



LATVIJAS
UNIVERSITĀTE
ANNO 1919

IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ



PROFESIONĀLAJĀ IZGLĪTĪBĀ IESAISTĪTO
VISPĀRIZGLĪTOJOŠO MĀCĪBU PRIEKŠMETU PEDAGOGU
KOMPETENCES PAAUGSTINĀŠANA

Austra Avotiņa

Kultūras izpausmes formas. Māksla kā kultūras forma. Ievads.
Modernisms - tēlotāja māksla 20. gadsimta pirmajā pusē

Materiāls izstrādāts
ESF Darbības programmas 2007. - 2013.gadam „Cilvēkresursi un nodarbinātība”
prioritātes 1.2. „Izglītība un prasmes”
pasākuma 1.2.1. „Profesionālās izglītības un vispārējo prasmju attīstība”
aktivitātes 1.2.1.2. „Vispārējo zināšanu un prasmju uzlabošana”
apakšaktivitātes 1.2.1.1.2. „Profesionālajā izglītībā iesaistīto pedagogu
kompetences paaugstināšana”

Latvijas Universitātes realizētā projekta
„Profesionālajā izglītībā iesaistīto vispārīzglītojošo mācību priekšmetu pedagogu
kompetences paaugstināšana”

(Vienošanās Nr.2009/0274/1DP/1.2.1.1.2/09/IPIA/VIAA/003,
LU reģistrācijas Nr.ESS2009/88) īstenošanai.

Rīga, 2011

Austra Avotiņa

Modernisms - tēlotāja māksla 20. gadsimta pirmajā pusē

Modernisms mākslā ir XX gadsimtā plaši izplatīti centieni saraut saites ar XIX gadsimta mākslinieciskajām tradīcijām. Atsacīdamies no tradicionālās intereses par saturu un sižetu, modernisms galvenokārt pievēršies formai un pētījis mākslinieciskās tehnikas iespējas.

(Ideju vārdnīca.- R.: Zvaigzne ABC, 1999. 357. lpp.)

Izvēlētā hronoloģiskā robeža ir visai nosacīta. Mākslas zinātnieks, Ņujorkas universitātes profesors Horsts Voldemārs Jansons norāda, ka attiecībā uz glezniecību 20. gadsimts iestājās piecus gadus vēlāk, kā gadsimta hronoloģiskā robeža. Protams, nav iespējams uzsākt jebko pilnīgi jaunu, ja tam nav pamata pagātnē - nav pat svarīgi pozitīva vai negatīva ir attieksme pret bijušo, galvenais, lai attieksme vispār būtu. Gadsimtu mijā cilvēce arvien ir centusies pārvērtēt iepriekšsasniegto. Tātad, šobrīd uzsākot jaunu gadsimtu un pat tūkstošgadi ir svarīgi novērtēt pagājušā laika vērtību - galvenās likumsakarības, valdošās tendences un sasniegumus, kā arī to, kas nebūtu jāturpina, kam jāpieliek punkts... Kultūras vēsturē arvien visgrūtāk ir raksturot tieši visjaunāko - to uz ko jālūkojas tieši, nepastarpināti, to ko raksturojot skaidri jāzin, ka visam formulētajam vēl ir aculiecinieki. Tāpēc vieglāk ir rakstīt par daudz senākiem laikiem. To sasniegumus var pasniegt kā neapstrīdamus un pārbaudītus faktus. Hronoloģiski 20. gs. sākums neapšaubāmi jebkuram liekas kaut kas pietiekoši tāls. Tomēr, kaut arī simts gadus reti kurš nodzīvo, vēl arvien šķiet, ka pagājušā gadsimta vērtējumu vēl tikai jāgaida no mākslas kritiķiem un vēsturniekiem.

Šis ieskats 20. gadsimta pirmās puses tēlotājmākslā būs orientēts uz to, lai sakārtotu zināmos, izceltu svarīgākos faktus un Eiropas kultūras vēsturē atzītās (kādreiz ļoti strīdīgās) mākslas parādības pieejamā, uzskatāmā un ikvienam lasītājam personīgi pārvērtējamā un papildināmā veidā. Jebkura deklarācija būtu jāuzskata par hipotēzi, jo vairāk kā jebkad senāk vēsturē, 20. gs. māksla aicināja skatītāju uz personīgu, pat intīmu pārdzīvojumu mākslas baudīšanas procesā.

I

Ko darīt?

Te interesanti salīdzināt - ja ar dzirdi uztvertā informācija gandrīz visa sasniedz mūsu apziņu, tad no tik bagātīgās vizuālās informācijas mēs spējam apzināties tikai niecīgu daļiņu. Tas nepārprotami liecina, ka vizuālā pasaules uztvere nes salīdzināmi bagātāku informācijas klāstu nekā sadzirdamā. Relatīvi mazais informācijas daudzums, kuru mēs apzināmies, vēlreiz apliecina, ka cilvēka apziņa ir tikai niecīga saliņa plašajā smadzeņu bezapziņas okeānā, milzīga aisberga nelielā smailīte.

(E.I. Siliņš. Lielo patiesību meklējumi. - R.: Jumava, 1999. 123. lpp.)

Kultūras dzīve 19.gs. beigās ir neviendabīga un pakļauta straujām izmaiņām - mainās gan mode, gan sapņi, gan attieksme pret pagātņi. No vienas puses īslaicīgi atgriezās ideālisms, bet no otras puses viss, kas bija atzīts pagātnē, īpaši nesenās pagātnes pārlicības tika asi noliegtas. Ideālisms izpaudās romantiskās noskaņās, kas bija samērā populāras visu 19. gadsimtu un atdzima gadsimta beigās simbolistu darbos. Literāti aizrāvās ar romantiskiem, jaunībai raksturīgiem, mistiskiem sapņiem, bet gleznotāji pievērsās metafiziskai, reizēm drūmai un emocionāli dziļai tematikai. Racionālā, industrializētā vide radīja alkas pēc jaunas mākslas, kas apmierinātu šķietami aizmirstās estētiskās jūtas. Īslaicīgu, bet spožu popularitāti ieguva jūgendstils, kura galvenais uzdevums bija padarīt vēl ērtāku telpisko ikdienu, bet ārēji saglabājot senos sapņus par krāšņumu, bagātību un izsmalcinātību, ļāva cilvēkiem turpināt romantiskos sapņus. Nereti aizraujoties gandrīz tikai ar formālu dekoratīvismu, ekstravaganta un mistiska ārējā forma bieži sāka likties svarīgāka par visu pārējo tā, gluži neapzināti, sagatavojot ceļu modernismam. Savukārt, smalkā, vijīgā, trauslā, krāšņā, bet formāli manierīgā formu stilizācija tika konsekventi noliegta jaunā laikmeta sākumā, kaut arī savā ziņā sagatavoja ceļu abstraktai domāšanai. Pārvērtējumu un rehabilitāciju jūgends sagaida tikai 50-jos gados, arī šobrīd tam tiek pievērsta liela uzmanība.

Tomēr modernais jūgendā bija tā īpašais funkcionālisms. Brīnišķīgā forma, kura bieži bija jau gandrīz abstrakta, labākajos piemēros arvien sekoja galvenajai idejai - unikālam funkcionālam kodolam. Šeit iezīmējas jūgenda saikne ar modernismu, kura pamatiezīme gadsimta sākumā bija tā, ka neredzamais bija kļuvis svarīgāks par redzamo, domas svarīgākas par darbiem un bezapziņa

(zemapziņa) nozīmīgāka par apziņu. Tā to pamatoja arī Freida, Ādlera un Junga analītiskās psiholoģijas pētījumi un teorijas.

Jaunie atklājumi deva drosmi asi noliegt gandrīz visu, kas bija atzīts pagātnē. Nesenās pagātnes pamatpārlicība - atdarināšanas estētika tika nomainīta ar, jaunajam laikam daudz nozīmīgāko, iedvesmas estētiku. Racionālismam kā pretmets tika izcelts tagad nozīmīgākais iracionālisms. Viens no nedaudzajiem, kas spēja pareģot jauna laika iestāšanos bija Nīče. Sākās periods, kas noliedza jebkādus pārbaudītus estētiskā skaistuma standartus vai kanonus. Ģēnija pašizteiksme kļuva par galveno, brīvība bija pilnīga - itāļiski šo virzienu mākslā tieši tā ir pieņemts saukt - *// Liberty*. Jūgendstila smalkais monohromisms, impresionisma zinātniski pamatotās optiskā redzējuma teorijas, Van Goga un Gogēna emocionālā glezniecība, postimpresionistu un īpaši Sezanna atziņas neapzināti bija kļuvušas par jaunas, nepieredzēti brīvas mākslinieciskās domāšanas ievadu. Šādas domāšanas ietekme bija tik liela, ka pat atsevišķi izteiktas frāzes varēja kļūt par iedvesmas avotu. *Modernisti mākslas darbu cildināja kā sevī noslēgtu, gandrīz svētu objektu. Viņi mērķtiecīgi novērsa jebkādu mākslas darba saikni ar ārpasauli, dabu, vēsturi, cilvēka dzīvi. Māksla, kas atspoguļoja dabas skaistumu vai pauda cilvēciskas emocijas, tika atmesta kā "nepietiekami tīra". Māksla pastāvēja mākslas dēļ. Mākslas darba nozīme attiecās galvenokārt uz sevi, nevis ārpasauli. Māksla bija saistīta tikai ar estētisku, nevis morālu, politisku, filozofisku vai reliģisku nozīmi. Abstraktajā mākslā manipulēja ar krāsu laukumiem un ģeometriskām figūrām, lai iegūtu tīru, estētisku formu.* (Dž. E. Vīts, *Postmodernie laiki. R.: Luterisma mantojuma fonds, 1999., 99.-100. lpp.*) Māksla bija atbrīvojusies no pakļautības redzamajai dabai, skatītājam un pasūtītājam. Subjektīvisma šajā periodā bija vairāk kā jebkad agrāk, bet viss gadsimts kopumā bija šaubu, meklējumu, jaunatklāsmju un vilšanos pilns.

20. gs. mākslas vēsturi ir gandrīz neiespējami analītiski dalīt pēc valstiskā principa, kā tas varēja veiksmīgi notikt, piemēram, attiecībā uz 17. gs. Jaunajā mākslas pasaulē konsekvēnti sāka valdīt dažas metropoles, gadsimta sākumā neapšaubāma līdere bija Parīze, kuru reizēm mēdz dēvēt par *modernisma Romu*. Savukārt, mākslas darbu raksturojumā un analizē ir grūti pielietot tradicionālās metodes - žanru iedalījums kļūst problemātisks, dažādi mākslas virzieni strauji, pat vairākas reizes viena mākslinieka dzīves laikā, nomaina cits citu, bieži deklarēdami visa iepriekšējā noliegumu. Mākslas veidi un dažādas tehnikas pārklājas, sintezējas un papildina viena otru, bet viens autors, līdzīgi renesanses

ģēnijiem lieliski pierāda sevi visdažādākos mākslas veidos - arhitektūrā, mūzikā, literatūrā, glezniecībā, tēlniecībā un grafikā.

20. gadsimta sarežģītā politika nebija vienīgais iemesls, kas izmainīja cilvēka dzīvi. Būtiska un strauja bija zinātnes attīstība, kas atrisināja daudzas cilvēka dzīvi apgrūtināšas problēmas - radio, telefons un automobilis kļuva par ikdienas neatņemamu sastāvdaļu. Jau 1901. gadā notika pirmais autobrauciens Parīze - Berlīne, bet 1909. gadā jau - pirmais Lamanša pārlidojums. Varam uzskatīt, ka gadsimta sākuma zinātne atrisināja fiziskā darba problēmu, bet gadsimta beigās jau solīja atrisināt pat garīgā darba smagumu. Vēl krasāk kā iepriekšējo gadsimtu mijā aktuāls kļuva jautājums **ko darīt?** Ko darīt mākslai, kas jādara māksliniekiem? Kas ir māksla un kam tā vajadzīga? Tradicionāli esam sašutuši, ja kāds saka - tā vajadzīga tikai pašam māksliniekam - bet varbūt tajā ir liela daļa patiesības.... Tiešām, jebkurš faktiski var sevi apliecināt kā mākslinieks, izvēloties to mākslas valodu, kas katram konkrētā situācijā šķiet piemērotākā.

20. gs. sākuma konflikta situācija bija ļoti nopietna - mākslinieki konsekventi sāka noraidīt mākslas darba tradicionālās funkcijas. Īpaši asi tie vērsās pret tās attēlojošo funkciju - pret to ko, realizējot mēs tradicionāli sagaidām kaut ko īpaši reālistisku. **Eksperimenti ar formu, interese par eksotisku nāciju tradicionālo mākslu, intuīcijas nozīmes īpaša akcentēšana radošā darbībā - tas viss bija kļuvis aktuāls gandrīz vienlaicīgi. Jaunās nopietni pamatotās idejas tika verbāli manifestētas, pamatojot tās gan ar jaunākajiem zinātnes un filosofijas sasniegumiem, gan dzejas un teatralizētu uzvedumu formās. Tās bija sava veida domubiedru ekspedīcijas - mērķtiecīgas, apzināti loģiskas un ārkārtīgi ieinteresētas, reizēm pat agresīvas, jauno mākslas procesu veidošanā. Viens no vārda "ekspedīcija" skaidrojumiem vārdnīcās saka, ka tā ir - *organizētu cilvēku grupa, kas dodas noteiktā virzienā ar konkrētu mērķi un speciālu nolūku.***

Tieši tā tas notika 20. gs. pirmajā pusē.

Jautājumi

1. Raksturojiet kultūrvēsturisko situāciju Eiropā 20. gs. sākumā un salīdziniet to ar situāciju šodien.
2. Ko jūs darītu, ja tagad būtu 20. gs. sākums? Uzrakstiet eseju.
3. Kādi iepriekšējie mākslas virzieni atstāja vislielāko iespaidu uz modernisma meklējumiem?

4. Analizējies savas iepriekšiegūtās zināšanas kultūras un mākslas vēsturē un atrodi dažus piemērus domubiedru *ekspedīcijām* mākslā. Pamatojiet.

II

Jūtu ekspedīcija - fovisms

Fovisms nav viss, bet tas ir pamats visam.

Anrī Matiss

(G. Neret. Henri Matisse. - Köln: Taschen Verlag, 1997. 46. lpp.)

Krāsu, kā glezniecības galveno izteiksmes līdzekli jūtu aktivizēšanai izvēlējās kāda mākslinieku grupa Parīzē. 1905. gada Rudens Salonā viņu darbi izcēlās ar spilgtām, kontrastējošām krāsām. Starp šiem māksliniekiem bija gan tādi, kas izbaudījuši simbolisma skolu, gan tādi, kas jau pēc pāris gadiem aktīvi iesaistīties citu modernisma virzienu veidošanā. Dažus gadus šajā grupā darbojās Anrī Matiss, Andrē Derēns, Moriss Vlaminks, Van Dongens, Rauls Difi, Žoržs Braks un citi. Viņi bija dažādu mākslas skolu pārstāvji, kurus vienoja kopīgi uzskati par glezniecības uzdevumiem. Mākslas darbu neparastais košums un attēlotā objekta vienkāršotā un divdimensionālā forma izsauca skatītāju un kritiķu nesapratni. Meklējot izjusto aso emociju analogus skatītāji par piemērotāko raksturojumu izvēlējās apzīmējumu "meža zvēri". Franciski tas ir *les Fauves*. Kaut arī šis vārds bija domāts kā lamu vārds, jaunie mākslinieki to pieņēma ar lepnumu. Mākslas vēsturē tas tiek lietots, lai apzīmētu virzienu - **fovismu** - kopumā. Par fovistu iedvesmas avotu var uzskatīt postimpresionisma glezniecību, kas bija asā kontrastā ar tam laikam populāro raksturīgo dekoratīvo hēdonismu - baudkāru paštīksmināšanos un jūtu pasaules nozīmes pārspīlēšanu simbolistu darbos. Pārlicību par izvēlētās metodes pareizību apstiprināja arī vairākas izstādes Parīzē. Īpaša loma fovistu pārlicības formulējumā bija Sezana, Van Goga un Gogēna izstādēm. Šo ģēniju darbi pārlicināja par jaunas, drosmīgas glezniecības valodas vērtību un par kompozīcijas un krāsas nozīmi gleznā. Īpaši asi tika noraidīti jebkādi mitoloģiski vai reliģiski un vēsturiski vai sižeti. Iedvesmu mākslinieki smēlās redzamajā apkārtnē - dabā un cilvēkos - tie deva iemeslu patiesām un asām izjūtām. Tā akcentējot kaut ko pilnīgi pretēju simboliskajai samākslotībai vai pārspīlētajai jūtu izsmalcinātībai. Rezultāts, kas visai maz līdzinājās reāli redzamajam, spilgti demonstrēja asu, patiesu izjūtu radītās emocijas. Sezana izcilās kompozīcijas, Gogēna skaidrie, monumentālie krāsu

laukumi un Van Goga spilgtās, nereti kontrastējošās krāsas tika sakoncentrētas un radīja neparasti *mežonīgu* efektu. Nekādi mainīgi reālas gaismas, vai acumirkļa iespaidi kā impresionismā jaunā virziena glezniecībā vairs nebija aktuāli.

Jaunā virziena māksliniecisko koncepciju izstrādāja **Anrī Matiss (1869 - 1954)**. Studējot daudzu vecmeistaru glezniecību, Anrī Matiss pakāpeniski bija ieguvis absolūti konsekventu pārliecību par *fovistiskās* izteiksmes pareizību. Arī turpmākajā daiļradē viņš noturēja šo pārliecību ilgāk kā citi. Studējot reālus, ikdienišķus un pavisam vienkāršus motīvus viņš pamazām nonāca līdz atziņai, ka tieši krāsa ir tā, kas rada emocionālo efektu un nosaka estētiskās iedarbības spēku. Viņa darbu sižeti - klusās dabas, portreti un akti ar raibiem audumiem un logiem fonā - atveidoti vienkāršotās formās, ar lakonisku, smalku līniju. Gleznu kompozīcijas pamatelementi ir ritmiski, dekoratīvi, kontrastaini lokālu krāsu laukumi. Tieši tie veido emocionālo noskaņu, savukārt, ritmiskās, vijīgās, dzīvās līnijas un kontūras gleznas noskaņu padara izteikti muzikālu. Lai pārbaudītu savas teorijas pareizību, viņš bieži darināja viena gleznojuma divus variantus - vienā koncentrējoties uz formu, bet otrā uz krāsu. Vēlākajā daiļradē tas viņam deva perfekta kombinācijas iespējas.

Matiss ir ne tikai gleznotājs, bet arī lielisks grafiķis. Mākslas vēsturē nav daudz mākslinieku, kuri tik lieliski spēj atdzīvināt līniju kā Matiss. Viņš ir absolūts līnijas un silueta virtuozs. Tas redzams ne tikai daudzajos zīmējumos, skicēs, litogrāfijās un ofortos, bet arī viņa skulptūrās. Šo lielisko prasmi - smalku vispārinātas formas izjūtu viņš lieliski demonstrē mūža nogalē, kad slimības dēļ nespēdams vairs gleznot, darina krāsaina papīra kolāžas - ar šķērēm griežot izteismīgus siluetus un veidojot no tiem ritmiskas kompozīcijas. Bieži tās tika izmantotas ierosmei arī lieliem monumentāliem darbiem - vitrāžām un dekoratīviem sienu gleznojumiem (piemēram, "Tūkstots un viena nakts", 1950, 139x374 cm).

Pēterburgas Ermitāža kolekcijas lepnums tagad ir daļa no mākslas kolekcionāra Sergeja Ščukina kolekcijas darbiem. Tajā bija 37 Matisa darbi. Var droši apgalvot, ka Ščukins bija absolūts fovistu (un arī kubistu) piekritējs, jo pirmais nopirka tieši Matisa darbu Rudens Salonā. Tas bija "Zilais pusdienu galds", kuram tūlīt pārī tika pasūtīta "Sarkanā harmonija". 1909. gadā, samaksājot 25 000 zelta franku, viņš pasūtīja Matisam speciālus darbus savai savrupmājai. Lai tos izvietotu Matiss personīgi ieradās Maskavā. "Deja" (260x391 cm) un "Muzikanti" (260x389 cm) ir milzīgi audekli, kuros izmantots ļoti līdzīgs kolorīts (nosacīti varētu to raksturot kā

sarkanās figūras uz zaļās zemes un zila debesu fona), bet ir panākts pilnīgi atšķirīgs emocionālais efekts. Pirmais ir nevaldāmas optimistiskas dinamikas pārpilns, savukārt, otrais pauž melnholiski statisku, melodisku mieru. Šo dinamikas un statikas ritma kontrastu problēmu Anrī Matiss ir risinājis daudzos savos darbos.

Jautājumi

1. Kas bija fovistu iedvesmas avots?
2. Salīdziniet Matisa darbu "Deja" un "Mūzika".
3. Atrodiet šodienas latviešu glezniecībā fovistiskas krāsu izteiksmes piemērus un raksturojiet tos.

III

Domu ekspedīcija - kubisms

*Doma ir par domu domāta doma. Rāms gaišums.
Dvēsele ir sava veida viss, kas ir: dvēsele ir formu forma.
Pēkšņs, plašs, nokaitis miers - veidu veidols.
(Dž. Džoiss. Uliss. - R.: Liesma, 1992. 28. lpp.)*

Tieši Anrī Matiss bija tas, kas uzdāvināja Pablo Pikaso pirmo āfrikāņu mākslas darbu. Tas apliecina, ka abu meklējumi sākās gandrīz no viena izejas punkta, vienā un tajā pašā gadā. Tomēr Āfrikas primitīvās tautas mākslas ietekme viņu mākslā izpaudās pavisam dažādi. Ja Matisam formu ģeometrizācija bija līdzeklis emociju izteiksmei - dramatiskai vai sentimentālai, tad Pablo Pikaso ģeometrizēja attēlojamo pavisam citā nolūkā. Arī šajā gadījumā atkal jāpiemin postimpresionisms un īpaši Pols Sezans. 1906. gadā Parīzē notika plaša viņa darbu izstāde. Sezans bija meklējis jaunu izteiksmes formu. Cītīgi studējot ainavas un priekšmetus klusajās dabās, viņš pamatoja, ka to būtību var pilnīgāk atklāt, ja aplūko tos no dažādiem skatu punktiem. Tātad, pirmkārt, noliedza realitātes trīsdimensionālā telpiskuma atveidošanas nozīmi, bet, otrkārt, norādīja uz senseniem paraugiem mākslā - Āfrikas primitīvo un seno Ēģiptes mākslu, kaurā svarīgāk par tieši redzamo bija atveidot pēc iespējas pilnīgāku zināmo informāciju par lietām. No šiem Sezana pētījumiem, atsevišķas teorētiskas atziņas papildināja minēto izstādi un kļuva par iedvesmas avotu vairākiem jauniem māksliniekiem. Realitātes ģeometrizācija un shematiska sadalīšana plaknēs ar mērķi attēlot visu zināmo nevis tikai redzamo, kļuva par jauna virziena - **kubisma**

- pamatprincipu. Pirmo reizi tāds nosaukums esot lietots 1908. gadā un attiecināts uz Žorža Braka darbiem (piemēram, "Māja Estakā"). Kritiķi nosauca viņa eksperimentus par izmēģinājumu laboratoriju, kurai neesot nekā kopīga ar mākslu. Tomēr jaunie mākslinieki paši bija citās domās. Par kuba, cilindra vai konusa kā ģeometriskas formas skaistumu, kas gandrīz tīrā veidā ieslēgts daudzās apkārtējā pasaulē esošajās lietās, bija izteikušies arī vairāki mākslinieki jau senāk. Kubisma teorētiskā deklarācija traktāta "Par kubismu" formā top tikai 1912. gadā. Albēram Glēzam un Žanam Mecenzē to nebija grūti formulēt, jo jaunās metodes pamatprincipi māksliniekiem jau bija zināmi gandrīz desmit gadus. Vizuāls to apkopojums, bija redzams 1911. gada Neatkarīgo Salona izstādē. Līdzās Glēzam un Mecenzē tajā piedalījās Fernāns Ležē, Albērs Delonē un daudzi citi. Kaut arī Žoržs Braks un Pablo Pikaso tajā nepiedalījās, tomēr tieši viņi tika uzskatīti par šī virziena patroniem.

Pablo Pikaso (1881 - 1973) kļuva par jaunā virziena galveno personu, kaut arī teoretizēt par glezniecību viņš nekad nemēģināja. Līdzīgi kā Matiss, viņš visu savu garo mūžu veltīja konsekventai modernās mākslas valodas pilnveidošanai, tam izmantojot visus mākslas veidus un ieviešot jaunas tehnikas un paņēmienus. No Pikaso mākslā paustajiem estētikas principiem mākslinieki nav atbrīvojušies pat šodien, jebkuru jaunu domu mākslā viņš spēja pārstrādāt un padarīt auglīgu un pieejamu gan māksliniekiem, gan skatītājiem. Mākslas zinātnieks Ernsts Gombrihs raksta - *Pats Pikaso gan noliedza, ka nodarbojas ar eksperimentiem. Viņš apgalvoja, ka nekad neko nemeklējot, tikai atrodot, un smējās par tiem, kas pūlējās izskaidrot viņa daiļradi. Visi grib saprast mākslu," viņš sacīja, "bet kādēļ tad nemēģina saprast putna dziesmu?" Un viņam, protams, bija taisnība. Nevienu mākslas darbu vārdos nav iespējams pilnīgi izskaidrot. Taču vārdi dažkārt noder kā labi ceļa rādītāji, kas palīdz atbrīvoties no pārpratumiem un var radīt vismaz zināmu nojausmu par mākslinieka daiļrades situāciju. Un es domāju, ka tie apstākļi, kas Pikaso noveda pie viņa daudzveidīgajiem "atradumiem", labi raksturo visu 20. gs. mākslu.*

Kubisma periods Pikaso mākslā ir apzinātu meklējumu pilns. Tajā nav nejaušību - tikai apzināta domas virzība. Pārlicību par šo vārdu patiesumu var iegūt pētot Pikaso skices un uzmetumus, tā izsekojot viņa domu gaitai, kas lēni virzās no klasiskiem mākslas paraugiem, piemēram Velaskesa, līdz jaunai, sākumā grūti uztveramai izteiksmes formai. Viņa darbs "Aviņonas meitenes" (nevis tās, kuru dzimtene it Aviņona, bet tās, kuras mīt ar sliktu slavu apvītajā Aviņonas ielā) ir

milzīgs audekls (244x233), kurš ilgu laiku tika rādīts tikai mākslinieka tuvākajiem draugiem. Arī Žoržs Braks Pikaso darbnīcā to ieraudzīja pirmo reizi 1907. gadā, bet plašākai publikai tas pirmo reizi tika izstādīts tikai 1938. gadā. Kompozīcijas pamatā ir diagonāles, nav nevienas izteikti vertikālas vai tīri horizontālas līnijas - viss ir dinamiskā nemierā - formas it kā salauzītas, kustības aprautas, bet asie stūri neļauj acīm apstāties, izraisa vēlēšanos meklēt kādu pieturas punktu - centru, kura izrādās nemaz nav. Kompozīciju veido piecas figūras - figūra kreisajā pusē atgādina Ēģiptes glezniecības principus, bet divās figūrās labajā pusē skaidri redzama āfrikāņu tautas mākslas ietekme. Pirmajā acu uzmetienā nekāda īpaša nozīme nav klusajai dabai priekšplānā, tomēr kompozīcijā tai ir ļoti ievērojama nozīme, bet to var pamanīt tikai no tās atsakoties. Šādas nelielas, bet ļoti būtiskas detaļas ir gandrīz visu Pikaso darbu kompozīcijas noslēpums. To viņš bija apguvis studējot savu tautiešu - spāņu 17. gs. glezniecību. Tieši ar šiem "sīkumiem" tiek panākts līdzsvars, kas ir pati noslēpumainākā un smalkākā glezniecības problēma. Tas nepieciešams pat tik dinamiskā darbā kā "Aviņonas meitenes", kur klusā daba ir tā, kas neuzkrītoši un lieliski realizē tik svarīgo līdzsvaru, tā notur figūras t.s. *perimetra orbītā*.

Šis darbs atrodas Ņujorkas Modernās mākslas muzejā un it kā savieno pagātņi ar tagadni - no El Greko un Velaskesa aizved mūs uz Parīzi pie Sezana un iedvesmo visu 20. gs. glezniecību.

Ap 1909. gadu beidzās agrīnais, jeb *sezanskais kubisma* periods. Gan Pikaso gan Braks arvien vairāk sāka strādāt darbnīcā, plenēra mainīgums vairs neatbilda viņu meklējumiem. Tagad par iedvesmas avotu noderēja visiem labi pazīstami, vienkārši, bet spilgti individuālas formas priekšmeti - pudeles, ģitāras, glāzes utt. Mākslinieka uzdevums bija demonstrēt visas savas zināšanas par attēlojamo priekšmetu. Savukārt, kolorīts kļuva gandrīz monohroms - pelēkie, brūnie un okeri veidoja atturīgu paleti. Ar šiem meklējumiem sākās **analītiskā kubisma** periods. Tiešu stimulu un ietekmi tam deva jaunā Einšteina atklājumi - *Ņūtona mehānikas uzskatus par absolūtu un nemainīgu telpu, kurā noris determinētie dabas procesi, pašos pamatos satricināja Alberta Einšteina 1905. gadā formulētā **speciālā relativitātes** teorija. Izrādījās, ka telpas un laika dimensija ir atkarīgas no novērotāja kustības ātruma, tās nav absolūtas un nemainīgas, bet **relatīvas** (...) - proti, katram novērotājam, kas atrodas kustībā, ir sava atskaites sistēma. (I. Siliņš. *Lielo patiesību meklējumi*. - R.: Jumava, 1999. 34. lpp.)*

Analītiskajā kubismā ikdienišķas lietas attēlojot, tās tika sadalītas atsevišķās, noslēgtās plaknēs. Svarīga bija katras plaknes projekcija - to vajadzēja parādīt vislabākajā rakursā, tā lai par attēloto priekšmetu kopumā katrs iegūtu vispilnīgāko priekšstatu. Kopējais iespaids bija tik neparasts, ka vienkāršam skatītājam to bija grūti saprast un pieņemt.

No 1911. - 1916. gadam ilga trešais - **sintētiskā kubisma** periods. Tas bija nākamais solis modernas mākslinieciskās izteiksmes meklējumos. Pamatjautājums - kas tad īsti ir realitāte - tagad jau nodarbināja gandrīz visus. *Sadalīto* priekšmetu atsevišķās plaknes tika liktas atkal kopā, meklējot jaunas kombinācijas un iespējas, krāsu toni kļuva spilgtāki, izlīdzinājās to tonālais piesātinājums tā pasvītrojot *plaknes plakanumu*. Kubisti sāka pielietot kolāžas tehniku. Reālas detaļas, kolāžas fragmenti - avīzes, cigaretes, markas, teksti no vēstulēm, dažādi nejauši priekšmeti - atrodoties mākslas darba plaknē izaicināja katru skatītāju ikreiz uzdodot šo jautājumu - *kas ir patiesā realitāte? Šķita, ka glezniecība gan tā vairs nav, glezniecība bija zaudētās ilūzijas elements...*

Tie jau bija objekti. Tie iedvesmoja un izmainīja visus mākslas veidus. Pikaso un Braka atklājumus augstu novērtēja Huans Griss, Fernāns Ležē, Robērs Delonē, brāļi Reimons Dišāns-Vijons, Marsels Dišāns, Žaks Vijons un vēl daudzi citi - vēl vismaz divdesmit gadus kubisma pamatprincipi saistīja māksliniekus, ne tikai gleznotājus bet arī tēlniekus un pat arhitektus visās Eiropas zemēs (arī latviešu māksliniekus - R. Sutu, O. Skulmi, N. Strunki, M. Skulmi, T. Zaļkalnu un K. Zāli). Katrs no viņiem mācījās šo jauno *kustīgās realitātes redzējuma* metodi un savā mākslā pielietoja nedaudz savādāk. Piemēram, **Robērs Delonē** izmantojot divisionisma tehniku (nelielus spilgtus krāsu laukumus) arvien vairāk sāka interesēties par spektrālu krāsu attiecībām spilgtos gaismas staros. Tādu ceļu ejot viņš atklāj savu īpašo izteiksmes formu, kuru dzejnieks G. Apolinērs aprakstot 1913. gadā tapušās Delonē gleznas nosauc par kubistisko orfejismu (vēlāk - orfejisms). Pēc šīs metodes reālais (analītiskajā kubismā tik labi atpazīstamais) atveidojamais priekšmets praktiski kļuva pilnīgi neatpazīstams, ja netiktu pielietoti simboliski un reāli objekti kā norādes uz dziļāko būtību. Faktiski tās bija koloristiskas harmonijas, kuras pilnīgi novārtā atstāja saturu - šajā gadījumā priekšmeta formu. Darba vizuālā struktūra kļuva par ekvivalentu izteikti muzikālam ritmiskumam, kas daudz izraisīja vēlēšanos tālāk pētīt šo divu mākslas veidu iespējamus sakarus un mijiedarbību skatītāja un klausītāja apziņā (sk.V sadaļu). Pateicoties Delonē izstādei Minhenē, tika nodibināti cieši kontakti ar Vācijas

modernistiem tā pastiprinot radošo meklējumu aktivitāti. **Fernāns Ležē** ir autors, kurš meklē jaunas izteiksmes formas ne tikai glezniecībā, bet pat pilnīgi jaunā izteiksmes telpā - piemēram, baletā un kino, aktīvi par saviem jaunatklājumiem arī rakstot. Glezniecībā Ležē visas attēlotās formas ģeometrīzē vairāk kā jebkurš agrāk un tādā veidā jau nonāk līdz tīram abstrakcionismam, kad par kubistiskās idejas sākotni vairs liecina tikai darba nosaukums.

Jautājumi

1. Kādi ir kubisma teorētiskie pamatprincipi?
2. Raksturojiet un salīdziniet analītisko un sintētisko kubismu.
3. Patstāvīgi izpētiet Pikaso daiļradi un salīdziniet ar kāda cita laikmeta mākslinieka darbību, kurš nodzīvojis tikpat ilgu un radošu mūžu. Pamatojiet savu izvēli.

IV

Pārdzīvojumu ekspedīcija - ekspresionisms

Vai pārdzīvojums attīrīs pasauli... ?

Kritiskos brīžos cilvēki pārdzīvo lielu savijņojumu. Viņu dvēseli pārņem smagums, bet *ārējā matērija* reizēm tā izmainās, ka kļūst neatpazīstama. Šādi pārdzīvojumi var izpausties negaidītā, objektīvi neapzinātā formā un jaunā gadsimta biedējošais, neapvaldāmais spars, kara draudi un vispārēja nedrošība izraisīja strauji pieaugošu haosu. Tas bija haoss vērtību kritērijos un tradicionālās pārliecībās. Pirmā pasaules kara laikā apkārtējā pasaule bija kļuvusi par nepazītu un biedējošu pārdzīvojumu kompleksu. Redzamās apkārtnes kā vienīgās realitātes apšaubīšanas ceļš noveda pie iekšējo sajūtu un instinktu pārspīlēta un pretrunīga vērtējuma. Atšķirībā no iepriekšminētajiem virzieniem, šādas pasaules uztveres izpausme bija fatāla - mākslā tai gluži objektīvi nebija skaidras un vienotas koncepcijas. Tomēr tās spēks iedarbojoties uz subjektīvo dvēseles pasauli bija daudz noturīgāks kā varētu domāt. Emocionāla pārdzīvojuma un dvēseles nemiera atklāti paudēji bija sevi apliecinājuši jau gadsimtu iepriekš kā kareivīgi romantiķi, bet 20. gs. sākumā tie ir ekspresionisti, kas daudz traģiskākā formā pierādīja savu attieksmi pret visu Eiropā notiekošo. Jauni cilvēki, apvienojoties aktīvos grupējumos, ietekmēja ne tikai tēlotājmākslu, bet arī politiku, filosofiju, mūziku un pat arhitektūru un kino.

Ekspresionisms ir pats sarežģītākais un pretrunīgākais no visiem 20. gs. sākuma virzieniem. Tā centrs vairs nebija Parīze, bet gan ķeizara Vilhelma Vācija - īpaši Drēzdene. Arī citās Vācijas pilsētās - Ķelnē, Minhenē, Berlīnē, Hamburgā un Hanoverē - aktuālas bija jaunas dzīves filosofijas meklējumi. Vācu filosofa Edmunda Huserla darbs "Fenomenoloģiskā filosofija" (1913) kļuva par cerības paudēju iepriekšminētajā haosa valstībā. *Fenomenoloģija nav tikai filosofija, bet arī noteikta dzīves izjūta, kas atspoguļo raksturīgu 20. gs. kultūras tendenci. Laikmetā, kad valda relatīvisms un vērtību nestabilitāte, zūd patiesīgums, godīgums, skaidrība, fenomenoloģija tic patiesībai un acīmredzamībai kā dzīves vērtībām. Fenomenoloģija tic, ka pārdzīvojums attīrīs pasauli.* (M. Kūle, R. Kūlis. *Filosofija*. - R.: Burtnieks, 1996. - 399. lpp.). Fenomenoloģiska pieeja apkārtnei varēja nodrošināt izpratni par haosa cēloni un tā subjektivitāti, bet ekspresionistiskā iekšējās pasaules uztvere solīja cerību. Reālu ceļu uz tās piepildījumu un pilnīgu sevis apzināšanos cilvēki meklēja Rūdolfa Šteinera (1861 - 1925) antropozofiskajā mācībā, kas tieši šajā laikā kļuva ļoti populāra. Viss bija cilvēka paša rokās - gan iespēja atrastīt savus apslēptos intelektuālos, gan garīgos spēkus. To meklēja katrs cilvēks.

Ekspresionisms piedāvāja šo iespēju un demonstrēja tādu aktīvu pasaules uztveres darbību. Tāpēc bieži izskan pārliecība, ka ekspresionisms nemaz nav mākslas virziens, bet gan pasaules uzskats. Tas skan pārliecinoši - līdzīgu pasaules uztveri pauda gotikas laika mākslinieki, tā nebija sveša slavenajiem renesanses meistariem - Matiasam Grīnevaldam, Hieronīmam Bosam un El Greko. Pārdzīvojumu pilnu, pat satīriski skarbu attieksmi brīžiem pauda arī romantiķi. Par ekspresionisma tiešajiem iedvesmotājiem tiek uzskatīti Beļģijā dzīvojušais britu mākslinieks Džeims Ensors (1860 - 1949) un norvēģis Edvards Munks (1863 - 1944). Plaša Munka darbu izstāde 1892. gadā Berlīnē ietekmēja ļoti daudzus jaunos vācu māksliniekus. Viņa darbu galvenā tēma ir mīlestība un nāve. Slavenais Munka darbs "Kliedziens" bieži tiek minēts kā pats raksturīgākais jaunajam virzienam, kaut arī tā tapšanas gads ir 1893. Ekspresionistisku attieksmi pret pasauli arī mēs sastopam ik uz soļa, to pauž daudzu mākslinieku darbi arī mūsdienas mākslas izstādēs.

Īpaši aktīva ekspresionistu grupa "Tilts" (Die Brücke) izveidojās 1905. gadā Drēzdenē. Grupas nosaukums bija pārdomāts - simboliski tas demonstrēja vēlmi radīt saikni starp pagātni un nākotni, iespējamo samierināšanos. Regulāras izstādes šī grupa rīkoja arī Ķelnē. *Tiltā* apvienojās jauni arhitektūras studenti,

kuriem glezniecības un grafikas tehnikas šķita daudz piemērotākas emociju demonstrācijai nekā arhitektūra. Kaut arī Ē. Hekels (1883 - 1970), E. Kirhners (1880 - 1938), F. Bleils un K. Šmits-Rotlufs (1884 - 1976) asi noraidīja jebkādas ietekmes iespējamību tomēr viņu izteiksmes valodu nenoliedzami spēcīgi ietekmēja gan Van Goga, gan Gogēna emocionālā daiļrade. Plaša retrospektīva Van Goga darbu izstāde notika Drēzdenē jau 1905. gadā. Savukārt, fovistu agresīvās krāsas, kaut arī tonāli daudz smalkākas un reizēm pat formu veidojošas, vislabāk palīdzēja *izvairīties no visa, kur jautās kaut kas no glītuma un spodrības, un graut pilsoniskās sabiedrības reālo vai iedomāto pašapziņu viņu lokā kļuva par tādu kā goda lietu.* (E. H. Gombrich. *Mākslas vēsture.* - R.: Zvaigzne ABC, 1997. - 566. lpp.). Viņu gleznas nesniedza mieru dvēselei vai atpūtu acīm. Agresīva noskaņa un dramatiski pārdzīvojumi neļāva skatītājam palikt vienaldzīgam.

1906. gadā tika izdota īsa šīs grupas darbības programma, kurā kā galvenais motīvs tika pieprasīta jauno vara un kā vienīgā nākotnes cerība - tiesības būt dabīgiem nevis ideāliem un brīviem no vecajiem morāles aizspriedumiem.

Lai cik aktīva bija jauno ideju deklarācija, tomēr mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi bija jau zināmie - tikai jaunā neparasti ekspresīvā kombinācijā. Glezniecībā tika izmantotas spilgtas, agresīvas krāsu kombinācijas, izteikti pārspīlēta vai nedabīga, deformējoša perspektīva, manierīga formu un proporciju stilizācija. Ekspresīvi un nemierīgi triepieni kļuva par saikni starp konkrēto pārdzīvojumu un to attēlojumu. Triepiens bija autora pārdzīvojumu tieša izpausmes valoda, bet mākslas darbs - kā skarbās, bieži melīgās sabiedrības dzīves formula - simbolisks koncentrāts.

Dažus gadus vēlāk grupai "Tilts" pievienojās M. Pehštains (1881 - 1955) un E. Nolde (1867 - 1956), kuri līdzīgi kā daudzi meklēja dabisko instinktu tīrību un pārdzīvojumu patiesumu Āzijas un Āfrikas tautu senajā kultūrā. Emīls Nolde savos meklējumos dodas uz Jaungvineju, bet Ceilona, Indija, Ķīna un Tunisija kļuva par pētījumu objektiem arī citiem ekspresionistiem. Bieži viņu darbi paliek skicēs, jo tās vispatiesāk atspoguļo radošo pārdzīvojumu.

Viņu loks strauji paplašinājās, aktīvi bija daudzi Vācijas mākslinieki, ekspresionisma revolūciju piedzīvoja Vīne un Prāga. Dažādus māksliniekus, - L. Feiningeru, E. Barlahu, K. Kolvicu, M. Bekmanu, O. Diksu u.c. - kuri katrs bija vienpatņi un garīgo pārdzīvojumu izteiksmei pielietoja atšķirīgus izteiksmes līdzekļus, vienoja pasaules uztvere. Ārēji tā izpaudās sižetu izvēlē - tie gandrīz

vienmēr risināja kādu sociālu vai politisku problēmu. Bieži attieksme pret pasauli tiek rādīta caur personīgu, intīmu prizmu. Šajā ziņā ļoti izteikts un pārliecinoši ekspresionistisks ir slavenais Vīnes mākslinieks **Egons Šīle (1890 - 1918)**. Viņa mākslu ļoti ietekmēja E. Munka un G. Klimta darbi. Šīles darbi bija kā turpinājums - tālākā Munka traģisko emociju un Klimta smalkās līnijas attīstība. Egons Šīle par saviem darbiem tika iesūdzēts tiesā - Vīnes aristokrātiski izmeklēto sabiedrību tie aizskāra un to tematikas skarbā erotisma elegantais patiesums tika tulkots kā pornogrāfisks. Bet, tāda bija dzīve... Mākslā bija pienācis absolūtās patiesības laiks. Dzīve bija māksla un māksla bija dzīve - nekādu sadomātu ideālu un izgudrotu patiesību nevajadzēja meklēt - to demonstrē viņa daudzie pašportreti - tur ir viss gan dabas dotie trūkumi, gan dziļš pesimisms. 1918. gadā Egons Šīle gūst pēkšņu ievērību izstādot darbus 49. Vīnes Secesijā. Viņš ir kā spārnos, ierīko jaunu plašu darbnīcu, grib dibināt savu gleznošanas skolu - bet Vīnē plosās nežēlīga gripas epidēmija. No tās mirst viņa sieva, kas gaida bērniņu, bet pēc trim dienām arī pats mākslinieks 28 gadu vecumā.

Aktīva ekspresionistu grupa izveidojas 1909. gadā Minhenē - sākumā kā Jauno mākslinieku apvienība. Garīgu, dvēselisku saturu mākslai meklēja domubiedri, kuru vidū bija arī jauni skatuves mākslinieki Sergejs Djaģiļevs (1872 - 1929) un Eleonora Dūze (1859 - 1924). Pēc divām izstādēm, kuras izsauca ļoti asu kritiku, radās iekšējās nesaskaņas un grupa izjuka. Daļa no tās jau 1911. gadā nodibina citu apvienību "**Zilais jātnieks**". Nosaukums bija aizgūts no tāda paša nosaukuma Vasilija Kandinska 1903. gada gleznas - jātnieks simbolizēja psihiskos spēkus, kas spējīgi pārvaldīt kaisli un emocijas. Bet zilais tonis jau bija pavisam īpašs un simbolisks garīgo meklējumu tonis - tieši šie simboliskie spēki vienoja šīs grupas līderus. **Vasilijs Kandinskis (1866 - 1944) un Francs Marks (1880 - 1916)** sarīkoja pirmo kopīgo izstādi. Tajā piedalījās 43 dažādu valstu mākslinieki, kuri tika atlasīti tā, lai atspoguļotu pēc iespējas pilnīgāku un dažādāku modernās mākslas ainu. Otrā izstāde notika 1912. gadā un tajā bija akcentēta grafika - piedalījās gan franču kubisti, gan mākslinieki no "Tilta" - Kirhners un Nolde. Plašu ievērību ekspresionistu darbi gūst I Starptautiskajā Rudens Salonā 1913. gadā Berlīnē. Pēc Franca Marka uzaicinājuma šajā izstādē piedalās arī Laionels Feiningers (1871 - 1956), kurš, kaut arī dzimis un miris ASV, tomēr tiek uzskatīts par vācu kubistu, jo tieši Vācija ir viņa radošā dzimtene. Viņš bija piedalījies jau "Tilta" rīkotajās izstādēs, bet šajā laikā kļuva par nešķīramu domubiedru V. Kandinskim, A. Javļenskim un P. Klē. Visus četrus saista ilgstošas

radošas intereses - vēl 1926. gadā viņi nodibina radošu izstāžu apvienību "Zilais četrinieks".

Ekspressionistu grupa "Zilais jātnieks" divus gadus izdod tāda paša nosaukuma almanahu - teorētisku rakstu krājums "*Der Blaue Reiter Almanach*". Publicējot dažādus materiālus - gan tekstus, gan mūzikas partitūras, gan mākslas darbu reprodukcijas sākot no folkloras līdz pat avangardam - tika sludināta jauna garīguma laikmeta sākums, pēc *briesmīgā 19. gs. materiālisma*. "Zilais jātnieks" bija izteikti internacionāla grupa. Puse no šīs grupas bija krievu mākslinieki. Viņu domas bija piesaistītas nacionālās identitātes meklējumiem - nesabojātajai skumjajai dvēselei, kuru tik lieliski bija pratis savos darbos atklāt F. Dostojevskis. Arī folklorā tika meklēta patiesā eksistences būtība. Vasilijs Kandinskis kļuva par jauno domubiedru teorētiķi - rakstot, ka tikai māksla spēj savienot iekšējās un ārējās eksistences pretrunas. Dažādas dvēseles un dažādi dvēseles kliezieni - līdz ar to dažāda ārējā forma un arvien noteiktāka atteikšanās no realitātes tieša atveidojuma. **Garīgums un dvēsele tika pretstatīta materiālajai, reālajai pasaulei.** Vasilijs Kandinskis atrod domubiedrus tālākiem meklējumiem, tālākai mākslas izteiksmes attīrīšanai no visa nepatiesā, melīgā, formālā. Šajā lokā dzimst jaunas, vēl nebijušas idejas par vienīgo iespējamo objektīvo izteiksmes valodu - abstrakto.

Jautājumi

1. Kas ir ekspresionisms?
2. Raksturojiet ekspresionistu grupējumu idejas?
3. Kādēļ šodien joprojām aktuāls ir ekspresionisms? Miniet piemērus no mākslas dzīves.

V

Ekspedīcija bez priekšmetiem - abstrakcionisms

Priekšmets ir kaitīgs gleznai.

V. Kandinskis

Pirmo abstrakto darbu Vasilijs Kandinskis rada jau 1910. gadā. Tas ir tikai sākums kustībai, kas dažu gadu laikā kļūst arvien spēcīgāka, un kaut arī periodiski noraidīta, tomēr ir dzīva un pašsaprotama līdz pat šodienai. **Abstrakcionisms** kļūst par pašu radikālāko mākslinieciskās izteiksmes formu 20. gs. mākslā un neapšaubāmi ietekmē gandrīz visus citus virzienus turpmāk.

Tas ko uzsāk "Zilā jātnieka" dibinātājs Vasilijs Kandinskis ir ārkārtīgi svarīgs notikums mākslas vēsturē. Šī soļa nopietnību apliecina arī V. Kandinska biogrāfija (1866 - 1944). Viņš bija dzimis Maskavā, dzīvojis arī Odesā, bērnībā mācījās mūziku, bet no divdesmit gadu vecuma studēja ekonomiku un tiesību zinātnes Maskavas Universitātē. Pēc zinātņu grāda saņemšanas viņš uzsāka veiksmīgu jurista privātpaksi, nodibināja ģimeni. Bet visa viņa tik labi ieplānotā dzīve izmainījās pēc tam, kad 1895. gadā Maskavā notika plaša impresionistu darbu izstāde. Tajā viņš ieguva ļoti lielu emocionālu iespaidu - īpaši no K. Monē darbu sērijas "Siena kaudzes" - tas vairs neļāva viņam mierīgi dzīvot, neizgāja no prāta. Jau pēc gada viņš aizbrauca uz Minheni, kurā bija ļoti aktīva mākslas dzīve. Iepazīstoties ar daudziem māksliniekiem un mēģinot gleznot, viņu pārņēma sajūta, ka māksla ir viņa īstais aicinājums. Drīz viņš sāka studēt mākslu Minhenes Mākslas akadēmijā, kur notika visam tālākajam ceļam nozīmīga iepazīšanās ar Paulu Klē. Tāpat kā Kandinskis arī Klē ir pārliecināts par visu mākslu iespējamo idejisko saistību - saikne starp glezniecību un mūziku abiem likās īpaši nozīmīga, ka abas tās var izteikt ievērojami vairāk kā vārdi. Šajos gados V. Kandinskis iegūst pārliecību par vienīgo pareizo ceļu dzīvē. Jau 1901. gadā Minhenes domubiedri noorganizē kopēju izstādi.

Gadsimta sākumā Vasilijs Kandinskis nodarbojās galvenokārt ar grafiku. Kokgriezumu kontrastainībā viņš meklēja atbildes radošas izteiksmes vērtībai un skaidri varēja paust savu attieksmi pret pasauli. Viņš uzskatīja, ka jebkurš mākslas darbs ir sava laika bērns un reizēm pat ir kā māte mūsu jūtām. Interese par teozofiju un okultismu atspoguļojās darbu sižetos - tika izmantoti mītiski un simboliski tēli, senās Krievzemes pilsētas un etnogrāfiskie motīvi un ornamentu - tieši ar šiem agrīnajiem darbiem viņš kļuva pazīstams Parīzē. Jaunākie zinātnes sasniegumi, it īpaši atklājums par atoma sadalīšanos pirmdaļiņās *viņu vēl vairāk pietuvināja abstraktajai mākslai un tās pasludināšanai par vienīgo pareizo. Līdz ar to viņa tālākā uzskatu attīstība notika paradoksāli: no vienas puses pozitīvistiskā, racionālā domāšana un zinātnes sasniegumi, no otras - teozofiskās, mistiskās un spiritiskās mācības. (Abstrakcionisms.// Izglītība un kultūra.- 1995. - 23. nov. - 21. lpp.).*

Jau no 1909. gada Vasilijs Kandinskis sāk iet ceļu uz arvien lielāku abstrakciju mākslā. Tiek uzskatīts, ka 1910. gadā viņš rada savu pirmo abstrakto akvareli (akvarelis uz ilgu laiku kļuva par viņa iemīļoto tehniku). Ja jau mūzika kā izteiksmes veids tik labi var iztikt bez vārdiem, tad arī glezniecībai varētu būt

tādas spējas - tā domāja V. Kandinskis, un tāpēc arī saviem darbiem izvēlējās *muzikālus* nosaukumus - vienkārši "Kompozīcijas", "Improvizācijas" vai "Impresijas".

1912. gadā tika izdots sarežģīts, teorētisks darbs - "Par garīgo mākslā", vai garīgā harmonija mākslā. Tajā apkopojot un pamatojot savu pārliecību - *viņš akcentēja tīras krāsas psiholoģisko iedarbību - to, kā, piemēram, spilgts sarkanais mūs var savijņot līdzīgi taures skaņām. Mākslinieka pārliecība, ka šādā ceļā ir iespējams un nepieciešams veidot garīgu kopību starp cilvēkiem, viņu iedrošināja izstādīt savus pirmos mēģinājumus krāsu mūzikas laukā, kuri patiešām aizsāka to, ko vēlāk sāka dēvēt par abstrakto mākslu.* (E. H. Gombrich. *Mākslas vēsture*. - R.: Zvaigzne ABC, 1997. - 570. lpp.) Grāmatas pamatā ir sarežģīta mākslas darbu kompozīcijas analīze. Kompozīcija nosaka visu - rada noskaņu, izraisa jūtas, pauž attieksmi. Mākslinieka uzdevums ir *attīrīt* kompozīciju no visa liekā - no visa, kas mulsina un ir nesaprotams - krāsu salikumam jābūt tīram un skaidram kā skaņai, kuras tulkojums var būt tikai viens, nevis miglaini daudznozīmīgs. Kā pavisam īpašs izteiksmes līzeklis tiek izcelta krāsa. Arī P. Klē ir teicis ka *viņš un krāsa ir viens*. Kandinskis teorētiski izklāsta savus uzskatus par krāsu. Piemēram, zilo viņš uzskata par koncentrisku, mieru nesošu kustības elementu, par dziļuma un aukstuma - attālināšanās simbolu. Sarkanais, kā pretstats zilajam ir dinamisks, tuvojas skatītājam un ir dzīvespēka un aktivitātes simbols. Arvien neatņemams ir melnais elements - tas ir vienojošais elements - krāsas un gaismas klusums. Līdz ar to mākslas darbs ir kā kosmos, kurā viss ir pakļauts vienai, iekšējai kārtībai. Grāmatas nobeigumā V. Kandinskis izdara secinājumus (*V. Kandinskis. O duhovnom v iskusstve*. - M. 1992. - 105 - 108. lpp) par mākslas radīšanas principiem, sakot, ka arī glezniecības pamatā ir divu veidu kompozīcijas - pirmā ir **melodiskā**, bet otrā ir **simfoniskā**.

Pirmo raksturo ārkārtīga vienkāršība, kas pakļauta skaidri atrodamai vienkāršai formai. Otrā ir sarežģīta, sastāv no vairākām formām, kuras tiek skaidri vai apslēpti pakļautas vienai - galvenajai formai. Ārēji šo galveno formu reizēm ir ļoti grūti atklāt, bet tieši tādēļ tās iekšējais spēks ir jo iespaidīgāks - simfonisks. Protams, starp abiem šiem galējiem veidiem vai principiem ir bezgala daudz pārejas formu. Katrai piemīt daļējs melodiskums, pateicoties tam, evolūcijas process glezniecībā ir apbrīnojami līdzīgs tādām pašām procesam mūzikā.

Ja melodisko kompozīciju atbrīvotu no jebkura priekšmetiskuma, tad atklātos galvenā mākslinieciskā forma, kuras kopējo kustību un ritmu veidotu tikai primitīvi

ģeometriski elementi un vienkāršas līnijas. Katrai no tām būtu savs, vienkāršs iekšējais skanējums, kā tas ir arī jebkurai melodijai. Tāpēc tādas gleznieciskas kompozīcijas arī var saukt par melodiskām. Jaunu dzīvību tām deva Sezans...

Sarežģītas kompozīcijas ar izteikti simfonisku raksturu ir daudzie seno laikmetu mākslas darbi - gravīras, miniatūras, ikonas - vācu, persiešu, japāņu, krievu utt. Tās ir simfoniskās kompozīcijas, kuru kodolu veido ļoti izteikts melodiskuma princips - tāpēc tās rada miera un vienmērīga atkārtojuma efektu. Tās atgādina senus skaņdarbus korim, Mocartu vai Bēthovenu. Tās ir līdzīgas gotiskajām katedrālēm, kuru arhitektūras garīgo pamatu simbolizē līdzsvara un vienmērīga atsevišķu daļu izvietojuma princips.

Jaunu simfonisko principu demonstrē trīs dažādi iedvesmas cēloņi:

- 1. Pirmais cēlonis ir tiešais **ārējās dabas** iespaids, kas radot mākslas darbus izpaužas un kļūst par "impresijām".*
- 2. Otrais cēlonis ir **iekšējās dabas** iespaids. Zemapziņa un impulsi negaidīti izpaužas dvēseliskos procesos un rodas "improvizācijas".*
- 3. Savukārt trešais top visilgāk - lēni soli pa solim, skicēs briest apjausma par **iekšējo saprāta un apziņas mērķtiecīguma principu**. Top "kompozīcijas".*

*Tāpat mākslas darba radīšanas procesā mākslinieks var izvēlēties labāko no trīs veidiem savas idejas izteikšanai un veidot **impresijas, improvizācijas vai kompozīcijas**.*

*Ar šo sarežģīto kopsavilkumu, pamatojot savu pārliecību par iespēju un nākotnē arī nepieciešamību analizēt jaunradītos mākslas darbus, beidzas Vasilija Kandinska grāmata. *Viņš uzskatīja, ka ir sasniedzis krāsas un formas harmonijas savienošanu ar cilvēka dvēseli. (Abstrakcionisms.// Izglītība un kultūra.- 1995. - 23. nov. - 21. lpp.)* Šī uzskata pamats bija skaidra pārliecība par garīguma pilna, jauna un varena laikmeta dzimšanu.*

*Holandietis **Pits Mondrians (1872 - 1944)** tāpat kā Kandinskis nopietni interesējās par misticismu un metafiziku, visu mūžu viņš bija Teozofu savienības biedrs. Šīs mācības pamatā bija teorija par tuvošanos universālajai harmonijai - tieši pēc tā paša tiecās arī abstrakcionisti - kas ir kontrastu līdzsvars. Mondriana idejas pamatā ir doma, ka tīra plastika rada tīru realitāti - it īpaši, ja tās ir horizontāles, kas simbolizēja Zemi un vertikāles - Saules staru simboli. 1917. gadā Pits Mondrians un Teo van Doesbergs nodibina kustību *De Stijl*. Šīs kustības pārsāvētais abstraktās mākslas novirziens ir neoplasticisms, kā to 1920.*

gadā nosauc pats Mondrians. Savos teorētiskajos izdevumos šī virziena pārstāvji pauž, ka universālu pasaules tēlu var radīt ar tīras krāsas taisnstūriem, kas savā starpā sadalīti ar melnām līnijām. Šādi laukumi rodas, ja kaut kas tiek analizēts pilnībā - kamēr paliek tikai *kodols*, kas ir galvenais un tātad būtiskais. Šīm kompozīcijām vispār vairs nebija nosaukumu - tos apzīmēja vienkārši tikai skaitļi. P. Mondrians savā mākslā ir tik radikāls, ka pārtrauc sadarbību ar paša dibināto kustību pēc tam, kad kā izteiksmes līdzeklis tiek akceptēta arī līnija 45 grādu leņķī.

Abstraktā māksla kā cilvēces garīgās evolūcijas līdzeklis kļuva par unikālu un tomēr, laikam, visstrīdīgāko izteiksmes formu. Tieši tādēļ ir ļoti svarīgi lasīt un pētīt šī laika teorētiskos sacerējumus. Tie atspoguļo visu jaunāko zinātnisko sasniegumu sintēzes mēģinājumu un vēlēšanos radīt mākslā kaut ko tikpat jaunu un nebijušu, kā to gadsimta sākumā darīja tehniskās zinātnes. Kā īpaši oriģināli piemēri abstraktajā mākslā ir jāmin **Kazimira Maļeviča** (1878 - 1935), darbi, kas top no 1913. - 1919. gadiem. Maļevičs savu izteiksmes veidu formulēja kā **supremātismu** (virziens, kas izveidojās Krievijā un eksistēja līdz 1920. gadam) - tas apvienoja sevī emocionālo Kandinska un strikti loģisko Mondriana abstrakcionismu, pasludinot sevi par pārāko no visiem. Supremātisma (supreme - augstākais) uzdevums ir paust augstākās un tīrākās jūtas mākslā. To var panākt atbrīvojoties no visa materiālā un priekšmetiskā, kas kā milzu sienu šķir cilvēku no viņa patiesās dabas. To var panākt pielietojot kvadrātus, līnijas, apļus un taisnstūrus un radot abstraktas, bieži ļoti sarežģītas kompozīcijas. Šim virzienam ir vairāki piekritēji - V. Tatļins, A. Pevsners, N. Gabo u.c. Izteismīgiem kompozicionāliem meklējumiem viņi pielietoja arī kolāžas tehniku, bet vēlāk sāka pielietot pat telpiskas kompozīcijas no stikla un metāla (pāraugot konstruktīvismā). Lai nu kas, bet glezniecība tā vairs nebija - Maļevičs savos teorētiskajos darbos skaidri formulē, *ka par glezniecību šajos darbos vairs nav runas un, ka arī paši gleznotāji ir pagātnes paliekas*. Tieši šie vārdi, kuriem līdzīgus pauž arī fanātisks ģeometriskā estētisma pārstāvis M. Rodčenko, ir svarīgi, jo tos nezinot nav iespējams saprast viņa supremātiskos darbus, kurus vēl arvien mēdzam vērtēt kā glezniecību. Tika paziņots, ka glezniecība ir ne tikai mirusi, bet tā vairs nav vajadzīga, jo tās funkcijas var pildīt tipogrāfijas.

Jau 1913. gadā Maļevičs rada darbu, kurš ir izpelnījies vairāk komentārus (biežāk negatīvus, absolūtās neizpratnes dēļ) kā jebkurš cits šī laika darbs. Ar "Melno kvadrātu uz baltā fona" viņš vēlējās pasvītrot gleznas neatkarīgo pašvērtību -

glezna kā vispārināts simbols ar bezgaldaudzām nozīmju niansēm. Tai bija jāklūst par 20. gs. ikonu. Tā ir maģiska zīme - *mirkļis, kad vientuļas lāses summējas ūdenskritumā, kad smilšu graudi izveido kalnu, kad dzirksteles pārtop liesmā... Melnais kvadrāts mūs apbur, bet tikai tad, ja tam kā pasaulei atveram sirdi un dvēseli, ļaujot esmei plūst caur sevi kā vējam mežā. Apskatīt melno kvadrātu uz baltas virsmas formālā ģeometriskās sistēmas līmenī ir tas pats, kas līmēt sniega pārslas pie debess juma, vizināt sauli līdzīgi bumbai pāri izplatījumam. Atklājot sevi pasaulei, tas atklāj savus noslēpumus arī mums. (L. Lāpins. Melnā kvadrāta maģija// Avots. - 1987. - 9. - 58. lpp.)*

Bija interesanti vērot kā dažādi cilvēki reaģēja uz to - tieši šajā reakcijā slēpās jaunās mākslas vērtība (20. gs. otrajā pusē konceptuālā māksla skatītāju reakciju pasludinās par galveno mākslas darba elementu!). K. Maļēviča gleznas "Melnais kvadrāts uz baltā fona" iespaids uz turpmāko mākslas attīstību bija tikpat liels kā jau iepriekš pieminētais Einšteina speciālās relativitātes teorijas (sk. II sadaļu) atklājuma iespaids uz turpmāko zinātnes attīstību.

Jautājumi

1. Kā jūs izprotiet abstrakcionismu, moniet piemērus.
2. Kādās zinātnēs tiek izmantots abstraktais izteiksmes veids un kādēļ?
3. Raksturojiet melodisku un simfonisku kompozīciju konkrētos mākslas darbos.
4. Izvēlieties kādu no abstrakcionistiem gleznotājiem un izpētiet sīkāk viņu daiļradi. Rakstiet eseju.

VI

Ekspedīcija nākotnē - futūrisms

Patiesības relativitātei līdzī nāk relatīvas vērtības.

(Dž. E. Vīts. Postmodernie laiki. - R.: Luterisma mantojums fonds, 1999. - 13. lpp.)

Vēl skaidrāku un kareivīgāku pārliecību, nekā Vasilijš Kandinskis, par garīguma pilna, jauna un varena laikmeta dzimšanu, pauda futūristi. Jau pats nosaukums tika izvēlēts, kā skaidrs apliecinājums, ka viss, kas bijis pagātnē tiek noraidīts - lai pasvītrotu savu cīņu ar pagātnes pielūdzējiem - *passeistiem* (no fr. vārda *passe* - pagātnē), jaunā virziena piekritēji nosauca sevi par futūristiem. Jau 1909. gada 20. februārī Parīzes laikrakstā *Figaro*, Filippe Marinetti publicēja manifestu, kurā skaidri norādīja jaunā virziena orientāciju uz nākotni (no lat. vārda *futurum* - nākotne) - tas bija ultranacionāls un satriecoši agresīvs. Itālijai viņš pārmeta

apātiju, kādā tā bija ieslīgusi tīksminoties par savu spožo pagātņi. 1909. gadā Francijā vēl valdīja kubisms, Vācijā ekspresionisms un šiem virzieniem aktīvi sekoja visa Eiropa, Itālija bija palikusi it kā ārpusē no šīs aktivitātes. Pēc trīs gadiem futūrisms bija atzīts jau arī Madridē, Londonā, Maskavā un Berlīnē.

Futūrisms vispirms dzimst kā teorētiska ideja - revolucionāros manifestos un tikai pēc tam kā konkrēts virziens izpaužas mākslas darbos. Futūrisma ideoloģiskie vadītāji bija dzejnieki, mūziķi, aktieri un mākslinieki. Paši aktīvākie bija rakstnieks Filipe Tomaso Marinetti (1876 - 1944), mākslinieks, fotogrāfs un portretists Džakomo Balla (1871 - 1958), viņa mācekļi Umberto Bočoni (1882 - 1916) un Džino Severīni (1883 - 1966), un Karlo Karra (1881 - 1966). Savos darbos šie mākslinieki izmantoja kubistisko priekšmetu dalījumu plaknēs, pievienojot tām saraustīti dinamisku virzību, visbiežāk ap savu asi, bet krāsu kontrasti, ekspresionistiski vai fovistiski, kalpoja formas kā relatīva lieluma iznīcināšanai. Viņu runas un darbi gandrīz vienmēr izraisīja skandālus un sabiedrības protestus, savukārt jaunatne bija sajūsmā par jaunajām idejām - tās patiešām solīja jaunu, skaistu, objektīvu nākotni, bez pagātnes putekļiem un elkiem. Senajai, mākslas pilnajai Itālijai tas šķita neiespējami. Futūrisms patiešām vairāk atgādināja modernu dzīves veidu - tika sludināts jauns laikmets, kurā viss būs sasvādāk. Tehnika būs tik augsti attīstīta, ka cilvēks kā brīvs putns lidināsies gaisā ar ātrumu 300 km/st., to neskars nekādas sociālas problēmas - tā būs jauna unikāla cilvēku rase, kuri mācēs izmantot saules, vēja un ūdens enerģiju. Viss augs ātrāk, bet pilsētas būvēs no metāla un kristāla. Šie vārdi, kuri dažādās variācijās skanēja futūristu saukļos, nebija tikai frāzes - dedzīgo aizrautību pierāda fakts, ka Džakomo Balla savām meitām bija devis ļoti īpašus vārdus - Propellera un Gaisma, bet Marinetti saraksta romānu, kura šokējošo iedarbību daži autori salīdzina ar savulaik Nīčes traktāta "Tā runāja Zaratustra" (1885) izraisīto sprādzienu sabiedrībā. Nīčes "pārcilvēka" ideja bija atdzimusi romānā "Mafarka - futūrists". Mafarka jauns, vēl nebijis erotisks tēls - mehānisks un lidojošs, kura uzdevums ir ar savu darbību demonstrēt nākotnes lielisko iespējamību absurdo modeli. Arī citi autori verbāli apliecināja savu jauno ideju izpratni, rakstot speciālus manifestus gan futūristu mūziķiem, gan tēlniekiem, gan fotogrāfiem un literātiem. U. Bočoni izstrādāja nopietnu plastiskā dinamisma teoriju, kuru balstīja jaunākajos A. Bergsona un A. Einšteina atklājumos. No 1912. - 1913. gadam plastiskā dinamisma teoriju savos mākslas darbos konsekventi ievēroja gandrīz visi futūristi (U. Bočoni sērija "Ielas trokšņi", Dž. Balla "Suņa dinamika saitē", K. Karra

“Dejotājas dinamisms”, Dž. Severini “Šāviens no ieroča”) radot darbus, kuri bija kā skaņu, trokšņu un smaržu plastiski ekvivalenti. Par to īpaši rakstīja gleznotājs K. Karra 1913. gada manifestā “Skaņu, trokšņu un smaržu glezniecība”. Tajā īsi un skaidri viņš norādīja mākslai pieņemamo un uzskaita nosodāmo (*F. T. Marinetti. Futurizm. - Spb.: Prometei., 1914., 224 - 230. lpp.*) Futūrisma būtība noteikti kļūst skaidrāka, minot tikai dažus no manifesta postulātiem -

Skaņu, trokšņu un smaržu glezniecība nosoda:

1. Kubu, piramīdu un visas statiskās formas.
2. Apātisku un bezkaislīgu taisnu stūri.
3. Tīru horizontāli un tīru vertikāli.
4. Pelēkas un netīras nokrāsas.
5. Laika un vietas vienotību.

Skaņu, trokšņu un smaržu glezniecība pieprasa:

1. Sarkanu, ļoti saaaaarkanu, kļedzoši sarkanu.
2. Zaļu, trooookšņaini zaļu, dzeltenu, kas nekad nav gana dzeltens, dzeltenu kā medusdzeltens sprādziens.
3. Visas ātruma, prieka, karnevāla, uguņošanas krāsas laikā nevis telpā.
4. Elipses, sfēras un spirāles - visas dinamiskās formas.
5. Divu konusu aso stūru saduri.
6. Līniju un apjomu kustību.

Lai visas šīs rekomendācijas (pieprasījumus, likumus) realizētu māksliniekam bija jābūt futūristam - spēju emociju un nesavaldīgas gribas virpulī lidojošam, **trokšņainam un dinamiskam** - pretējā gadījumā nevarēja radīt futūristisku mākslu. Ja cilvēks bija vienkārši vēss un loģisks prāta konstrukcijas nesējs, klusējošs un statisks - tad viņā nebija ne vēsts no emocijām, ne vēsts no dinamisma - tāpat ne vēsts no futūrisma. Iekšējās plastiskās bezgalības sasniegšanai bija nepieciešama *tīra dvēsele* un *acs, kas brīva no kultūras verdzības*. Apmēram tādas un vēl daudz agresīvākas, bieži nepieklājīgas un aizvainojošas frāzes skan no visiem futūristu manifestiem. Glezniecībā, tēlniecībā un grafikā viņi precīzi centās izpildīt šīs savas teorijas uzstādītās prasības, visādos veidos sasaistot jēdzienus *-laiks un enerģija; urbānisms un tehnika; mākslu sintēze un kolektīvas akcijas; eksperimenti ar atsevišķiem mākslinieciskiem elementiem, kuriem tiek atņemts tradicionālais konteksts*. Lai cik arī neparasts tas viss liktos, viņu idejas bija pakļautas kopējam principam, ko var

raksturot visai precīzi - **tā bija laika, telpas, formas, krāsas un toņa absolūta sintēze.**

No visiem 20. gs. sākuma *-ismiem*, šis bija sociāli visagresīvākais un viskonsekventākais. Utopijas arvien ir radušās cilvēcei grūtos brīžos un tāpēc parasti izplatās zibenīgi, tomēr vēsture mums māca, ka jebkuras utopiskās teorijas spožumu var salīdzināt ar brīnišķīgu ugunošanu - viss ir iespējams - kā pasakā, un tomēr tā ir pasaka.

Kaut arī, pēc tam, kad 1922. gadā pie varas Itālijā nāca Benito Musolīni, idejas ne tikai par jaunas mākslas, bet pat par jaunas civilizācijas radīšanu kļuva ļoti aktuālas. Futūrisms, tomēr, drīzāk kļuva par fašistiskā režīma oficiālo ideju paudēju, nekā nākotnes mākslas nesēju.

Visilgāk futūrisma idejas turpināja iedzīvināt Marinetti un Balla. Vēl 1929. gadā tika izdots jauns futūristu manifests "*Aeropittura*", pasludinot otra - metafiziskā futūrisma perioda sākumu. Pretēji pirmā perioda interesei par absolūtu vai relatīvu kustību, šajā manifestā liela uzmanība pievērsta lidojuma kustības slavināšanai. Futūrisma tiešā ietekme mākslā tomēr transformējās un izpaudās vēl ilgi dažādos veidos - arī dadaismā un sirreālismā bija atrodami futūristisko ideju elementi.

Jautājumi

1. Raksturojiet plastisko dinamismu, kā izteiksmes veidu.
2. Ko pieprasīja un ko nosodīja *Skaņu, trokšņu un smaržu glezniecība*?
3. Uzrakstiet futūristisku šodienas manifestu mākslai.

VII

Bezapaiznas ekspedīcija - sirreālisms

Freids nodarbojas ar sapņu interpretāciju.

Sapnis runā tēlos, nevis vārdos.

Sapņu interpretācija ir tikpat grūts darbs kā,

piemēram, seno ēģiptiešu hieroglifu atšifrēšana.

Sapnis ir dvēseles neapzinātās darbības izpausme.

(M. Kūle, R. Kūlis. Filosofija. - R.: Burtnieks, 1996. - 384. lpp.)

Ja futūristi noraidīja vecās pasaules tradīcijas un akadēmiskos pieņēmumus, tad pēc Pirmā pasaules kara sabiedrība bija daudz vairāk sarūgtināta par laikabiedru melīgo morāli un neviena neievērotajām ētikas normām, liekulīgo tikumību un reliģiju. Visu to bija pierādījusi Eiropa iesaistoties briesmīgajā karā, kas prasīja arī daudzu mākslinieku dzīvības. Mākslinieki sāka diezgan kategoriski ņirgāties par visām šīm vērtībām - sabiedrība taču jau bija nodemonstrējusi savu attieksmi. Iesākumā domubiedru grupa, ko veidoja dažādu tautību emigranti, stipri ietekmējās no ekspresionistiem un futūristiem. Atšķirība tomēr bija - tās vairs nebija nedz intīmas un traģiskas jūtas (kā ekspresionismā), nedz arī deklarācijas par vecā aizstāšanu ar labāku jauno (kā futūriskā) - tagad tā bija ironiska, absolūti antipolitiska ņirgāšanās par visu un visiem. Tas bija vispārējs nihilisms. Grupa izveidojās Šveicē - Cīrihē 1916. gadā, bet drīz vien tā pārcēlās uz Parīzi, bet viņu idejas kļuva pazīstamas arī Ķelnē un Ņujorkā. Bohēmiskā atmosfērā pulcējās galvenokārt dzejnieki, lasot futūristisku dzeju - piemēram, Bretona un Supo poēmu "Magnētiskie lauki" - vai sacerot jaunu vēl nebijušu trokšņu mūziku, jautrā kompānija pauda savu pārliecību, ka visu cilvēku dvēseles ir vienlīdzīgas, tāpat jebkurš, ja to grib, var būt mākslinieks. Par centrālo personu šajā grupā kļuva rumāņu dzejnieks Tristans Tcara. Francijā viņiem pievienojās dzejnieki A. Bretons, L. Aragons, P. Eliārs un F. Supo, līdzīgas domas nodarbināja tāds mākslinieks kā Marsels Dišāns (1887 - 1968), Frensis Pikabija (1878 - 1953) un Hans Arps (vēlāk Žans, 1887 - 1966). Viņi bija ideju nesēji - dadaisma izplatītāji dažādās zemēs - Dišāns un Pikabija dadaismu padarīja slavenu Ņujorkā, bet Arps no Cīrihes to izplatīja citās Vācijas pilsētās un pēc tam arī Parīzē. Diezgan strauji izveidojās grupējums, kuram T. Tcara deva nosaukumu dadaisti. Tomēr, katrs no šiem māksliniekiem bija tik savdabīgi, viņu izteiksmes veids pārāk atšķīrās, tāpēc

tas nekad nekļuva par ievērojamu mākslas virzienu. Dadaisms drīzāk bija tāda savdabīga sabiedriski-filosofiska doma, kurai bija liela ietekme arī vēlāk, jo no tās izauga sirreālisms, bet vēlāk tā spēcīgi ietekmēja popmākslu, kas attīstījās pēc Otrā pasaules kara.

Dadaisti sludināja, ka māksla ir dzīve un dzīve ir māksla, ka jebkurš var būt mākslinieks, ka priekšstats par mākslas dabu līdz šim ir bijis nepareizs. Šim nolūkam lieliski noderēja jauni tehniskie paņēmieni. Dadaisms sāka pielietot *ready made* - gatavus priekšmetus - savās kompozīcijās viņi tos iekļāva, piešķirot tiem neparastu, simbolisku nozīmi. Vēl šodien labi zināms un iedvesmojošs šķiet **M. Dišāna 1919. gada darbs "L.H.O.O.Q."**. Nosaukums norāda uz kādas frāzes fonētisku pārveidojumu, kuras tulkojums norāda uz to, ka attēlotā vēlas nodibināt seksuālas attiecības. no kurā par pamatu viņš izmanto Leonardo gleznas "Mona Liza" reprodukciju, apgleznojot un papildinot to - tā padarot to *gatavāku* (šķiet, ka tieši Dišāna uzdrošināšanās ironiski apšaubīt šī tēla sievišķīgumu, vēlāk rada gandrīz pierādītas teorijas par to, ka attēlotā tiešām nemaz nav sievietē). Jaunajam darbam savukārt tiek iedota sava, no īstā oriģināla, jeb t.s. izejmateriāla neatkarīga, daudzslāņaina un daudznozīmīga dzīve. Tieši šāda jaunas nozīmes piešķiršana kļuva raksturīga dadaistu darbībai ar gataviem priekšmetiem. *Ready made* kļuva par izteiksmes veidu, ar kuru lieliski varēja atklāt lietu būtības nosacītību, tā ironizējot par it kā pašsaprotamiem pieņēmumiem.

Dadaisti lika, uz pierastajām lietām ap mums, paskatīties ar svaigu redzi un ieraudzīt tās citādas nekā sabiedrība bija pieņēmusi. Tieši tāds skatījums ir raksturīgs bērniem - viņi nav sabiedrības divkosības samaitāti un tāpēc ir vislabākie mākslinieki. Tieši tā sludināja dadaisti. Bērnu intuīcija tika pasludināta par lielāko vērtību, nejaušība par īsto pērli - tādā veidā viņi pielietojot futūristiem līdzīgu uzbrūkošu nihilismu un, meklējot vienīgo nesamaitāto vērtību bezapziņas darbībā, faktiski sagatavoja ceļu sirreālismam. Kā lielisks, pārliecinošs paraugs tam, kā dadaisms pārauga sirreālismā bija **Maksa Ernsta (1891 - 1976)** māksla. Šajā periodā viņš darbojās Ķelnē, kur 1919. gadā nodibināja dadaistu grupu *Dadamaks*. M. Ernsts bija studējis filosofiju Bonnas universitātē, tāpēc Freida psihoanalīzes teoriju labi pārzināja. 1921. gadā *Salonā Dada*, Parīzē tika sarīkota viņa darbu izstāde ar 81 eksponātu, kuros bija izmantota gan kolāžas tehnika, gan fotomontāža (arī vēlāk viņš izmanto dažādas autortehnikas - piemēram t.s. *frottāžu*, ko mēs varētu saukt par lielformāta monotipiju. To pielietojot, asociācijas un fantāzija spēja uzburt īpašas, Ernstam vien raksturīgas, sirreālistiskas ainavas,

pat *vizuālu romānu* sērijas). Šī izstāde kļuva par sensāciju, iedvesmoja daudzus - īpaši tos, kurus viņš pēc gada attēloja savā darbā "Draugu satikšanās" - tie bija dažādu dadaisma grupu pārstāvji - nākamie sirreālisti, kuru simbolisku apvienošanos bija attēlojis Maks Ernsts.

Par **sirreālisma** iedvesmotāju tika uzskatīts vācu ekspresionists Pauls Klē (sk. V sadaļu). Kaut arī viņš nekad oficiāli nepievienojās sirreālismam, tomēr, tieši viņš jau no 1914. gada radošajā darbā bija izmantojis intuitīvo automatismu, kas bija tik svarīgs sirreālismā. Tā ir īpaša spēja un kvalitāte, kas piemīt gandrīz visiem bērniem, bet reti kurš pieaugušais saskatīja tajā kaut ko vairāk kā visatļautību. Intuitīvais automatisms tika skaidrots kā brīvu, iekšēju asociāciju plūsma. Tā bija kā upe, kuras straume plūda dvēseles dziļumā, tā bija kā paša doma uz kuru mākslinieks lūkojas no malas. Par pirmo personu sirreālisma idejiskajā manifestācijā kļuva dzejnieks Andrē Bretons. 1924. gada oktobrī tiek publicēts *Pirmais manifests*. Tajā Bretons paziņo, ka sirreālisms ir jauns tīras ekspresijas veids, sakot, ka to varētu saukt arī par supernaturālismu, tomēr, visai precīzi, paskaidrojot izvēlēto vārda nozīmi:

Sirreālisms, kā lietvārds. Psihiskais automatisms vistīrākajā izpausmē, ar kuru mēs varam izteikt - rakstos, vārdos vai ar jebkuru citu formu - reālu domas procesu. Tas ir domas pieraksts, kuru neietekmē nedz saprāts, nedz jebkādi morāli vai estētiski priekšstati. (R. Lesli. Sjurrealizm. Mečta o revolūcii. - Minska: Belfaks, 1997. - 59. lpp.)

Tāpat tiek formulēts, ka sirreālisms sludina sapņa visvarenību un domas patieso, nesavtīgo spēli un šo psihisko mehānismu nenoliedzamu pārākumu. Šādam formulējumam sekoja saraksts, kurā tika uzskaitīti visi, sirreālismam piederīgie rakstnieki un dzejnieki. Arī vēsturē viņš bija atradis ģēnijus, kuriem bija tiesības saukties par sirreālistiem - Dante, Bodlērs, Malarmē, Po un d.c. Bretons aktīvi turpināja jaunā ceļa meklējumus. Viņš bija studējis medicīnu, apmeklējis Zigmundu Freidu, sarunas ar kuru, diemžēl nesniedza vajadzīgo atbalstu jaunajām idejām. Freids uzskatīja, ka jebkāda tieša bezapziņas analīze ir neiespējama un zinātniska pieeja sapņiem vai asociācijām var būt tikai nosacīta. (R. Lesli. Sjurrealizm. Mečta o revolūcii. - Minska: Belfaks, 1997. - 61. lpp.) Tomēr, Freida pētījumi bija ļoti nozīmīgi sapņa interpretācijā, tie kļuva par sirreālisma zinātnisko un idejisko pamatojumu bāzi. Kā jau bezapziņas darbības nosacīta interpretācija sirreālisms vairāk ir atsevišķu talantīgu indivīdu kopums. Katram no viņiem ir sava sapņa interpretācijas metode un, kaut arī, vadoties pēc

Freida, tā nav apstrīdama, tomēr ļoti subjektīva. Māksla uz visiem laikiem iziet no vienoto koncepciju un *vienīgo pareizo* izteiksmes formu perioda. Tā kļūst par atsevišķu ģēniju enciklopēdiju.

Spilgtākās un patiesākās personības sirreālisma mākslā bija - jau minētais Maks Ernsts, Huans Miro (1893 - 1983) un Renē Magrits (1898 - 1967). Ernstam piedēvē savdabīgu skaistuma definīciju, kas labāk kā jebkāda mākslinieciski patiesa teorija raksturo sirreālisma būtību: ***Tas ir tik skaisti kā šujmašīnas un lietussarga nejauša satikšanās uz anatomikuma galda - tātad pēc šīs definīcijas ir skaidrs, ka absolūti nesaderīgu reālu priekšmetu savienošana rada nebijušus un aizraujošus estētiskus efektus.*** Maksam Ernstam notic ļoti daudzi. Viens no tādiem ir **Salvadors Dalī (1904 - 1989)**, kurš pats saraksta savu "Ģēnija dienasgrāmatu" (Rīga: Jumava, 1999, 184. lpp.). Dalī žilbinoši skaidri apzinās savu ģenialitāti, saka viņa grāmatas izdevējs Mišels Deons. Sava stila meklējumus viņš uzsāk divdesmit gadu vecumā, kad uzsāk studijas Madrides Mākslas akadēmijā. Viņam patika viss, ko solīja nodarbošanās ar mākslu - aizrautīgas idejas, šokējoši plāni, - īpaši, tas ko aicināja darīt futūristi. Studiju pirmajos gados viņš izpētīja Pikaso darbus, darināja kubistiskas studijas un mēģināja visādos veidos apliecināt savu briestošo ģenialitāti. Par to Dalī no akadēmijas atskaitīja, bet viņš laimīgs devās uz savu sapņu zemi - Parīzi un uzreiz atrada domubiedrus starp sirreālistiem. Īpaši viņam patika Īva Tangī un Džordžo de Kiriko darbi. Kopā ar savu draugu Luisu Bunjuelu viņš uzrakstīja scenāriju pirmajai sirreālistiskajai filmai "Andalūzijas suns" un 1929. gadā notika tās pirmizrāde. Atbilstoši savam temperamentam, par neizsmeļamām tēmām Dalī darbos kļūst mūžīgās tēmas - nāve un iznīcība, seksuāli pārdzīvojumi un erotiska mīlestība - visas šīs cilvēkiem bieži tik sāpīgās lietas viņš padarīja par savas mākslas izpētes objektiem. Tomēr izpēte bija it kā apgriezta kājām gaisā - viņš nevis meklēja, bet pasludināja, apgalvoja. Radās virkne kompozīciju, kuras demonstrēja halucinācijas un paranoisku, psihopatoloģisku realitātes noliegumu. "Asinis saldākas par medu", "Gaišie prieki", "Atmiņas pastāvība", "Izplūdušais laiks" - jau paši nosaukumi liecina par sirreālistisku (pār-reālu) tuvošanos mūžīgajiem noslēpumiem. Tomēr pēc savas būtības viņš nekādi nespēja iekļauties jebkādā sabiedrībā, kurā nevarēja būt vienīgais līderis - tāpēc viņa un pārējo sirreālistu ceļi izšķīrās. Dalī izstrādāja savu, īpašu *paranoidāli - kritisko* metodi un visādos veidos to kultivēja sevī (paranoja - psihiska slimība, kam raksturīgi murgi, dīvainas idejas, bet kas nerada pārmaiņas personībā). Šāda

mākslīga ģenialitātes kultivēšana noveda pie tā, ka cilvēki ne vienmēr var noticēt šo unikālo sapņu patiesumam, tas bieži biedē un atgrūž. Salvadoram Dalī tikai to vien vajadzēja - vienalga kāda iemesla dēļ, izsaukt sabiedrības skaļu reakciju - tas kļuva par dzīves mērķi, tā dēļ varēja darīt visu...

Jautājumi

1. Kāpēc tieši futūristi kļuva par dadaisma iedvesmotājiem?
2. Kas ir dadaisms?
3. Izpētiet patstāvīgi Maksa Ernsta daiļradi.
4. Atrodiet sirreālistus pagātnē un šodienas mākslā. Raksturojiet un salīdziniet.
5. Pamatojiet psiholoģijas popularitāti toreiz un tagad.

VIII

Neoekspedīcija

*Lai pabeigtu šo nodaļu, es jums teikšu, ka tajā dienā,
kad, domās iegrimušu, mani iztraucēs apsēdušās mušas,
es tūlīt zināšu: tas nozīmē, ka manām idejām vairs
nav tās paranoiskās straumes varenības, kas ir manas ģenialitātes pazīme.
Turpretī, ja es mušas vispār nemanīšu, tā būs droša zīme,
ka es pilnībā pārvaldu garīgo situāciju.*

(S. Dalī. Ģēnija dienasgrāmata. - Rīga: Jumava, 1999. - 108. lpp.)

Un tā mākslas cēlonis, būtība un jēga bija nomainījusies - ārējie iespaidi vairs nebija galvenie. Tie bija tikai iemesls, lai skatītos sevī, iekšā, dziļumā - milzīgajā, neizzināmajā bezapziņas realitātē bija mākslas cēlonis. Līdz ar to mākslā ienāk negaidīti efekti, konceptuāli sarežģīti risinājumi. Kurš gan varētu apgalvot kaut ko par otra bezapziņas darbību - par tās atspoguļojuma patiesumu mākslā. Ja jau paši mākslinieki bija pasludinājuši, ka māksla ir katrā, ka jebkurš var būt mākslinieks - atpakaļceļa vairs nebija, atkāpties vairs nedrīkstēja.

Trīsdesmitie gadi ir sarežģīts laiks, kad bija jāpierod pie visa jaunatrastā. Gandrīz visi, no iepriekš pieminētajiem māksliniekiem turpināja savu radošo darbību. Saikne ar ASV bija kļuvusi tik cieša, ka šķīta Parīze pamazām zaudē savas *modernisma Romas* statusu, arvien spēcīgāk sevi pierādīja Beļģija un ASV, kas pamazām kļuva par līderi - vienoja māksliniekus rīkojot kopējas izstādes, deva iespēju bieži kontaktēties un ilgstoši strādāt labākajā un iedvesmojošākajā vietā uz zemes.

Visi gadsimta sākuma jaunieguvumi kalpoja kā jaunas izteiksmes formas. Mākslas darbos tika izmantots viss - kubistiskā domāšana, fovistiski jūtīgās krāsas, ekspresionistiskie pārdzīvojumi, abstraktā daudznozīmība, nākotnes sapņi, egoistiska paštīksmināšanās, šokējoša lamāšanās un maigi, mīlas smaržas pilni sapņi par bērnību - pilnīgi viss.

Skatītājs iepazīstas ar rezultātu - kubo-futūrismu, abstraktu ekspresionismu vai ģeometrisku abstrakcionismu - pieejams bija pilnīgi viss. Par iedvesmas avotu varēja kļūt katra lieta - gan skaista, gan neglīta, gan absurda. Izmantots tika viss, ko vien varēja atrast un kas vien bija izgudrots - rūpnieciski ražoti priekšmeti draudzīgi dižojās neparastās kombinācijās, mulāžām vajadzēja izraisīt īstus

sapņus, dažādu fotopaņēmienu izmantotāji centās panākt līdzvērtīgu *lielās* mākslas statusu, kustība varēja kļūt par tēlniecību, skaņa par glezniecību...

Dzīve bija kļuvusi par mākslu un māksla par dzīvi.

Jautājumi

1. Salīdziniet savas zināšanas par nodaļā minētajiem virzieniem, kurš visvairāk jums ir palicis atmiņā un kādēļ?
2. Sastādiet desmit ievērojamāko 20. gs. pirmās puses mākslinieku sarakstu, ar atsaucēm par to, kāds jūsuprāt ir iemesls viņa iekļaušanai šajā desmitniekā.
3. Izvēlieties vienu no septiņiem nodaļā īpaši izceltajiem 20. gs. klasiskā modernisma virzieniem un izsekojiet tā ietekmei turpmāk, arī Latvijā. Rakstiet par to patstāvīgo darbu.

Literatūra

1. Kačalova T., Pētersons R. Mākslas vēstures pamati II. - R.: Zvaigzne, 1993.
2. Kļaviņš E. Fovisms. - R.: Latvijas Enciklopēdija, 1994.
3. Kļaviņš E. Kubisms. - R.: Latvijas Enciklopēdija, 1994.
4. Vīts Dž. E. dēls. Postmodernie laiki. - R.: Luterisma mantojuma fonds, 1999.
5. Gombrich E. H. Mākslas vēsture. - R.: Zvaigzne ABC, 1997.
6. The Arts. A History of Expression in the 20th Century. - London: Grange Books, 1994.
7. Haftmann W. Painting in the Twentieth Century. Vol. I-II. - New York: Frederick A. Praeger, Publishers, 1965.
8. Neret G. Henri Matisse. - Köln: Taschen Verlag, 1997.
9. Warncke C.P. Pablo Picasso. Bd. I-II. - Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.
10. Лесли Р. Сюрреализм. - Минск Белфаксиздатгрупп, 1997.
11. Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. - С-Петербург АОЗТ ИКАР, 1996.