokausta piemiņas vietas Berlīnē autora Pitera Eizenmena (*Peter Eisenman*) dialogā Ričards Serra uzsveris, ka Konstantīns Brinkuši, izveidodams 1938. gadā atklāto Tīrgu Žiu pilsētas memoriālo ansambli Rumānijā, mainījis piemiņas vietu uztveri, novietojot tēlniecības objektus vienā telpā ar apmeklētājiem un iekļaujot tēlniecisko formu uztveres procesā kustību izpausmes, laika ritējumu un meditativu apceri.

<sup>6</sup> Tēlnieka Osipa Cadkina radītais ekspresīvais nosacīti figurālais piemineklis “Izpostītā pilsēta” (1953, bronza, granīts), kas bija veltīts Roterdamas daļējai sagrāvei viena uzlidojuma laikā 1940. gada 14. maijā, sākumā izraisīja pretrunīgas atsauksmes. Daži to uzskatīja par neveiksmīgu kubisma formas atbalsojuma apvienojumu ar Austrumeiropas zemēm raksturīgu emocionāli sakāpinātu žestu patētiskumu. Tomēr bija arī tādi speciālisti, kas atzina šo objektu par labāko moderno kara šausmām veltīto pieminekli Eiropā.

<sup>7</sup> Britu tēlniecības dižmeistaru Henriju Mūru mēdz uzskatīt par pirmo modernās tēlniecības pārstāvi, kurš tik pārliecinoši, bez pārāk sāpīgiem kompromisiem spēja arī monumentālajos darbos apliecināt savu formu uztveri un radošo pārliecību.

<sup>8</sup> Wilenski R. H. The Meaning of Modern Sculpture. – Boston: Beacon, 1961. – P. 4. (Pirmpublic.: London: Faber and Faber, 1932.)

<sup>9</sup> Turpat. – 3.–4. lpp.

<sup>10</sup> Whiteread R., Rose A. Interview 1997 // Modern Sculpture Reader. – Ch. 65. – P. 454.

<sup>11</sup> Baumanis K. Teodors Zaļkalns. – Rīga: Liesma, 1966. – 92. lpp.

Jāatzīmē, ka viņa Soansa akcijas salīdzina ar jau minēto Helēnas Demakovas kūrēto lielizstādi “Piemineklis” Rīgas pilsētvidē. Lai gan abi laikmetīgās mākslas projekti norisinājušies īslaicīgi, tomēr nevar noliegt, ka tie iezīmējuši aktuālas pārmaiņas pieminekļu uztveres diapazonā, pierādot atvērta, reizēm pat ķecerīga un daudznozīmīga skatījuma pavērsienus, kā arī jaunu nozīmju producēšanas iespējas. Nav izslēgts, ka šķietami neparasto un it kā individualizēto akciju pie nu jau bēdīgi slavenā Tallinas Nezināmā karavīra pieminekļa var uzskatīt par sākotnējo uzmanību piesaistošo ieskrābājumu šī politiski ambivalentā tēla uztverē. Tad, kad Soansa sarīkotā performance bija iecerēta un tapa, diez vai kāds varēja iedomāties, ka pieminekli varētu pārcelt uz citu vietu. Kad 2007. gada 27. aprīlī to pārvietoja no Tallinas centra uz karavīru kapiem ārpus pilsētas, tas, kā zināms, izraisīja plašus krievu tautības un citu krievvalodīgo iedzīvotāju protestus, traģiskus grautiņus un nepieredzētu attiecību pasliktināšanos ar Krieviju.

Līdz galējībām sakāpinātas politiskās kaislības un pretrunas ekstrēmos gadījumos, bet ikdienā bieži vien visai inerta, pieradumam atbilstoša un reizēm pat it kā neredzoša, īpašu vēribu neveltoša attieksme – tie ir divi pieminekļu vispārējās uztveres pretpoli. Laimīgā kārtā mums Rīgā ir vismaz daži pieminekļi, kas spēj cilvēkus uzrunāt, rosinot vēlēšanos veidot ar tiem individuāli izjustas, prieku un iedvesmu dāvājošas attiecības.

<sup>12</sup> Turpat. – 115.–116. lpp.

<sup>13</sup> 1931. gada sākumā rakstītā nedatētā vēstulē Zaļkalns raksturo savus tolaik tapušos darbus: “Mēnesi atpakaļ atklāja vienā dienā 3 manus darbus. Divus teātri: Aspazijas bronzas krūšutēlu un Bertas Rūmnieces cilni (..) un Meža kapos pieminekli Porukam granītā. Aspazija bija ļoti apmierināta, arī Rūmniece, tāpat par Poruka pieminekli šoreiz apmierināti visi. Neapmierināts palieku tikai es.” – Teodora Zaļkalna vēstules Lūcijai Zutei-Amiragovai. – 102. lpp.

<sup>14</sup> *Apsītis V.* Brīvības piemineklis. – Rīga: Zinātne, 1993. – 111.–112. lpp.

<sup>15</sup> *Vitzkopfs A.* Citādas domas par Brīvības pieminekļa lietu // *Latvis*. – 1929. – Nr. 2458. – 31. dec. – 6. lpp. Raksta autors, būdams inženieris, uzskatīja, ka “jaunlaiku tehnika ir degradējusi šīs kādreiz dominējošās mākslas, jo jaunlaiku tehnika ir cilvēcei dāvājusi simtkārt, tūkstoškārt stiprākus, spilgtākus un par visām lietām reālākus cilvēces kultūras izpaudumus. Nevis vienkāršas rotaļas, ar ko mielot acis un kairināt jūtas, bet praktiski vērtīgus pieminekļus ceļ 20. gadusimteņa kultūrtautas. Būtu žēl, ja mēs Latvijā paliktu pirmatnēja klasicisma kalpībā.”

<sup>16</sup> Aptauija tika izziņota 1930. gada 5. februārī laikraksta “Latvis” 2487. numura pirmajā lappusē. No visām Latvijas malām iesūtīto atbilžu publicēšana gandrīz katrā numurā ilga veselu mēnesi. Iepriekš publicētais inženiera A. Vickopfa raksts acimredzot sagatavoja augsni to viedokļu pārsvaram, kas iestājās par praktiskas celtnes, nevis idejiska pieminekļa izvēli.

<sup>17</sup> 1930. gada 9. martā laikraksta “Latvis” 2515. numurā bija lasāms aptaujā iegūto rezultātu rezumējums. Redakcija uzslavēja tos respondentus, kuri, izsakoties par praktiskas celtnes būvēšanu, apliecinājuši taupību un centību.

<sup>18</sup> Citās zemēs prot pieminekļus celt // *Brīvā Zeme*. – 1930. – Nr. 53. – 5. marts. – 8. lpp.

<sup>19</sup> *Zaļkalns T.* Tēlnieciski būtiskais. – 2. lpp.

<sup>20</sup> *Gombrich E. H.* The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. – London: Phaidon, 1999. – P. 155–158. – Ch. 5: Sculpture for Outdoors.

<sup>21</sup> *Spārtis O.* Rīgas pieminekļi un dekoratīvā tēlniecība. – Rīga: Nacionālais apgāds, 2001. – 158. lpp.

<sup>22</sup> Ziņas par Soansa performanču norisi sniegta pēc igauņu pētnieces Mari Lānemetsas apcerējumā “Kartējot heterotopiju” fiksētajiem aculiecinieku aprakstiem: *Laanemets M.* Mapping Heterotopia: Elicited Encounters in Tallinn // *Koht ja paik = Place and Location II* / Ed. by V. Sarapik, K. Tüür and Mari Laanemets. – Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002. – P. 282–313. (Proceedings of the Estonian Academy of Arts. – Vol. 10.)

<sup>23</sup> Antona Hanzena Tammsāres pieminekļa autors ir Hanno Soansa tēvs – pazīstamais igauņu tēlnieks Jāks Soanss (*Jaak Soans*). Tas, iespējams, nozīmē, ka pie pieminekļiem īstenotajās akcijās un performansēs ievijās kādas autobiogrāfisku atmiņu un izjūtu nianses.



Ruta Čaupova

## Perception of Monuments and the City Environment Changeability of Trends and Semantic Aspects

### Summary

We know that while creating powerful images, the builders of ancient temples and sanctuaries also believed in their beneficial effect and potential to secure a channel of interaction between people and the divine energies of nature and the universe. Unfortunately, over the centuries monumental sculpture, in turning to the much more pragmatic tasks of serving various ideologies, lost both this transcendental orientation and the belief in the immortality of skilfully executed sculptures. Ideological contradictions, often related to the wanton destruction of monuments, have witnessed a hectic escalation in a milieu haunted by political and social collisions. Monarchic, despotic and totalitarian regimes of the 20<sup>th</sup> century have degraded the repertoire of monumental sculpture into a set of pathetic gestures, demonstrative bill-board style and banal clichés. More sensitive viewers took a dislike to the didactic, obtrusive, official tone of such monuments.

However, it cannot be denied that at least the partial democratisation of public relations and commission practice enabled the erection of monuments not just to statesmen but also to creators of cultural values and contributors to some humane undertaking. Although these might feature repeatedly the standard busts and figures, attitudes towards the commemoration of popular cultural figures could be responsive and even warm-hearted. The true reputation of the cultural representatives, their output being rooted in the collective consciousness of the nation, adds to the perception in these cases. A typical example is the granite monument to the Latvian writer Rūdolfs Blaumanis by Teodors Zaļkalns set up in the Riga canal parkland in 1929. From foreign examples one could name, for instance, the bronze monument to the world-famous Irish writer James Joyce, represented as a seemingly simple image in a distracted posture standing by the street in Dublin; there is also the Swedish poet Carl Michael Bellman's monument in Stockholm and several other intimately treated representatives of the creative professions in various cities all over the world. Successful examples in this context are the figural monuments to two legendary Latvian artists – Kārlis Padegs and Voldemārs Irbe – in Riga, created by the sculptor Andris Vārpa and architect Arno Heinrihsons as a result of a private initiative in the late 1990s. They are located by the street and the stream of pedestrians; associative links to particular events in these artists' lives enrich the perception of the works.

In the creative expressions related to modern sculpture, a dominant attitude towards monument commissions for most of the 20<sup>th</sup> century was that only the artist's creative will could ensure the presence of artistic value. British art theoretician Reginald Wilenski was categorical in his defence of this position in his book "The Meaning of Modern Sculpture" published in 1932. Artists of the post-modern as well as the post-minimalist period were also reserved towards monument commissions with preconditions; their own ideas in this sphere were heard quite rarely. A stimulating and on the whole successful exception could be the minimalist and architectonic Vietnam Veterans' Memorial by architect Maya Ying Lin that was erected in Washington D. C. in 1982. Laconic symbolism also stands out in the British sculptor Rachel Whiteread's Judenplatz Holocaust Memorial in Vienna, set up in 2000 after much debate. One should note that both these and other architectonic monuments close to the minimalist idiom have almost always created opposition from various social groups, despite being highly commended by professional experts. Many people less experienced in the arts still prefer rather banal figural images as more fitting and understandable.

In the early 1920s, when monumental sculpture developed rapidly after the independent state had been established, both society and artists were led by a patriotic spirit. Although representatives of national sculpture adopted the formal principles of modern sculpture in a particular vein, they also undertook monument commissions. Abstract solutions were not successful in Latvia as demonstrated by the rejection of Teodors Zaļkalns' architectonic and symbolic proposals. Equally, figural monuments were also considered outdated and unsuited to the spirit of the age by many respondents, according to the survey on the ideas regarding the Freedom Monument published by the newspaper "Latvis" in 1930. The idea of doing away with a figural monument altogether and erecting some practical building instead was very popular. Despite all the objections, the multi-figured Freedom Monument composition by Kārlis Zāle was realised. This monument, the most impressive testimony to Latvian statehood and cultural development, has seen both concealment in the Soviet period and enthusiastic rapture during the national awakening, and turned into a meeting place for political protests and manifestations.

During Soviet times, a strongly coordinated and totally ideological practice of monument construction was established in which two types of objects predominated in Latvia too: monuments to Lenin were to stand in urban centres and sometimes also nearby the most important public buildings, and memorial ensembles were set up in places of burial of Soviet soldiers all over Latvia. It was a clumsy field subservient to ideological tasks and stagnant in respect of the expressive means employed. Monuments to Lenin, promoting the foreign power's authoritarian cult, were pulled down after the restoration of Latvia's independence but the memorial ensembles were preserved. In recent years, the ensemble dedicated to Soviet soldiers in Victory Park, Pārdaugava (opened in 1985), which is one of the largest Soviet-time monuments in Riga, has now become a place for meetings and activities of Russian and the so-called Russian-speaking community.

Another era, other orientations – this can be said about the turn in monumental sculpture after the restoration of independence. Opportunities opened up for local authority, non-governmental organisation and even private enterprise initiatives. The first conceptually original object free of any pomposity may well be the dolomite arrangement "Eyes" resembling land-art by sculptor Igors Dobičins in Zaķusala; it was dedicated to the people who guarded the building of Latvian TV in January 1991. The sculptor himself provided the necessary finances and materials for this work. Two small-scale architectonic and symbolic monuments – to the representative of the New Latvian movement Krišjānis Valdemārs (1996, sculptor Gļebs Panteļejevs, architect Andris Veidemanis) and commander of the Northern Latvian Army Jorģis Zemītāns (1995, sculptor Gunta Zemīte, architect Uģis Bratuškins) – were created in Riga thanks to the initiative of Vidzeme Suburb executive body. Several monuments by sculptor Andris Vārpa as well as the monument to the first commander of the Latvian Army Oskars Kalpaks (2006, sculptor Gļebs Panteļejevs, architect Andris Veidemanis) could be described as objects thoughtfully involved in urban environment.

In the context of contemporary art, alternative proposals of monument perception related to ironic attitudes and various actions emerged in the 1990s. Typical examples are the exhibition "Monument" organised by the Soros Centre for Contemporary Art – Riga and curated by Helēna Demakova in Riga in 1995 as well as the provocative actions realised by Estonian artist and theoretician Hanno Soans close to two Soviet-time monuments in Tallinn later in the decade.