

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

MODERNISMA MĀKSLAS RAŠANĀS APSTĀKĻI LATVIJĀ.
MODERNISMA DEFINĒŠANAS PROBLĒMAS.

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Kultūras teorijas un vadībzinības apakšprogrammas
4. kursa studente Ginta Krievkalna
(ID Nr.20090108)

Darba vadītāja:
Lekt., Mg.art. Zane Grigoroviča

Rīga
2016

SATURS

| | |
|---|----|
| IEVADS..... | 4 |
| 1.MODERNISMA MĀKSLA PARĪZĒ..... | 9 |
| 1.1.Sociālpolitiskie apstākļi..... | 10 |
| 1.2.Modernisma koncepciju veidošanās un ideju ģenēze..... | 17 |
| 1.3.Parīzes skola un tās mākslinieciskie priekšgājēji Anrī Matiss un Pablo Pikaso..... | 22 |
| 2.MODERNISMA RAŠANĀS APSTĀKĻI LATVIJĀ..... | 28 |
| 2.1.Sociālpolitiskie apstākļi..... | 30 |
| 2.2.Izglītības un izstāžu infrastruktūra un tās ietekme uz modernās mākslas rašanos un attīstību..... | 37 |
| 2.3.Nacionālas mākslas veidošanās un modernās mākslas pirmelementi..... | 44 |
| 3.RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA..... | 52 |
| 3.1.Voldemāra Matveja ieguldījums modernās mākslas attīstībā..... | 54 |
| 3.2.Jāzeps Grosvalds kā Parīzes mākslas vēstnesis..... | 60 |
| 3.3.Rīgas mākslinieku grupa..... | 65 |
| 4.MODERNISMA DEFINĒŠANAS PROBLĒMAS..... | 73 |
| NOBEIGUMS..... | 89 |
| KOPSAVILKUMS..... | 90 |
| IZMANTOTĀS LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS..... | 92 |
| ANNOTATION..... | 97 |

IEVADS

Šodien pieejamā informācija par moderno un modernisma mākslu ir ārkārtīgi plaša, un šī tēma dažādos pētījumos ir analizēta dažādos aspektos. Tas ir izskaidrojams ar to, ka modernisms ir ārkārtīgi ietilpīgs un sarežģīts jēdziens. Netrūkst pētījumu, kuri apraksta un skaidro dažādu modernisma mākslas virzienu būtību un atsevišķu mākslinieku veikumu. Arī Latvijā modernisma pētniecību aktualizējusi Dace Lamberga darbā “Klasiskais modernisms”, kurš arī šī darba tapšanā ir izmantots. Tomēr autorei interese ir – kādu apstākļu un ietekmju rezultātā dzima latviešu modernā māksla un kā izpaudās pats veidošanās process? Iemesls, kādēļ šī tēma autorei šķita aktuāla, ir arī specifiska interese par sabiedrības un mākslas attiecībām. Vēl pirms pētījuma uzsākšanas, ir nācies ne vienu reizi vien sastapties ar cilvēku priekšstatu, ka latviešu modernisma māksla ir varbūt radusies ap “atkušņa” laiku, bet pirms tam, saprotams, bijis Vilhelms Purvītis un Janis Rozentāls. Tomēr jāatzīst, ka pēdējos gados priekšstati mainās un sabiedrības zināšanas ir paplašinājušās, pateicoties apgāda “Neputns” klajā laistajiem pētījumiem un rīkotajām izstādēm. Iespējams, šāds vēl pavisam nesenā pagātnē sabiedrībā sastopams priekšstatu trūkums ir skaidrojams ar padomju iekārtas attieksmi pret modernismu, uz kuru norāda Dace Lamberga:

Pēc Otrā pasaules kara padomju sociālistiskā reālisma ideoloģijai 20. gadu eksperimenti bija idejiski absolūti nepieņemami, tādēļ mākslas vēsturē šī kaitīgā “formālistiskā” parādība tika konsekventi noliegta un noklusēta. Ilgus gadus valdīja oficiālais viedoklis, ka nekāda modernisma Latvijas mākslā nav bijis, un tikai nedaudziem zinātājiem par to bija reāls priekšstats.¹

Autore uzskata, ka šīs politikas sekas nav pilnībā izzudušas. Lamberga arī ir tā, kas aizsāk modernisma pētniecību Latvijā un sāk veidot Latviešu modernisma pētniecības tradīciju. Iepriekšminētie fakti vedina uz pārdomām par to, cik lielā mērā dzīvojot jau pēc-postmodernisma laikā mēs spējam saprast posmu, kas sniedzis impulsus postmodernismam. Jāatzīst, ka tai sabiedrības daļai, kura kaut vai pastarpināti ir saistīta ar mākslas pasauli, tā nav problēma, bet liela daļa sabiedrības savā mākslas uztverē stipri neatšķiras no 19. / 20. gadsimtu mijas cilvēka. Tādēļ arī radās interese par to, kā sabiedrība 100 un vairāk gadus atpakaļ nonāca līdz modernisma mākslai Latvijā - kādi notikumi, pārdzīvojumi un idejas šo veidošanās procesu ietekmēja.

¹ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 10.lpp.

Kādēļ tieši Parīze? Kā atbildi mākslas pētnieks, Kīlas Universitātes profesors, Frānsiss Frascina (*Francis Frascina*) apstiprina daudzos avotos sastopamu viedokli: “Ideja, ka modernā māksla ir radusies 19. gadsimtā Francijā ir izplatīta un grūti apgāžama.”² Tas arī ir galvenais iemesls – Parīze ir modernisma mākslas dzimtene. Iemesli tam gan ir daudz un dažādi, bet tos visus apkopojot vienā, varētu teikt – Parīzei piemīt mākslu mīlošs gars:

*Angļu un amerikāņu mākslinieki, kuri ir izstādījuši savus darbus Parīzē atzīst, ka šī pieredze ir stipri atšķirīga no mākslas darbu izstādīšanas Londonā vai Ņujorkā. Parīzes galerijas apmeklētāji – ne visi, bet daži – aktīvi pauž savu piekrišanu, ja tāda ir, runā par darbiem, strīdas par tiem, tiecas satikt pašus māksliniekus un uzzināt par viņiem vairāk. Daudzie avīžu un periodisko izdevumu kritiķi vispusīgi apspriež jaunus talantus, zondē to darbību, atrod nepilnības, ieņem nostājas. Mākslas entuziasti, kas dzīvo provincēs, pēc šo mākslas apskatu lasīšanas mēdz rakstīt vēstules pašiem māksliniekiem, lai paustu savu viedokli. Viņi uzlūko mākslinieku kā ceļa meklētāju, kas nodrošina pasauli ar vizuālu uztveres materiālu, un plaši izplatītās neticības laikmetā šis uztveres materiāls var kalpot cilvēkiem kā liela vērtība.*³

Taču, lai izpētītu modernisma mākslas rašanās apstākļus – kā Parīzē, tā Rīgā – autorei nācās atrast nošķirumu – kas ir un kas nav modernā un modernisma māksla. Un vai tas ir viens un tas pats? Un vai modernitātes jēdziens, kurš parādās sabiedrisko norišu kontekstā, ir kaut kā saistāms ar pašu moderno un modernisma mākslu? Un vai Parīzes un Rīgas modernismi pēc būtības ir identiski modernismi un vai to veidošanās procesi ir analogi? Ja nē, tad kā katrs no tiem ietekmē tā gala produktu – pašu modernisma mākslu? Darba veidošanas procesā radās ārkārtīgi daudz jautājumu, uz kuriem atbildes nebija iespējams koncentrēti un vienuviet atrast nevienā pētījumā, ņemot vērā to, ka vairums no tiem pēta kādu modernisma aspektu vai laika nogriezni. Kādēļ šī darba galvenās intereses objekts – pati modernisma māksla - ir problemātisks jēdziens? Jo tā definēšanā jeb visbiežāk raksturošanā, autoresprāt, tiek izmantoti pārlietu vispārīgi un plaši apzīmējumi un principi, kuri ir tiklab piemītoši arī modernajai mākslai, vai tieši pretēji – ir piedēvējami vien kādam vai kādiem no modernisma mākslas virzieniem. Bakalaura darba mērķis ir definēt, kas ir modernisma māksla kā vienots nedalāms lielums. Kā arī – kas ir latviešu modernisma māksla un kas ir tās galvenā atšķirība no Parīzes modernisma mākslas, kuru

² Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, in association with the Open University, 1993. 58. lpp.

³ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. New York: St.Martin's Press, 1991. 159.lpp.

vairums autoru identificē ar modernisma mākslu, respektīvi – ar visas modernisma mākslas centru -, tādēļ tai specifisku definīciju autore netiecās atrast. Šo mērķu sasniegšanai tika izvirzīti uzdevumi: Pirmkārt, iepazīties ar Parīzes modernisma mākslu veidojošo priekšvēsturi gan sociālpolitiskajā kontekstā, gan kultūras kontekstā, kā arī atklāt modernisma ideju ģenēzes procesu un iepazīties ar pašas modernisma mākslas aizsācējiem, konkrēti - Parīzes skolu un tās tiešajiem priekšgājējiem; Otrkārt: iepazīties ar šo pašu modernisma priekšvēsturi, ideju ģenēzes procesu un modernisma mākslas aizsācējiem Latvijas kontekstā; Treškārt: balstoties uz iegūto informāciju, definēt modernisma mākslu un latviešu modernisma mākslu, nosakot būtiskāko atšķirību starp tām.

Skaidrības labad vajadzētu piebilst, ka izmantojot “Parīze – Rīga” analogismu, autore ar “Rīga” domā visu latviešu mākslas telpu, un ar “latviešu” saprotot visus tos māksliniekus, kuri pamatā darbojas Latvijas mākslas telpā, pat ja ne visi ir latviešu izcelsmes (piemēram Aleksandra Beļcova). Ap 19. / 20. gadsimtu miju latviešu mākslas telpa tomēr ir koncentrēta tieši Rīgā, tādēļ neveidojas saturiska pretruna latviešu modernisma mākslu saistot ar Rīgu vai Latviju. Papildus tam būtu jānorāda arī tas, ka ar vārdu “Latvija” autore domā Latvijas teritoriju arī tajā laikā, kad Latvijas valsts vēl nav nodibināta un modernisms vēl top, taču ērtības labad tiek izmantota īsākā versija – Latvija. Līdzīgi ir ar “Parīze” un “Francija” lietojumu. Gluži tāpat kā attiecīgajā laika periodā Latvijā, arī Francijā mākslas dzīves centrālās un būtiskākās norises ir saistāmas tieši ar Parīzi, tādēļ abu ģeogrāfisko norāžu lietojuma gadījumā būtu jāsaprot piesaiste Parīzes mākslas dzīvei, pat, ja kāda konkrēta vēsturiskā notikuma gadījumā tiek iziets ārpus Parīzes ģeogrāfiskajām robežām.

Darba gaitā Parīzes mākslas vēstures procesu attīstības izpētei un modernisma mākslas teorētiskās bāzes iegūšanai izmantoti ārzemju autoru darbi, galvenokārt uzsvāru liekot uz sekojošiem pētījumiem: Maijera Šapiro (*Meyer Schapiro*) darbu *Worldview in painting – art and society. Selected papers*, kurā atklāta sociālo norišu ietekmi uz mākslas procesiem, kā arī šis darbs teorētiskā formā sniedz ne vienu vien skaidrojumu par modernisma mākslas dabu un raksturu; Tāpat liela nozīme šo jautājumu atklāšanā ir Bernarda Smita (*Bernard Smith*) *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*, Pītera Nikolsa (*Peter Nicholls*) *Modernisms: a literary guide*, Frānsisa Frascinas *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*, Vinsenta Kronina (*Vincent Cronin*) *Paris on the Eve 1900-1914* un Ričarda Bretela (*Richard Brettell*) *Modern art 1851-1929*. Papildinošas informācijas avoti ir arī

vēl citi fragmentārāk izmantoti darbi – gan raksti, gan grāmatu fragmenti. Izprast Parīzes skolas būtību visvairāk palīdzēja Mihaila Germana (*Михаил Герман*) *Парижская школа*. Latvijas modernās un modernisma mākslas izpētes sakarā kā būtiskākais būtu jāizceļ jau pieminētais Daces Lambergas *Klasiskais modernisms*, kurš sniedza visaptverošu informāciju par latviešu modernisma mākslas veidošanās apstākļiem, kā arī Rīgas mākslinieku grupu un tās priekšgājēju Jāzepu Grosvaldu. Par Voldemāru Matveju izsmeļošu informāciju šajā darbā atrast nevar un jāatzīst, ka Matveja nozīmi latviešu modernisma ģenēzē aktualizē tikai pēdējos gados, līdz tam par galveno Rīgas mākslinieku grupas iedvesmotāju norādot Jāzepu Grosvaldu. Šī darba tapšanas gaitā Voldemāra Matveja sakarā galvenokārt tika izmantoti Irēnas Bužinskas sastādītais darbs “Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs”, kā arī Stellas Pelšes promocijas darbs “Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940)”. Pārējā literatūrā Matvejs tiek atzīts par būtisku ierosmju avotu un novatoru latviešu modernisma mākslas kontekstā, kā arī ir vispārīgi aprakstīta viņa mākslinieciskās darbības būtība. 4. nodaļas tapšanā par pamatu kalpojuši lielākā daļa literatūras sarakstā atrodamo darbu, taču citu starpā izceļama ir Stellas Pelšes disertācija, kurā zinātniece ir pievērsusies tieši teorijas jautājumiem latviešu mākslas sakarā.

Darba struktūru veido 4 nodaļas. Pirmajā nodaļā secīgi izklāstīta situācija Parīzes modernās un modernisma mākslas sakarā, skaidrojot tās ģenēzi gan no sociālpolitiskā, gan mākslas viedokļa, atklājot pakāpenisku ideju attīstību līdz modernisma mākslas dzimšanai. Nodaļā atklāta modernisma mākslas sākotnējā būtība, uzsverot divu māksliniecisko novatoru – Anrī Matisa (*Henri Matisse*) un Pablo Pikaso (*Pablo Picasso*) devumu. Otrajā nodaļā secīgi izklāstīta vēsturiskie Latvijas mākslas telpas sociālpolitiskie apstākļi, kā arī atklāta izstāžu un izglītības ietekme uz modernas un nacionālas mākslas dzimšanu, kas pavisam drīz pēc tās rašanās kalpo par pamatu modernisma mākslas attīstībai. Šajā nodaļā uzsvērts arī modernistu priekšgājēju – nacionālās skolas un dekadentu devums modernisma mākslas attīstībā. Trešā nodaļa tiek veltīta jau modernisma mākslai piederošajiem māksliniekiem un viņu mākslas un teorētisko uzskatu būtībai. Pirmā apakšnodaļa veltīta Voldemāram Matvejam kā teorētiskās bāzes veidotājam un māksliniecisko inovāciju ieviesējam, otrā – Jāzepam Grosvaldam kā Rīgas mākslinieku grupas ierosinātājam un Parīzes modernisma vēsmu nesējam, bet trešā – jau pašai Rīgas mākslinieku grupai. Ceturtās nodaļas uzdevums, balstoties uz pirmo triju nodaļu saturu, ir rast atbildes uz ievada sākumā uzdotajiem būtiskajiem jautājumiem, kas ir visa darba jēga.

Modernisma mākslas pievilcība, kuras dēļ ir vērts riskēt uzdodot, iespējams, neatbildamus jautājumus, ir tai piemītošā demokrātijas ideja – ka labs mākslinieks teorētiski var būt jebkurš, neatkarīgi no nacionālās piederības, dzimuma, vecuma un izglītības. Modernajam māksliniekam visas pasaules māksla ir interesanta un derīga – vienalga vai tā ir primitīvā māksla, bērna, jukušā radīta vai kapitālisma sabiedrībā kāda profesionāļa radīta māksla.⁴

⁴ Schapiro, Meyer. Worldview in painting – art and society. Selected papers. New York: George Braziller, 1999. 145.lpp.

1. MODERNĀ MĀKSLA PARĪZĒ

Kāpēc pētīt modernisma veidošanos tieši Parīzē, nevis kādā citā pilsētā? Tāpēc, ka Parīze piedāvāja māksliniekiem vairāk atbalsta un, neskatoties uz vēl diezgan konservatīvo sabiedrību, daudz vairāk brīvības, nekā jebkura cita Eiropas pilsēta, tāpēc arī uz Parīzi plūda mākslinieki no visas pasaules, lai atklātu sev jaunu mākslas pasauli.⁵ Tomēr Parīzi šādu izveidoja vesela virkne izšķirošu notikumu un apstākļu gan sociālajā, gan kultūras vidē gandrīz visa 19. gadsimta garumā, kuri arī šīs nodaļas ietvaros tiks aprakstīti. Lai būtu saprotams, kāpēc autore modernisma rašanās sakarā ir apskatījusi tik senus notikumus, būtu jāpaskaidro šī darba sakarā visbūtiskāko jēdzienu lietojums.

Bakalaura darba izpētes objekts ir modernisma māksla un precīzāk – tieši tā rašanās apstākļi. Vismaz par aptuveno modernisma dzimšanas laiku īpašu neskaidrību nav – tas noteikti ir 20. gadsimta sākums. Taču, interesējoties tieši par rašanos, ir neizbēgami jāsaprot jēdzienu “modernitāte”, “moderns”, “modernā māksla”, “modernisms” un “modernisma māksla” nozīme, jo no tā ir atkarīgs, tieši kādi apstākļi ir vērtējami kā nozīmīgi modernisma mākslas rašanās sakarā. Visi minētie jēdzieni ir neapšaubāmi radniecīgi un savstarpēji cieši saistīti, tomēr to neprecīzs un nekoncekvents lietojums var radīt šajā tēmā daudz neskaidrību un pārpratumu. Plašākais un vispārīgākais no šiem jēdzieniem ir “modernitāte”. Tas apzīmē mainīgās un modernās, metropolītiskās dzīves formas.⁶ Entonijs Gidens (*Anthony Giddens*) modernitāti raksturo kā sociālās dzīves formas un organizāciju, kas sakņojas Eiropā sākot ar 17. gadsimtu.⁷ Tātad modernitāte ir radusies krietni pirms modernisma mākslas un lielā mērā ir tās cēlonis, jeb citiem vārdiem – modernisma māksla ir modernitātes produkts. Tādēļ ir svarīgi aplūkot modernitāti un tās izpausmes, kas tiek darīts 1.1. apakšnodaļā. apzīmējums “moderns” ir vispārīgākais no jēdzieniem, jo to var piemērot jebkurai lietai vai parādībai, kura esošajos apstākļos izeļas ar progresivitāti un laikmetīgumu. Modernas parādības ir konstatējamās jebkurā gadsimtā un jomā. Modernisma mākslas veidošanās sakarā īpaši svarīgs ir jēdziens “modernā māksla”, kas būtu uzskatāma par “modernisma mākslas” priekšteci, tādējādi jau tieši nosakot

⁵ Turner, Jane ed. *Paris, III, 6: Art life and organization, 1915-68. The dictionary of Art. Volume Twenty Four.* London: Macmillan Publishers Limited, 1996. 142.lpp.

⁶ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century.* New Haven: Yale University Press, in association with the Open University, 1993. 11.lpp.

⁷ Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas.* New Haven and London: Yale University Press, 1998. 19. lpp.

modernisma mākslas rašanās impulsus. Kaut arī būtība nav grūti uztverama, tomēr modernās mākslas jēdziena, kurš nav vispārīgs apzīmējums, robežas precīzi noteikt ir sarežģīti, taču šis jautājums tiks risināts gan 1.1., gan 1.2. apakšnodaļās. Diezgan droši var apgalvot, ka modernā māksla beidzas tur, kur sākas modernisma māksla un pēdējie no tās virzieniem neapšaubāmi ir impresionisms, postimpresionisma novirzieni, kā arī simbolisms, taču diskutablākie gadījumi tiks iztirzāti sekojošajās apakšnodaļās. Sarežģītāk izprotamais jēdziens ir “modernisms”. Grāmatas “*Modernity and modernism*” autors Frānsiss Frascina par šo jēdzienu raksta: “Ar vārdu modernisms mēs saprotam tās sociālās prakses gan augstajā mākslā, gan masu kultūrā, kuras apzināti izmanto inovācijas un eksperimentē, lai savos darbos aktualizētu modernās dzīves pieredzi, jeb modernitāti.”⁸ Tātad “modernisms”, atšķirībā no “moderns” darbojas ierobežotā laika nogrieznī un definētos apstākļos, kurus dēvē par “modernitāti”.

Izmantojot šos jēdzienus ar augstāk skaidroto nozīmi, nodaļas ietvaros tiks aplūkoti tie apstākļi, kas ir kalpojuši par ierosmi modernisma mākslas dzimšanai. 1.1. apakšnodaļa tiks veltīta sociālpolitiskajiem apstākļiem, taču 1.2. apakšnodaļa – ar mākslu un kultūru saistītajam konceptuālajam ietvaram, kas rosinājis modernisma mākslas rašanos. 1.3. apakšnodaļa veltīta pavisam īsam Parīzes modernisma galvenās būtības nesējas Parīzes skolas raksturojumam. 3. nodaļā aprakstītā Rīgas mākslinieku grupa savā būtībā būtu uztverama kā Parīzes skolas analogs latviešu modernās mākslas kontekstā, taču, kā tas tālākajā tekstā būs noprotams – ar savām būtiskām atšķirībām. Pieminot Parīzes skolu īpaši tiks akcentēti divi mākslinieki – Anrī Matiss un Pablo Pikaso, kurus arī sava nozīmīguma pēc tieši modernisma mākslas rašanās sakarā nosacīti varētu pielīdzināt 3. nodaļā izceltajiem latviešu modernisma priekšgājējiem un reizē pie modernisma mākslas piederošajiem Voldemāram Matvejam un Jāzepam Grosvaldam.

1.1. Sociālpolitiskie apstākļi

19. gadsimta vidus bija sarežģīts laiks parīziešu dzīvēs, un neatraujamas no pārmaiņām mākslas pasaulē ir tās pārmaiņas, kuras notika sabiedrībā un otrādi. Šīs pārmaiņas vislielākajā mērā ir saistāmas ar modernitātes jēdzienu, kurš apzīmē mainīgās un modernās, metropolītiskās dzīves formas.⁹ Veidojoties modernajai sabiedrībai, konfliktē dažādi sabiedrības slāņi, uzskati un

⁸ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. 127.lpp.

⁹ Turpat, 11.lpp.

idejas, kā rezultātā tradicionālas vērtības pakāpeniski nomaina modernai sabiedrībai atbilstošas. Tas pats notiek mākslā – akadēmismu nomaina modernā māksla kā modernitātes produkts. Vairumā avotu, kuros pētnieki pievērsušies modernisma raksturojumam, tiek akcentēta kopēja doma - modernā māksla radās politisko, sociālo un ekonomisko pārmaiņu rezultātā, tādēļ ar šo jautājumu Parīzes modernās mākslas sakarā arī būtu jāsāk.¹⁰ Raksturojot modernitātes jēdzienu, kā trīs galvenos tā komponentus mākslas zinātnieks Bernards Smits min kapitālismu, industriālismu un nacionālu valsti,¹¹ tomēr jāatzīmē, ka šīs trīs parādības ir ārkārtīgi plašas un tajās ietilpst daudz dažādu aspektu, kas mākslas vēstures attīstību ietekmē diezgan tieši. Neskatoties uz to, ka modernitātes iezīmes, kas parādās gan mākslā, gan sabiedriskajā domā, mēs varam ieraudzīt jau krietni agrāk, tomēr Parīzes sakarā autore izvēlējusies 1848. gada revolūciju kā pavisam skaidru robežpunktu, sākot ar kuru modernitāti kā visaptverošu parādību un modernismu kā pavisam konkrētas izmaiņas mākslā un idejās sajuta teju ikkatrs sabiedrības loceklis.

Cīņā par republiku, vienlīdzību un taisnīgumu 1848. gadā revolucionāri no troņa gāza pēdējo karali Luisu Filipu (*Louis Philippe*), taču vietā ieguva cilvēku, kurš solīdams sabiedrībai piepildīt tās cerības, rada jaunu buržuāzijai draudzīgu impēriju. Esošā sociālpolitiskā iekārta bija novecojusi, jo cilvēku apziņa jau bija mainījies virzienā uz modernitāti. Neapmierinātība ar situāciju tikai auga, kā rezultātā veidojās brīva, nedefinēta sociāla parādība, ko nodēvēja par bohēmiju¹², atsaucoties uz Čehoslovākijas rietumos kādreiz bijušo karaļvalsti, vēlāk provinci – Bohēmiju, kas vēsturiski tiek uzskatīta par čigānu dzimteni. Šo grupu pārsvarā pārstāvēja mākslinieciski orientēti jaunieši, ka šādi sevi dēvēdami metaforiski norāda uz to, ka viņiem savā zemē nav māju. Paralēli šiem notikumiem un neapšaubāmi ciešā saistībā ar tiem radās avangarda kustība¹³, kuras apņemšanās nostāties “priekšā-pulkam” (*Avant-garde*) sakņojās vēlmē noturēt kvalitatīvu kultūras attīstību, neskatoties uz sociālo apjukumu un vardarbību. Vairumam avangardistu šī nebija koķetēšana ar sarežģīto situāciju jaunības maksimālisma iespaidā, jo tā nesa līdzīgi nopietnus apgrūtinājumus – būt piederīgam pie avangardistiem nozīmēja atdalīšanos no buržuāziskās aizbildniecības, kas padara mākslinieka iztikšanu absolūti nestabilu un nākotni

¹⁰ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation*. Oxford University Press, 1999. 1. lpp.

¹¹ Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*. 15.lpp.

¹² Frascina, Francis. *Modernity and Modernism..* 50.lpp.

¹³ Greenberg, Clement. *Avant-garde and Kitsch*. Publicēts laikrakstā *Partisan review*, 1939. Pieejams: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> [Skatīts 2016, 9.apr.]

sociāli neperspektīvu.¹⁴ Laikposms no 1851. līdz 1871. gadam bija Luija Napoleona valdīšanas laiks. Mākslu šī valdība uzskatīja par derīgu tikai tad, ja tā spēja kalpot politiskiem un merkantiliem mērķiem, taču iespējams, ka tieši šo apgrūtināšo vai drīzāk izaicinošo apstākļu dēļ mākslā radās tik daudz jaunu tendenču. Jāatzīst, ka vienlaikus visa gadsimta garumā pastāvēja gan spēcīgas tradicionālās mākslas un domāšanas atbalstošas sabiedriskās parādības, gan jaunas un progresīvas, pie tam – visās iespējamās mākslas jomās. Šis ir pretrunu pilns un neviennozīmīgs laiks, par kuru dažādi vēstures pētnieki izsaka visdažādākos pieņēmumus un šo laiku interpretē atšķirīgi.

19. gadsimta sākumā Francijas mākslas pasauli pārvaldīja “trīs grandi”, kuriem bija pilns sociāls, ekonomisks un politisks valsts atbalsts. Tās bija Francijas Tēlotājmākslas akadēmija (*Académie des beaux-arts*), Parīzes Augstākā valsts tēlotājmākslas skola (*École des Beaux-Arts / École nationale supérieure des beaux-arts*) un ikgadējā izstāde, pazīstama ar nosaukumu Salons (*Salon*) un šie nodibinājumi, kuri vislielākajā mērā regulēja un noteica visu Parīzes mākslas pasaulē notiekošo, vēl diezgan ilgi atbalstīja un atzina tikai akadēmisko mākslu. Tomēr tajā pašā laikā arī augstākajās sabiedriskajās aprindās jau strāvoja modernas idejas. Un par modernu tieši savas idejas dēļ šajā laikā ir uzskatāms publiskais mākslas muzejs, kuru apmeklētājiem Parīzē atvēra 1793. gadā. Veidojas jauna tipa muzeji, kuros māksla no privātkolekcijām kļūst pieejama plašākai publikai ar domu, ka tā ir pilsoņu īpašums. Muzeji vispār līdz ar Luvras atvēršanu kļuva par nacionālā lepnuma iemiesotājiem un drīz pēc tam izplatījās milzīgs ideoloģisks spiediens nacionalizēt aristokrātiskās kolekcijas, kā rezultātā nacionālās galerijas un muzeji 19. gadsimtā strauji sāka izplatīties visā Eiropā. Iespējams, tāpēc, ka šajos muzejos izstādītie darbi nebija moderni, tiek aizmirsts, ka paši muzeji bija moderna parādība, kas tika ieviesta drīzāk sociālpolitisku, nekā estētisku apsvērumu dēļ.¹⁵ Vispirms muzeji padarīja mākslu sabiedrības acīs par vienu no ievērojamākajiem civilizācijas sasniegumiem – tas vēstīja jaunajiem māksliniekiem par mākslas radīšanas lielo nozīmību. Muzeji arī kultivēja ideju, kas šķita īpaši saistoša romantiķu vidū: ka māksliniekiem, ja tie ir patiesi nozīmīgi, ir jāgaida līdz savai nāvei, lai to darbi iekļūtu nacionālā muzeja kolekcijā un tādējādi mākslinieks kļūtu atpazīstams. Šādi uzskati tika kultivēti, jo muzeji visbiežāk savām kolekcijām izvēlējās jau atzītu mākslinieku darbus. Muzeju administratori rūpīgi sargāja muzejus, lai sabiedrības acīs tiem nebūtu sakara ar

¹⁴ Greenberg, Clement. *Avant-garde and Kitsch*.

¹⁵ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation*. 68.lpp.

tirgu, un tādējādi mākslinieki savus darbus būtu ar mieru dāvināt. Šāds statuss muzejiem deva milzīgu varu. Muzeju ietekmi uz mākslu raksturo arī vēsturisks notikums, kad franču medicīnas doktors un mākslas kolekcionārs Luis la Kass (*Louis la Caze*) 1869. gadā pavisam neilgi pirms savas nāves Luvrai uzdāvināja savu mākslas kolekciju. Vesela grupa Žana Simeona Šardēna (*Jean Simeon Chardin*) darbu, kurus no tā brīža bija iespējams brīvi aplūkot, iedvesmojusi tādus modernos māksliniekus kā Eduārs Manē (*Edouard Manet*), Pols Sezāns (*Paul Cezanne*), Edgars Degā (*Edgar Degas*) un Berta Moriso (*Berthe Morisot*), kas, iespējams, būtu varējis arī nenotikt bez šī dāvinājuma muzejam. Modernie mākslinieki arī pilnveidoja tehniku, muzejos kopējot meistarību darbus.¹⁶ Pēc 1848. gada revolūcijas valstiskā līmenī bija vērojamas vēl kādas pretrunīgas un mākslas attīstību stipri ietekmējošas norises. Paralēli tam, ka Impērijā pastāvēja spēcīga cenzūra un kultūras jomā tika rīkotas pat politiskas izrādes, kuru nolūks ir ideoloģisks, tomēr šāda tipa izrādes mēdza nest arī savu labumu, kas gan nebija rīkotāju galvenais mērķis. Valdība bija izvirzījusi uzdevumu mazināt politiskas un sociāli noteiktas atšķirības starp slāņiem un to uzskatiem, veicinot eklektisku individuālismu, visticamāk – lai novērstu revolucionāri noskaņotās sabiedrības daļas skatu no joprojām buržuāziskās iekārtas. Šo mērķi centās sasniegt arī ar mākslas palīdzību. Pēc 1855. gada izstādes (*Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts de Paris 1855*) valdība pasniedz 9 medaļas dažādiem māksliniekiem, ar mērķi popularizēt vairākus galvenos mākslas stilus, katru no medaļas ieguvējiem vēl arī apbalvojot ar iespēju rīkot savu izstādi. Šādi impērija demonstrēja savu eklektiskās vienotības mākslinieciskās tolerances nostāju, lai gan dabā vēl šajā laikā nekādas tolerances nebija. Akadēmiķi bija saniknoti, un daudzi tālaika kritiķi šo gadu nodēvēja pat par “mākslas morgu”. Tomēr sabiedrībā jaušamais noskaņojums kopumā bija, ka tam jāpaliek kā gaumes jautājumam.¹⁷ Ar šādu valdības rīcību arī pietika, lai izstāžu monopols tiktu iedragāts neatgriezeniski. Rezultātā 1863. gadā tika nodibināts Noraidīto Salons (*Salon des Refusés*), kas izteikti sekoja individuālisma ideoloģijai, un vēlāk arī Rudens Salons (*Salon d'Automne*) un Neatkarīgo Salons (*Salon des Indépendants*). Parīzes Tēlotājmākslas akadēmija, neskatoties uz visām pārmaiņām, dominēja franču mākslā līdz pat 1880. gadiem. Līdz tam

¹⁶ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation.* 69.lpp.

¹⁷ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism..* 297 lpp.

laikam mākslinieks tomēr par savu eksistenci varēja justies drošs tikai tad, ja viņa māksla tika pieņemta oficiālajos ikgadējos Salonos, kuri bija atvērti Luvrā tikai Akadēmijas locekļiem.¹⁸

Trīs izgudrojumi – publiskie mākslas muzeji, litogrāfija un fotogrāfija, kas visi tika ieviesti vēl pirms 1851. gada – arī stipri ietekmēja to, ka mākslai bija jāmeklē jaunas formas un izteiksme. Nav tādu ietekmīgu moderno mākslinieku, kuru karjeras nebūtu ietekmējušas šīs trīs parādības.¹⁹ Andrē Malro (*André Malraux*) runāja par patiesi modernas mākslas priekšnosacījumu²⁰: vairums moderno cilvēku savas dzīves laikā redz vairāk reprodukciju, nekā oriģinālo mākslas darbu. Malro uzskatīja, ka šī apstākļa liberalizāciju veicinošais aspekts bija pat izteiktāks, nekā ierobežojošais. Daudzi mākslinieki, kā piemēram Edgars Degā, Pablo Pikaso un Salvadors Dalī (*Salvador Dali*), ļoti aktīvi izmantoja dažāda veida reprodukcijas, arī fotogrāfiju veidā, kas viņiem deva modernu un konceptuālu darbošanās brīvību.²¹ Fotogrāfijai, iekarojot sabiedrību, vārds “Kodak” kļuva par internacionālu zīmolu, kuru atpazīna jebkurā valodā, ieskaitot tik pašpietiekamo franču valodu, un jau 1890. gados kapitālisma sabiedrībā gandrīz jau vairs nebija tādu vidusslāņa pārstāvju, kuri nebūtu uzņēmuši kādu kāzu, kristību vai bērnu foto, vai kuru īpašumā šādu foto nebūtu. Mākslā tas radīja apstākļus, kad profesionālajiem māksliniekiem nācās attīstīt augstāka līmeņa idejas par vizuālo reprezentāciju.²² Kā komunikācijas medijs un arī kā izteiksmes veids, fotogrāfija kļuva ne tikai par sociālo pārmaiņu produktu, bet arī par tā dzinējspēku. Līdz ar fotogrāfijas popularitātes pieaugumu, milzīgu izplatību ieguva žurnālistika. Kolīdz avīzes un citi izdevumi atbrīvojās no valdības cenzūras kontroles, publicistikas un kritikas ietekme un darbības apmēri palielinājās. Tas notika krietni agri – jau 19. gadsimta pirmajā pusē. Vislabāk attieksmes maiņa ir redzama karikatūras izplatībā, kas kļuva par standarta parādību avīzēs un žurnālos. Šos zīmējumus arī bija viegli pavairot ar litogrāfijas tehnikas palīdzību. Ievērojamākais no franču 19. gadsimta vidus karikatūristiem ir Onorē Domjē (*Honore Daumier*), kurš ir radījis ap 4000 karikatūru žurnāliem *La Caricature* un *Le Charivari*.²³ Par spīti tam, ka preses cenzūra dažās Eiropas pilsētās darbojās visai aktīvi, “grafiskā satiksme” (“*graphic traffic*”), kā to mēdza dēvēt, jau bija kļuvusi diezgan

¹⁸ Arnason H.H., Marla F. Prather. *A history of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. London: Thames and Hudson, 1998. 27.lpp.

¹⁹ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929*. 65.lpp.

²⁰ Turpat, 72.lpp.

²¹ Turpat, 72.lpp.

²² Turpat, 78.lpp.

²³ Arnason H.H., Marla F. Prather. *A history of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 42.lpp.

nekontrolējama 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, kas ar litogrāfijas palīdzību, kas deva iespēju attēlu bezgalīgai pavairošanai, ļāva jebkuram indivīdam, ja tam bija tāda vēlšanās, radīt pašam savu vizuālo bibliotēku – gan fiziskā veidā, gan prātā.²⁴ Tātad vienlaicīgi pastāvēja it kā divas mākslas pasaules – viena, kas mākslu sargāja kā elitāru un otra – kura cilvēku prātos veidoja jau pilnīgi citu priekšstatu par mākslu un to, kas tā var būt. No vienas puses ikvienam bija iespēja redzēt īstu meistaruru oriģinālus Luvrā, un līdz ar to arī iespēja mācīties, kopējot šos meistarurus, bet, no otras puses, pateicoties mākslas izglītības elitārismam, nedodot iespēju katram kļūt par meistaruru.

Māksliniekus pievērsties ikdienas notikumiem un sadzīvei caur reālisma un naturālisma mākslu, kas ap 19. gadsimta vidu bija patiešām moderna, rosināja ne vien tendences filozofijā, literatūrā un citās jomās, bet arī tas, ko cilvēks gluži vienkārši piedzīvoja sev visapkārt un pārmaiņas bija ievērojamas. Gistavs Flobērs (*Gustave Flaubert*) savu laikmetu lieliski raksturojis ar pavisam vienkāršu sadzīvisku ainiņu: “Kopš publiskā autobusa izgudrošanas buržuji ir izmiruši; viņi sēž turpat blakus zemākās klases pārstāvjiem, un ne tikai izskatās kā viņi, domā kā viņi, bet arī ģērbjas kā viņi.”²⁵ Bez tam 19.gadsimta otrajā pusē Francija ievadīja pasauli pārmaiņā no augstas dzimstības uz zemu, ko sociālie vēsturnieki ir nodefinējuši kā pamatpazīmi modernā laikmeta sākumam, un šī sabiedrības pārmaiņa ļoti drīz pārceļoja arī uz citām Eiropas zemēm.²⁶ Bez šaubām industrializācija un tehnoloģiju attīstība, kas aizsākās jau iepriekšējā gadsimtā un nav specifiski saistāma ar Parīzi, arī būtiski ietekmēja to, kā cilvēks jutās sabiedrībā. No vienas puses industriālā attīstība bija sabiedrības un labklājības augšupejas simbols, no otras puses - laikam ejot - parādījās arī bažas, vai industrializācija nerada kaitējumu cilvēkam un dabai. Nevarētu teikt, ka šī jautājuma aktualizēšana bija plaši izplatīta mākslā, taču motīvi, kas pretstatī tehnoloģijas un dabu un jautā pēc cilvēka vietas šajās attiecībās, ir pamanāmi, piemēram, Kamija Pizaro (*Camille Pissarro*) darbos.²⁷

Ap 1871. gadu, kad krita Luija Napoleona valdība un sākās Trešās republikas laiks, notika vēl vairāk izmaiņu, kas jau pavisam tieši ietekmēja modernās mākslas attīstības gaitu vairs ne tikai domāšanas līmenī, bet jau caur vizuālām izpausmēm. Pirmkārt, 1874. gadā notika Pirmā impresionistu izstāde un ne viens vien autors šo notikumu izceļ kā iespējamu modernās mākslas

²⁴ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929*. 78.lpp.

²⁵ Citēts pēc: Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke; London: Macmillan, 1995. 17. lpp.

²⁶ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929*. 51.lpp.

²⁷ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism..* 136.lpp.

piedzimšanas laiku, jo visbeidzot ir piedzimis māksla, kas tehniskajā izpildījumā ir kaut kas patiesi nebijis. Tomēr, kā zināms, netrūkst arī autoru, kas impresionisma piederību modernismam noliedz, un šeit autore gribētu atkal norādīt uz jēdzienu izpratni – modernisma māksla tā patiešām vēl nav, taču noliegt, ka tā savā laikā bija pat ārkārtīgi moderna, nevar. Bez šī ievērojamā notikuma bija vēl citi, kas burtiski noveda mākslas organizāciju revolucionārā situācijā. Republikāņi nolēma, ka mākslas sfēru vajadzētu regulēt brīvā tirgus spēkiem, tādēļ 1881. gadā valsts nodeva atbildību par izstāžu rīkošanu Francijas mākslinieku asociācijas (*Société des Artistes Français*) rokās. Kaut arī šis solis no valsts puses bija mākslas attīstību veicinošs, tomēr tas nenozīmē, ka valdība notiekošā nozīmību patiešām aptvertu un būtu gatava to atbalstīt - drīzāk tas bija veids, kā atbrīvoties no “problēmas”, kas sakritības pēc bija progresu nesoša rīcība. To pierāda fakts, ka valsts mākslas muzejs moderno mākslu ar sajūsmu neuzņēma un šos darbus nepirka. Kā piemēru var minēt to, ka 1890. gadā Klodam Monē (*Claude Monet*) nācās pielietot savu ietekmi, lai Mākslas muzejs pieņemtu Eduāra Manē “Olimpiju” kā dāvinājumu.²⁸ Tomēr no brīža, kad valsts atbrīvojās no atbildības par izstāžu rīkošanu, pagāja 25 gadi, kuru laikā izstāžu raksturs mainījās dramatiski. Drīz izstāžu monopols sadalījās divās daļās, no kurām viena – Nacionālais salons (*Salon de la Nationale / Salon du Champ de Mars / Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts / Nationale*) bija diezgan liberāls savā attieksmē pret jaunajām mākslas tendencēm. Radās arī lielākas un mazākas privātas organizācijas – saloni, kas atbalstīja neakadēmisko mākslu. Līdz ar šo salonu ienākšanu mākslas pasaulē, radās vēl kāds it kā neliels un tomēr ārkārtīgi būtisks jauninājums mākslai un tās vērotājam. Impresionistu izstādes 1870. gadu vidū un 1880. gados ieviesa moderno ideju darbus izstādīt, novietojot tos vērotāja acu augstumā, atstājot starp tiem pienākošos brīvu telpu, minimāli ierāmējot un uz neitrāla fona, pretēji tam kā pirms tam izstādēs gleznas tika izkārtotas virzienā no lejas uz augšu neskaitāmās rindās, aizpildot visu sienas plakni, sākot ar nelielāka formāta darbiem lejā un lielākiem augšā, tādējādi padarot mākslas darba uztveršanu par ne tik vieglu uzdevumu.²⁹ Šādi jaunā stilā iekārtotas izstādes ir indikators jaunai izpratnei par mākslu kā pašvērtību un iecerēto sabiedrību jaunā mākslas iepazīšanas un novērtēšanas līmenī.

19. gadsimta beigās šajos salonos savus darbus izstādīja jau vairāki tūkstoši mākslinieku, tomēr, neskatoties uz to, jaunajai mākslai kritiķu vidū bija ne mazums noliedzēju. Vienalga, ko

²⁸ Turner, Jane ed. *Paris, III, 6: Art life and organization, 1915-68*. 142.lpp.

²⁹ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation*. 71.lpp.

teica, darīja vai domāja mākslas kritiķi vai tradicionālās mākslas pārstāvji, viņi neko ietekmēt vairs nevarēja, jo bija jau izveidojusies spēcīga infrastruktūra, kas jaunus māksliniekus atbalstīja, ieskaitot mākslas dīlerus, uzpircējus un kolekcionārus, kuru skaits 1861. gadā Parīzē bija sasniedzis jau 104.³⁰

1.2. Modernisma koncepciju veidošanās un ideju ģenēze

Papildus citiem iepriekšējā nodaļā minētajiem sociāli ievirzītiem modernās mākslas iespējamiem rašanās punktiem, arī 1863. gads³¹ mākslas sfērā varētu būt minams kā viens no tiem. Šajā gadā Noraidīto salonā (*Salon des Refusés*) Parīzē Eduārs Manē izstādīja savu darbu “Brokastis zaļumos” (*Le Déjeuner sur l'herbe*), kurš tiek uzskatīts par atklātu nostāšanos pret impērijas cenzūru. Vēl agrāks punkts mākslas vēsturē varētu būt minams arī 1855. gads³², kad Parīzē norisinājās Pirmā Pasaules izstāde, kurā Gistavs Kurbē (*Gustave Courbet*) uzbūvēja atsevišķu paviljonu, lai varētu izstādīt savu darbu “Mākslinieka darbnīcā” (*L'Atelier du peintre*), kas ir mākslinieka paša, viņa laika un laikabiedru patiešs attēlojums, norādot uz visām to pozitīvajām un kritizējamām tendencēm laikmeta un notikumu kontekstā. Šie nebūt nav agrākie iespējamie gadu skaitļi, kurus varētu minēt, taču, neskatoties uz to, ka ir iespējams jau ļoti agri atrast modernisma aizmetņus un individuālus modernas mākslas piemērus, šie atsevišķie piemēri vēl nav radījuši vispārējas izmaiņas sabiedrībā un mākslas pasaulē, tie drīzāk ir uztverami kā indikatori jaunu ideju un koncepciju dzimšanai.³³

Vai nu modernās mākslas veidošanās sākas ar romantismu, Šarla Bodlēra (*Charles Baudelaire*) rakstiem vai simbolistu idejām, tā ir neatšķirama no konceptuālā ietvara, ko tai sniedz filozofijā un literatūrā sastopamās modernās idejas, kurām ir tikpat liela nozīme kā mākslai pašai. Iespējams, ka tieši romantisma strāvojumi ir netiešs visu modernās mākslas formu avots. Romantisms jau no tā rašanās brīža ir gan intelektuāla un literāra kustība, gan mākslas pasniegšanas veids.³⁴ Tās ideja par individuālismu, spontanitāti, viduslaicīgu garīgumu un emocionalitāti bija kā savdabīga reakcija uz industrializāciju, un daudzas no modernismam

³⁰ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism*. 110.lpp.

³¹ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation*. 6.lpp.

³² Turpat, 6.lpp.

³³ Arnason H.H., Marla F. Prather. *A history of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 17.lpp.

³⁴ Schaeffer, Jean-Marie. *Art of the Modern age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 274.lpp.

piederošajām idejām vēlāk pārceļo uz dažādiem modernās mākslas un modernisma mākslas virzieniem. Ir sarežģīti noteikt, kura domātāja idejas būtu tieši saistāmas ar modernisma aizsākšanos. 19. gadsimts jau ir laiks, kad ideju aprīte kļūst straujāka, informācija kļūst salīdzinoši vieglāk pieejama un, žurnālistikai attīstoties, tā arī kļūst fragmentāra, viegli transformējama un sintezējama ar citām idejām. Piemēram, Bodlēra iztēles teoriju, kuru viņš izklāsta 1859. gada Salona pārskatā un kura ir simbolistu dzejas centrālā ass, viņš ir aizņēmis vai drīzāk iedvesmojies no Edgara Alana Po (*Edgar Allan Poe*) "Poētikas principiem", kurš savukārt ir iespaidojies no Semjuela Kolridža (*Samuel Coleridge*) "*Biographia literaria*", kas ir aizgūts no Frīdriha Šlēgeļa (*Friedrich Schlegel*), Frīdriha Šellinga (*Friedrich Schelling*) un Johana Gotlība Fihtes (*Johann Gottlieb Fichte*), kurš esot iespaidojies no Imanuela Kanta (*Immanuel Kant*) idejas par "produktīvo iztēli", caur kuru mākslai varētu būt pieeja pie Absolūta.³⁵ Šis ir tikai piemērs tam, kādā veidā šajā laikā idejas izplatījās. Līdzīgi 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā notika arī Latvijas kultūras telpā. Daudzas no pieminēto un vēl arī citu domātāju idejām, kuras mijiedarbojas, piemēram, ar mūziķu un citu mākslas pārstāvju idejām, visticamāk ietekmēja pirmos modernos māksliniekus, jo šādu mijiedarbību praktiski priekšnosacīja laikmeta dinamiskais raksturs.

Pieņemot, ka modernitātes sākums meklējams 15.-16. gadsimtā Eiropā, arī māksla, kas radās līdz ar to, būtu uzskatāma par modernu un tādējādi tas ir pirmais no modernitātes laikmeta modernismiem. Tā bija to laiku modernā māksla, kas nošķīra mākslu no amatniecības, nostādīja to līdzās renesanses proto-zinātnei, uzlūkoja pagātnei kā standartu un vienlaicīgi attīstīja sevī visu nākotnes nepārtrauktā progresa kapacitāti. Pirmie perspektīves likumu atklājumi kopā ar proporcijas teoriju un *chiaroscuro* izmantojuma palīdzību attīstīja naturālismu jaunā pakāpē, kas bija gājis jau krietni tālāk par seno grieķu vai romiešu sasniegto naturālisma mākslā. Tādējādi Filipo Bruneleski (*Filippo Brunelleschi*), Leons Batista Alberti (*Leon Battista Alberti*) un Leonardo Da Vinči (*Leonardo da Vinci*) būtu uzskatāmi par pirmajiem sava laika modernistiem.³⁶ Vēl pēc tam renesanses galmos attīstījās jauna ideja par mākslinieku, kas nebija vairs tikai amatnieks, bet gan persona, kas apvieno sevī gan prasmes, gan intelektu, kas deva māksliniekam jaunu zināmas pakāpes brīvību, kāda pirms tam nebija bijusi. Sākot ar Džordžo Vazāri (*Giorgio Vasari*), pēc tam Mikelandželo Buonaroti (*Michelangelo Buonarroti*) mākslinieks kļuva par

³⁵ Schaeffer, Jean-Marie. *Art of the Modern age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. 275.lpp.

³⁶ Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*. 17.lpp.

pirmo moderno mākslas varoni, gandrīz nostādot mākslinieku svētā lomā.³⁷ Šādi aktualizējot mākslinieka “es” viņa darba procesā – pat, ja ne to izpaužot viņa mākslā tieši, bet vairāk sabiedrības acīs – notiek pietuvināšanās modernismam raksturīgajam mākslas un tās radītāja subjektivitātes principam. Savukārt 17. gadsimts ir Renē Dekarta (*René Descartes*) gadsimts un Georgs Frīdrihs Vilhelms Hēgelis (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) Dekartu raksturojis kā “modernās filozofijas tēvu”, sakot, ka, sākot ar viņu, ir vērojama strauja pāreja no tradicionālās uz moderno domu, nomainot transcendentālo pasaules redzējumu uz racionālo.³⁸ Protams, par racionālisma atbalsi mākslā ir uzskatāms reālisms un naturālisms un no šodienas viedokļa šie virzieni nebūtu pieskaitāmi pie modernisma, bet modernisma ģenēzes procesā šiem virzieniem ir būtiska loma, lai tas vispār būtu bijis iespējams definēt modernisma mākslas būtību, ko daudzi pazīst kā vārdu salikumu “*L’art pour l’art*” jeb “Māksla mākslas dēļ”. Šo principu kā savu izmantoja daudzi agrīnā modernisma virzieni, taču tā saknes ir meklējamas jau romantismā, kas ir reālisma estētiskais un ideoloģiskais pretmets. Modernisma attīstību vismaz 100 gadu garumā vispār var raksturot kā nepārtrauktu cīņu un ideju nomaiņu caur iepriekšējā noliegumu. Tā, romantismu noliedzot, nāk reālisms, tad naturālisms, kas patiesībā nav reālisma jaunākais brālis, kā mēdz uzskatīt, bet gan tā apstrīdētājs, un tālāk jau impresionisti un to pēcteči, kas atkal, apstrīdot reālisma un naturālisma estētiku un idejas, no jauna iedzīvina savā mākslā romantiķu “Māksla mākslas dēļ” principu, kurš prezentē vienu no ieročiem cīņā par brīvību. Šis princips sevī ietver estētikas jomas galveno problēmu.³⁹ Šīs problēmas sakarā modernie mākslinieki kā vienu no pamata uzdevumiem sev izvirza oriģinalitātes sasniegšanu, jo vēl ap revolūcijas laiku pastāvēja paradokšāls buržuāziskās sabiedrības uzskats, ka mēs tikai tad esam mēs paši, kad kādu atdarinam. Šo ideju var sastapt arī Bodlēra dzejā, bet asas ironijas formā. Arī Fjodors Dostojevskis (*Фёдор Достоевский*) ir teicis, ka visbiežāk cilvēka ciešanas un ilgošanās ir saistītas tieši ar to, ko viņš kādam vai kādā ir redzējis, un ko viņš savā personā vēlētos atkārtot.⁴⁰ Šķiet, ka agrīnie modernisti ļoti vēlējušies no tā izbēgt, un, to mēģinot izdarīt, viņi mākslā sasniedz daudz vērtīga un jauna. Kā pierādījums tam bija 19. gadsimta beigu “neieinteresētā” ekspresija mūzikā, kas piedāvāja brīvību no imitācijas, pievēršoties tīrai kreācijai. Rihards

³⁷ Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*. 17.lpp.

³⁸ Turpat, 16.lpp.

³⁹ Hauser, Arnold. *The Social History of art: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. Volume four. New York: Routledge, 1993. 18.lpp.

⁴⁰ Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke; London: Macmillan, 1995. 13.lpp.

Vāgners (*Richard Wagner*) ar savas mūzikas oriģinalitāti 1885. - 1888. gadā apsteidza tēlotājmākslu, Parīzē izraisot īstu vāgneromāniju. Komponista idejas nokļuva literārā avangarda centrā, īpaši teorija par sintētisku mākslu, kas paredz dažādu mākslas veidu apvienošanu, lai radītu ko patiešām izcilu. Vāgnera idejas tika tik bieži un daudz izmantotas, kamēr tās galu galā tika sagrozītas, sajauktas ar citu domātāju idejām, pielāgotas dažādām interesēm un vajadzībām, kā rezultātā radās populārais slogans “visām mākslām jākļūst muzikālām”.⁴¹ Un patiesi, nedaudz vēlāk ne vien Parīzes kubisti bija iecienījuši savos darbos attēlot mūzikas instrumentus un piedēvēt tiem ar mūziku saistītus nosaukumus, bet arī latviešu modernās mākslas pionieris Voldemārs Matvejs savā mākslā un mākslas teorijā ieviesa visai daudz no mūzikas pasaules.

Blakus jēdzieniem “moderns”, “modernisms” un “modernitāte” visas modernās mākslas vēstures sakarā būtisks jēdziens ir arī “avangards”, kuru arī bieži mēdz lietot, piešķirot tam atšķirīgas nozīmes. Šī darba sakarā autorei svarīgāks ir vēsturiskais “avangards”, kurš valodā parādījās jau ļoti agri. Klods Anrī de Ruvrojs (*Claude Henri de Rouvroy*), Sensimonas grāfs, ap 1803. gadu savā esejā “Par sociālo iekārtu” pirmo reizi ieviesa jēdzienu “avangards” un raksturoja tā būtību: “(..)viņi sludinās cilvēces nākotni; viņi atnesīs mums atpakaļ no pagātnes zelta laikmetu, lai caur to bagātinātu nākotnes paaudzes; viņi ar entuziasmu iedvesmos sabiedrību, lai paaugstinātu to labklājību, liekot tiem priekšā kārdinošo nākamības vīziju, liekot tiem noticēt, ka turpmāk tie dalīs visus tos labumus un priekšrocības, kuras līdz šim par savu privilēģiju turējis sabiedrības mazākums.”⁴² Šajā laikā par avangarda mākslu gan, protams, vēl runāt nevar, taču šajās rindās ir nojaušama vēsturiskā avangarda sākotnējā būtība un būtība, kuru lieliski raksturo arī paša vārda acīmredzamā semantiskā nozīme – būt “priekšā pulkam”. Šī misijas apziņa burtiski pārņēma visu to mākslu, kas šajā gadsimtā dzima no jauna. 1830. gadu sabiedrība sāk savu literāro karjeru ar to, ka pamana absolūtas izmaiņas sabiedrībā. Daļēji šī paaudze esošās pārmaiņas pieņem, daļēji nē, taču jebkurā gadījumā tā aktīvi reaģē, un šīs reakcijas raksturs ir ar naturālistisku pieeju. Naturālisms it nemaz netiek tēmēts uz skaistuma smelšanu no dabas, bet gan uz “dabu” vai “dzīvi” tādu, kāda tā ir, nešķirojot tēlojuma objektus pēc skaistuma un derīguma, bet tiecoties attēlot patiesību, kas ne vienmēr bija glaimojoša. Tieši tādēļ naturālisms šai paaudzei kļuva tik būtisks – lai portretētu sabiedrībai tik nozīmīgās aktuālās

⁴¹ Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. 50.lpp.

⁴² Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*. 20.lpp.

pārmaiņas, lai precīzi izceltu jauninājumus un īpatnības, kā arī būtiskos trūkumus.⁴³ Šis naturālisms, kaut tā varētu arī nešķīst, savā laikā noteikti pilda avangarda funkcijas, jo valdībai ne vienā vien vēsturiskajā epizodē šī māksla ir stipri neērta, ko pierāda apakšnodaļas sākumā pieminētais fakts, ka Kurbē naturālisma stilā radītais darbs “Mākslinieka darbnīcā” netika ielaists 1855. gada izstādē. Arī viņa “Apbedīšana Ornānā” (“*Un enterrement à Ornans*”) (1849-1840) ir ievērojams darbs modernās mākslas un avangarda vēsturē ar to, ka noliedz dziļuma ilūziju un priekšmetiskais atainojums Franču Akadēmijai šķita aizvainojoši tiešs.⁴⁴ Viens no pirmajiem avangardistiem bija arī Šarls Bodlērs, kurš apraksta moderno mākslinieku kā pūļa cilvēku: “Pūlis ir viņa mājas, gluži kā zivīm ūdens un putniem gaiss. Viņš ir vērotājs-princis, kurš izbauda savu inkognito, lai kurp arī viņš ietu.”⁴⁵ Bodlērs arī 1859. gadā norāda uz viņa laika mākslinieku tieksmi savos darbos to varoņus ietērt iepriekšēju laikmetu tērpos – visbiežāk antīkā laikmeta togās, renesanses tipa tērpos vai austrumnieciskos veidolos, taču ne sava laikmeta ietērpos. Tā neapšaubāmi ir jāsaprot kā kritika, jo tas vairo risku māksliniekam iegrimt abstrakta un nenosakāma skaistuma tukšībā. Bodlērs norāda, ka visu laikmetu izcilākie mākslas paraugi ir tieši tie, kas attēlo sava laika aktualitātes – gan tērpos, gan žestos, mīmikā un arī idejās.⁴⁶ Tātad arī pirmajiem 19. gadsimta vidus avangardistiem bija svarīgi būt aktuāliem un savam laikmetam atbilstoši, gluži tāpat kā tas ir jau nobiedušā modernisma laika avangardistiem.

Sākot ar 1870. gadiem, kad mākslā sevi pieteica impresionisti, var patiesi runāt jau par modernās mākslas laikmeta iesākšanos un visticamāk, ka šis laiks kā acīmredzams starta punkts izmaiņām vizuālajā mākslā nevienam nešķītīs apšaubāms. Viens no šī laikmeta ietekmīgākajiem domātājiem neapšaubāmi bija Frīdrihs Nīče (*Friedrich Nietzsche*), un reti kurš cits domātājs modernistus ietekmēja tik spēcīgi kā viņš. 1878. gada sacerējumā “Cilvēciskais, pārāk cilvēciskais” (“*Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*”) Nīče apraksta “brīvā gara” jeb modernā mākslinieka cīņu ar sevi, laikmetu un pasauli, lai izlaustos cauri pierastībai un radītu ko patiešām būtisku un jaunu. Šajā darbā filozofs uzdod jautājumu – vai visas vērtības var būt pārvērtējamas? Vai labs var būt ļauns un otrādi? Nelabums, ko mākslinieks

⁴³ Hauser, Arnold. *The Social History of art: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. 22.lpp.

⁴⁴ Arnason H.H., Marla F. Prather. *A history of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 43.lpp.

⁴⁵ Baudelaire, Charles. *The painter of modern life, 1859-60*. From: Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 105.lpp.

⁴⁶ Baudelaire, Charles. *The painter of modern life, 1859-60..* 107.lpp.

izjūt, radot ko jaunu un pārkāpjot noteikumus, var kļūt neizturams, tas var arī salauzt. Bet, to pārvarot, var rasties valdītspējas apziņa un nākošreiz jau bailes un drebuļus pārvarēt var būt jau vieglāk, tā radot ko patiešām lielu un nozīmīgu. Tā ir smaga un sarežģīta brīvās gribas audzināšana, kas, šķiet, nebija sveša jaunajiem māksliniekiem.⁴⁷ Vēl kāds šī laika domātājs ir Arturs Šopenhauers (*Arthur Schopenhauer*). Viņa filozofiskās idejas bijušas ārkārtīgi populāras gadsimta beigu salonos sākot jau ar 1870. gadu. Nav gan skaidrs, cik daudzi lasīja viņa sacerējumus, taču idejas izplatījās strauji un tās ir sastopamas Riharda Vāgnera, Pola Gogēna (*Paul Gauguin*), Marsela Prusta (*Marcel Proust*), Kazimira Maļēviča (*Казимір Малевич*) un Pīta Mondriāna (*Piet Mondrian*) darbos. Viņa pesimistisko pasaules redzējumu pieņēma arī naturālisti, kā arī viņa ideja par mākslu kā idejas nesēju bija aktuāla jebkura modernista darbos un uzskatos.⁴⁸ Simbolisma un dekadences mākslinieki Šopenhauerā bija atraduši savu garīgo vadoni. Viņus īpaši piesaistīja Šopenhauera pesimisms un viņa solījums par ideāla atdzimšanu. Viņa vārdi “pasaule kā griba un priekšstats..”, kas kļuva par simbolistu definīciju, lieliski atbilda viņu moto “Pasaule ir mans attēls”.⁴⁹

1.3. Parīzes skola un tās mākslinieciskie priekšgājēji Anrī Matiss un Pablo Pikaso

Visu iepriekš aprakstīto notikumu un apstākļu rezultātā, likumsakarīgi izveidojās jauna, stipra un laikmeta garu iedzīvinoša mākslinieku grupa, kuras galvenais uzdevums bija radīt no visiem iepriekšējo laiku principiem atraisītu mākslu. Varētu domāt, ka tik daudzu gadu desmitu laikā pakāpeniski sagatavotā sabiedrība jau bija gatava uzņemt jaunās mākslas vēsmas, taču tā nemaz nebija. Angļu rakstniekam Džozefam Kiplingam (*Joseph Kipling*) esot bijis kāds trāpīgs teiciens par francūžiem: “Pirmie seko patiesībai un pēdējie atstāj aiz muguras vecās patiesības”⁵⁰, kas šajā gadījumā precīzi raksturo situāciju.

Jēdzienu “Parīzes skola” pamatā attiecina gan uz franču, gan cittautu izcelsmes māksliniekiem, kuri dzīvoja un strādāja Parīzē 20. gadsimta pirmajā pusē. Šis jēdziens pirmo

⁴⁷ Nietzsche, Friedrich. Preface to *Human, all too human*, 1878. From: Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 19.lpp.

⁴⁸ Schaeffer, Jean-Marie. *Art of the Modern age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. 277.lpp.

⁴⁹ Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. 48.lpp.

⁵⁰ Citēts pēc: Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. New York: St.Martin's Press, 1991. 357.lpp.

reizi parādījās laikrakstā *Revue française* 1924. gadā, un tā autors ir franču kritiķis Rožē Alārs (*Roger Allard*). Ar šo apzīmējumu viņš vērsās tikai pie ārzemju māksliniekiem, taču gadu vēlāk šim jēdzienam tika pievienoti arī franču mākslinieki. Vēl šos māksliniekus tolaik dēvēja par “*Les Independants*” jeb “Neatkarīgajiem”, jo viņi nepieslējās nevienam no tālaika svarīgākajiem mākslas virzieniem, vispirms apliecinot sevi mākslā kā personību. Ja visus Parīzes skolai piederošos māksliniekus mēģinātu saskaitīt, tad noteiktu sanāktu pāri simtam, jo ebreju vien viņu vidū ir ap 90.⁵¹ Kaut arī ebreju pārsvars bija ievērojams, tomēr starp viņiem bija arī daudzu citu tautību pārstāvji un salīdzinoši maz francūžu. Visvairāk pārstāvētie modernisma virzieni šīs skolas ietvaros, līdzīgi kā tas ir Rīgas mākslinieku grupā, ir fovisms, kubisms, ekspresionisms, purisms un sirreālisms, lai gan daudzos gadījumos stilistiski tīru piederību kādam virzienam ir grūti konstatēt.

Pastāv uzskats, ka Konstantīna Brankuzi (*Konstantin Brankusi*) “Skūpstis” (“*Le Baiser*”) ir ja ne sākums Monparnasas mākslinieciskajam pagriezienam, tad vismaz tā simbols⁵², tātad nosacīti par jaunās – Monparnasas - ēras sākumu varētu uzskatīt 1907. - 1908. gadu. Iepriekšējā mākslas periodā, ko mēdz dēvēt par *Belle époque* jeb tiešā tukojumā – Skaistais laikmets – par notikumu epicentru kalpoja Monmartra, kas teiksmaini pacēlās uz pakalna un kuras atpazīstamības zīmes bija deju zāļu dzirnavas, slavenā Mulenrūža, kā arī Melnais kaķis. Šīs bohēmas varoņu vidū bija Vincents van Gogs (*Vincent van Gogh*), Pjērs Ogists Renuārs (*Pierre Auguste Renoir*), Anrī de Tulūzs – Lotreks (*Henri de Toulouse – Lotrec*), Edgars Degā, simbolisti, kā arī mākslinieku grupa *Les Nabis* jeb postimpresionisti. Taču apmēram 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Monmartra “vienkārši pārstāja būt modē”.⁵³ Monparnasai bija savi pievilcīgie aspekti, kas bija atbilstošāki modernisma laikmetam – klusums, brīvība no uzspēlētas bohēmas un samērā lēta sadzīve, kafejnīca *Chez Rozalie*, kuras īpašniece ne reizi vien paglāba vienu otru jauno mākslinieku no bada nāves, bet pats galvenais – tukša vieta, kurā radīt savu jaunās mākslas pasauli.⁵⁴

Skaidrs ir viens – jaunajā laikmetā daudz vairāk, nekā jebkad iepriekš, mākslinieki par savas mākslas cēloni izmantoja paši sevi un savu īpatnējo pasaules uztveri. Fovisti, piemēram, prata svaigā veidā ieraudzīt dažādus subjektus un, aizkustināti no sava atklājuma, cildināja tos,

⁵¹ Nieszawer, Nadine. School of Paris. 1905 – 1939. www.ecoledeparis.org

⁵² Герман, Михаил. *Парижская школа*. Москва: Слово, 2003. 102.lpp.

⁵³ Герман, Михаил. *Парижская школа*. 83.lpp.

⁵⁴ Turpat, 86.lpp.

galvenokārt izmantojot inovatīvas krāsas.⁵⁵ Piemēram, Anrī Matisam esot patikuši angļu gleznotāja Viljama Tērnera (*William Turner*) oranžie saulrieti, jo tiem nav bijis pelēcīguma piedevas, tāpat viņš ir arī novērtējis pirmos primitīvisma pārstāvjus.⁵⁶ Mākslas kritiķis Luiss Voksēls (*Louis Vauxcelles*) attiecībā uz fovistiem uzskatīja, ka spēcīgs un emocionāls krāsas izmantojums nomāc subjekta svarīgumu un tādējādi tiek pārkāpts pirmais klasicisma princips.⁵⁷ Tā, pēc viņa domām, bija nepieņemama attieksme pret Parīzes kritiķiem un pret sabiedrību, kuras gaumi šie mākslinieki tādējādi veido. Ar šo gan fovisti ne tikai pārkāpa pirmo klasicisma principu, bet realizēja arī vienu no būtiskiem modernisma mākslas principiem, kurā forma tiek izvirzīta kā dominējoša pār darba saturu. Sabiedrība patiešām brīnījās par Matisa darbu “Dāma ar cepuri” (*“Femme au chapeau”*) (1905), kurā mākslinieks bija attēlojis savu sievu Amēliju ar zaļu seju un sarkanu ēnu uz tās. Fovistiem veltītais apzīmējums “zvēri” vēl nebija pats jaunākais, sabiedrībā figurēja arī tādi apzīmējumi kā “nesakarīgie” un “bezrakstura”.⁵⁸

Matiss glezniecību apguva pie simbolisma pārstāvja, gleznotāja Gistava Moro (*Gustave Moreau*). Matiss kā mākslinieks nav pārāk mīlējis savu skolotāju kā mākslinieku, taču cienījis viņu ka personību un arīdzan saņēmis no Moro pāris labus padomus, piemēram – “Seko savai iekšējai sajūtai!” un “Ej ielās!”, ar ko, iespējams, domājis – “Dari to, ko es nekad neuzdrošinājos darīt – ej kopsolī ar pasauli, kurā tu dzīvo!”⁵⁹ Un, tik emocionāli kā nekad iepriekš, - Matiss arī smēla no dzīves, taču viņu iespaidoja arī islāma māksla. Viņa ceļojums uz Biskru Ziemeļāfrikā iepazīstināja mākslinieku ar vienkāršības skaistumu, konkrētiem objektiem un spilgtu gaismu. Šī ceļojuma iespaidi ir saredzami Matisa 1908. gadā tapušajos lielformāta sienas paneļos, kuri tapuši pēc kāda krievu kolekcionāra pasūtījuma – “Deja” (*“La Danse”*) (1909 / 1910) un “Deserts: Sarkanā harmonija” (*“La Desserte rouge”*) (1908).⁶⁰ Spilgti, pat ja ne visai konkrēti, bija Matisa estētiskie uzskati. Viņa pārlicība bija, ka objektam ir jāatstāj iespaids uz gleznotāju, jārada emocijas, kuru izteikšanai pēc tam ir jāatrod savs īpašs veids, tādēļ, viņaprāt, fotogrāfijai ir bijusi slikta ietekme un cilvēka fantāziju, attēlojot lietas neemocionāli. Sajūtu perspektīvai ir

⁵⁵ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. New York: St.Martin’s Press, 1991. 346.lpp.

⁵⁶ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. 355.lpp.

⁵⁷ Turpat, 352.lpp.

⁵⁸ Turpat, 352.lpp.

⁵⁹ Turpat, 348.lpp.

⁶⁰ Turpat, 183.lpp.

jāaizstāj klasiskā perspektīva, tādējādi fona krāsai atļaujot būt tikpat spilgtai, cik priekšplānā.⁶¹ Matiss tāpēc ir īpaši izceļams pārējo mākslinieku vidū modernisma aizsākšanās sakarā, kaut arī viņa pieskaitāmība pie Parīzes skolas ir diskutabls jautājums. Viņa misija franču modernisma sakarā ir līdzīga vēlāk 3. nodaļā aprakstītajai Voldemāra Matveja misijai latviešu modernisma mākslas sakarā, kurš arī nav pieskaitāms pie Rīgas mākslinieku grupas, tomēr šīs grupas veidošanās sakarā veica vērā ņemamus sagatavošanas darbus. Matisa mākslā var ieraudzīt krietni daudz modernisma mākslas principu vienuviet – formas elementu un mākslas iracionālā rakstura izcēlums, dabas attēlojuma nozīmes samazināšana līdz minimumam, par prioritāti izvirzot mākslinieka subjektīvās pasaules aktualizēšanu viņa darbā jeb citiem vārdiem – mākslinieka atsaukšanos pašam uz sevi, noraidot kalpošanu kādiem līdzšinējiem mākslas standartiem un ļaujot mākslai dzīvot savu dzīvi pēc principa – “l’art pour l’art”. Fovisma idejas kopumā bija sākums veselai jaunu ideju ērai. Viņu apgalvojumi, ka tradicionālā māksla ir mirusi un, ka muzeji ir morgi, tik drīz aizmirsti netika, jo 1909. gadā šīs idejas pārņēma futūristi savā manifestā laikrakstā *Le figaro*.⁶²

Autore šajā apakšnodaļā akcentē tikai pāris šī darba sakarā būtiskākos māksliniekus no visiem ar Parīzes skolu saistītajiem māksliniekiem, tikai lai iezīmētu jaunās mākslas rašanās apstākļus un tendences, no kurām dažas sasauksies ar 3. nodaļā aprakstīto Rīgas mākslinieku grupu un to priekšgājējiem, bet dažas iezīmēs atšķirību starp abu valstu modernismiem. Ārkārtīgi būtiski ir pieminēt Pablo Pikaso, kurš ir ne tikai novators Parīzes skolas sakarā, bet arī kļūst par modernisma pārstāvju elku un paraugu visā pasaulē. Tikko ieradies Parīzē, Pikaso ļāvās mākslas bagātībai, ko šeit varēja iepazīt – viņš redzēja *Les Nabis* darbus, kuri piedāvāja vizuālus ekvivalentus simbolistu dzejai, mākslas kolekcionārs un uzpircējs Ambruāzs Volārs (*Ambroise Vollard*) viņam parādīja Polu Sezānu, veidojot kontaktus Pikaso sastapās ar Anrī Tulūzu-Lotreku un Vincentu van Gogu. It kā nostiprinādams sevī šo mākslinieku individuālās nianšes, Pikaso savas darbības sākumposmā guva impulsus no Sezāna, Tulūza-Lotreka un van Goga, taču simbolistus viņš neatzina. Galu galā, pretstatā saviem Parīzes kolēģiem, kuri cildināja “lielos skolotājus”, Pikaso nolēma, ka skolosies pats. Ar to arī viņa ietekmes no iepriekšējiem meistariem izbeidzās.⁶³ Daudz pievilcīgākas par vecmeistaru mākslu Pikaso šķita āfrikāņu cilšu

⁶¹ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. 355.lpp.

⁶² Turpat, 368.lpp.

⁶³ Turpat, 165.lpp.

maskas. 1906. gadā mākslinieka atklājums bija etnogrāfijas muzejs Parīzē, par kuru viņam pastāstīja draugi, jo pats avīzes neesot lasījis. Dīvainas koka skulptūras, groteskas maskas un robustas cilvēku figūriņas – tajās Pikaso atrada māksliniecisko vērtību. Pavisam savīļņojoša pieredze māksliniekam bijusi, kad kāds draugs pie viņa ciemos atvedis tikko no Āfrikas ekspedīcijas atgriezušos flotes virsnieku, kurš stāstījis kādu atgadījumu pie Āfrikas iezemiešiem. Gribēdams viņu pārsteigt ar kaut ko neredzētu, virsnieks āfrikāņiem uzdāvinājis savu fotogrāfiju, par ko tie tikai pasmējušies un palūguši papīru un zīmuli, lai uzzīmētu, kāds virsnieks, viņuprāt, izskatās īstenībā. Āfrikānis uzzīmējis galvu, kājas, ķermeni pēc pirmatnējās mākslas principiem, atdevis fotogrāfiju, tad vēlreiz padomājis, paņēmis zīmējumu atpakaļ, jo bija aizmirsis piezīmēt detaļas – spīdīgas uniformas pogas. Tā vietā, lai tās zīmētu uz uniformas, tās savu vietu atradušas aplī ap virsnieka galvu. Uzpleči novietoti sāniski uz rokām un virs galvas. Šī pirmatnējā mākslas psiholoģija kļuva par Pikaso mākslas psiholoģiju.⁶⁴ Arī šajā stāstā ieraugāmas izteiktas līdzības ar Matveja interesēm un uzskatiem, kuras apstiprināsies 3. nodaļā. Jāatzīst, ka āfrikāniskā māksla Parīzes skolā bija vispār ļoti iemīļota – tās piekritējs bijis arī Amadeo Modigliani (*Amadeo Modigliani*) un, salīdzinot šajā laika posmā atveidotās cilvēku sejas, jāsecina, ka bez viņa arī vēl citi mākslinieki. Varētu domāt, ka āfrikāniskās mākslas ideja virmoja kaut kur gaisā,⁶⁵ pārsteidzošā kārtā sasniedzot arī Latvijas mākslas novatoru Matveju. Marsels Prusts reiz teicis⁶⁶, ka svarīgi ir pamanīt detaļas un aspektus, kurus citi ir palaiduši garām, kā arī svarīgi ir apzināties, ka tas, ko redzam, ir stipri atkarīgs no tā, ko vēlamies redzēt un ko mēs atsaucam atmiņā. Pikaso uztveres analīze ir ļoti tuva šai Prusta analīzei. Arī viņš tic, ka mūsu uztveres iespaidi ir fragmentāri, nepilnīgi un dažreiz pat maldinoši, tā, ka pat neliela detaļa var izaugt par kaut ko ārkārtēji svarīgu.⁶⁷ Tādējādi Pikaso māksla pauž arī kādu būtisku modernisma mākslas pazīmi – ja ne priekšmeta attēlojuma izzušana un nozīmes zaudēšana, kā to mēdz modernismam piedēvēt, bet izpaužas tikai vēlākos un nedaudzos virzienos, tad tā fragmentārisms un ikdienišķums, kā arī deformācija un skatpunktu daudzskaitlīgums ir izteikta jaunās mākslas iezīme, kuru pielietoja jau postimpresionisti, taču Pikaso ar savu kubismu to paceļ vēl nebijušā līmenī.

⁶⁴ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. 180.lpp.

⁶⁵ Герман, Михаил. *Парижская школа*. 192.lpp.

⁶⁶ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. 184.lpp.

⁶⁷ Turpat, 184.lpp.

Arī latviešu modernisti Pikaso ģēniju ir novērtējuši un ļoti bieži viņu piesaukuši, kur mēģinējuši definēt latviešu jaunās mākslas principus. 1921. gadā Uga Skulme manifestēja ideju: “..ja mēs gribam glezniecības skolu baudīt, ja mēs gribam patstāvīgu skolu dibināt, ja mums dārgas tradīcijas, mums jāpievienojas pie tiem veselīgiem pasākumiem, kuru priekšgalā stāv Pikaso, jo vakareiropā viņa ģēnijs ir vispāratzīts un, domājot loģiski, arī mums viņa priekšā jānoliec galva.”⁶⁸ Arī Dace Lamberga atzīst, ka Rīgas mākslinieku grupas biedriem Pikaso neordinārā personība 20. gadu sākumā kļuva par vienu no iecienītākajiem radošajiem elkiem, ja ne pat par pašu nozīmīgāko.⁶⁹ Romans Suta rakstā “Parīzes izstādes” arī pauž savu apbrīnu pret Pikaso:

*Ģeniālais spāņietis Pablo Pikasso un francūzis George Bruks ir tie, kuru nozīmei šodienas mākslās kulturas tālakizveidošanā pieder likyenīgākā loma. Viņi gāja tālāk par Sezanu. Ja pēdējam vēl bija zināms saturs, kaut vai priekš uzskatīšanas un kaut arī tikai ābola veidā, tad pie Pikaso pat tie pakāpeniski izzūd. Viņš gleznu saprot kā pilnīgi imumentu organisku būtību – krāsu, formu maģistrālu koncepciju. Pikaso pārvilka strīpu pagājībai. Un ne tikai ārēji, bet arī pašas gleznas vērtībā, krāsu un telpu izteiksmes līdzekļu pavairošanā rodama šī meistara nozīme.*⁷⁰

Latviešu modernisti blakus Pikaso kā viņu iedvesmotāju min arī Žoržu (*George Braque*) Braku, kurš bijis Pikaso tuvs draugs. Braks arī bija kubisma parstāvis un, kad tie gleznoja kopā, viņi mēdza izvēlēties vienkāršus, viegli atpazīstamus objektus un tas bija Braks, kurš aiz savas kaislības pret mūziku izvēlējās gleznot mandolīnu un ģitāru. Viņi atveidoja objektus kā klučainus gaismu un ēnu laukumus, kas dažkārt maina iespaidu, aplūkojot tos no dažādiem skatpunktiem ar iespējamu mājieni uz jautājumu, kas šis objekts vēl varētu būt.⁷¹ Parīzes kubisti radošajā darbībā daudz vairāk nodevās nejaušības un spēles priekam, nepievēršoties dažādiem sabiedrībai svarīgiem jautājumiem, kas kopumā ir attiecināms uz abu – Parīzes un Rīgas – modernismu salīdzinājumu vispār. Tam par iemeslu ir divas principiāli atšķirīgas sociālpolitiskās situācijas Francijā un Latvijā. Pēdējā līdzās modernas mākslas attīstīšanas uzdevumam ir visai latviešu tautai būtiskais jautājums par nacionālas glezniecības izveidi un nostiprināšanu.

⁶⁸ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 74.lpp.

⁶⁹ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 102.lpp.

⁷⁰ Slava, Laima sast. Romans Suta. Rīga: Neputns, 2016. 328.lpp.

⁷¹ Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914.*. 183.lpp.

2. MODERNISMA RAŠANĀS APSTĀKĻI LATVIJĀ

Mākslinieks Boriss Bērziņš ir teicis, ka “mākslinieks nepiedzimst viens, bet piedzimst kādā kompānijā (..) tūkstoš gadus uz priekšu un tūkstoš gadus atpakaļ”⁷², tādēļ ielūkojoties laikā apmēram 40 gadus pirms latviešu modernisma mākslas rašanās, tas būtu pielīdzināms vien pavisam nelielam laika nogrieznim pirms šī notikuma. Kaut, salīdzinājumā ar vispārējo mākslas attīstības vēsturi, šis ir pavisam neliels posms, tas tomēr ir bijis absolūti nepieciešams, lai rastos izpratne par latviešu modernisma pamatlicēju veikuma nozīmību, sarežģītību noteiktajos apstākļos un to, ka šajā procesā būtisku ieguldījumu deva arī viņu priekšgājēji. Kā pirmie būtu minami pirmās nacionālās glezniecības paaudzes pārstāvji – Ādams Alksnis, Vilhelms Purvītis, Janis Rozentāls un Johans Valters. Visbiežāk tiek uzsvērts šo mākslinieku devuma profesionālais un nacionālais aspekts, taču, lai arī no šodienas viedokļa tā varētu nešķist, tas, cik tālu uz priekšu no Kārļa Hūna, Jūlija Federa un Jāņa Staņislava Rozes glezniecības viņi bija gājuši gan stilistiski, gan saturiski un tehniski, ir vērtējams ne tikai kā progresīvs, bet pat neapšaubāmi moderns devums. Pirms šīs mākslinieku paaudzes modernie strāvājumi latviešu glezniecībā nav ieraugāmi, jo to parādīšanās vistiešākajā mērā saistāma ar latviešu mākslinieku ceļojumiem un studijām mākslas centros ārpus Latvijas teritorijas. Līdz ar to, salīdzinot ar Parīzes mākslu, latviešu modernās mākslas vēsture ir salīdzinoši īsa un tradīcijas šajā laikā vispār tikai sāk veidoties, pie tam – vienlaicīgi ar aktuālo tendenču ienākšanu mūsu mākslas telpā. Taču būtiskākā ir nevis tieši vēstures pilnīga atainošana, bet gan tās iepazīšana ar mērķi ieraudzīt unikālo latviešu modernisma mākslā, tātad – latviešu modernās mākslas definīcijas korektākai izpratnei ir svarīgi ieskicēt sociokultūras fonu.

Modernā jeb modernisma māksla savā būtībā ir universāla parādība, tā sevī ietver kosmopolitiskās idejas un tā ir pazīstama visur pasaulē. Daļēji tas skaidrojams ar modernisma mākslas īpašo interesi par formu un tās elementiem vairāk kā saturu. Taču modernisms pēc būtības ir pretrunīga parādība un nākas atzīt, ka tieši nacionālisms, kuram būtisks ir mākslas darba saturiskais vēstījums un kura parādīšanās modernajā mākslā ir saistāma ar sarežģīto politisko situāciju gadsimta sākumā daudzviet pasaulē, ir viens no modernās sabiedrības spēcīgākajiem dzinējspēkiem – arī mākslā. Par spīti kosmopolitismam modernās mākslas vēsture

⁷² Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki. Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19.gs.beigās un 20.gs.sākumā. Grām.: Māksla un politiskie konteksti. Daina Lāce, sast. Rīga: Neputns, 2006. 39.lpp.

veidojas kā daudzu tautu nacionālo vērtību kopums, kas rakstīts neskaitāmās valodās. Daudzu austrumeiropas tautu, kā arī krievu mākslas vēsture un pati modernā māksla nav tik viegli pieejama un saprotama Rietumu pasaulei – jo tā galvenokārt ir rakstīta savai vietējai nacionālajai sabiedrībai ar savu īpatnējo nacionālo kolorītu.⁷³ Tā par nacionālo aspektu modernajā mākslā raksta mākslas zinātnieks Ričards Bretels. Šī ir viena no modernās mākslas iezīmēm, kas šo mākslu un sabiedrību, kā arī modernismu kā sociālu un mākslas parādību padara sarežģītu un pretrunu pilnu. Skaidrs, ka agrīnā modernā māksla vēl nav piederīga modernisma mākslai, kura, atsevišķos tās virzienos patiešām formu izceļ kā galveno, taču iedziļinoties šajā tēmā, nereti nākas secināt, ka tas, kas modernismam pirmajā mirklī šķiet tik atšķirīgs no agrīnajā modernās mākslas parādībām, patiesībā ir pat diezgan radniecīgs un modernistiem būtu jābūt par daudz ko pateicīgiem viņu priekšgājējiem, kuri sagatavojuši ārkārtīgi auglīgu augsni jaunu ideju un vizualitātes radīšanai. Neviena posms šajā modernās mākslas attīstības procesā nav pārlecams, jo izaug viens no otra, vienalga – vai turpinot idejas, vai tieši pretēji – pilnīgi tās noliedzot.

Līdzīgi kā viena otru, laikam ejot, nomainīja gleznieciskās tendences, tāpat arī vecās mākslas biedrības izkonkurēja jaunākās, pamazām, nacionālajai apziņai augot, latvieši sacēlās pret vāciešiem, taču beigās daudz ko no tā, kas labs un kas ļauns, aizslaucīja revolūcijas liesmas. Šis laiks, kurš sākās ar revolūciju un beidzās ar Pirmo Pasaules karu, un kuru latviešu mākslas vēsturē dēvē par neoromantisma periodu, bija grūts pārbaudījums visām sabiedrības grupām. Bailes sev līdzīgu vērtību izzušanu, kaut arī daļa iepriekšējās mākslinieku paaudzes pārstāvju vēl centās noturēt, viņuprāt, īstās mākslas vērtības, galvenokārt - turēšanos pie dabas. Taču jaunā paaudze saredzēja iespēju radīt vērtības no jauna, ko pilnā mērā un diezgan radikālā formā izmantoja, piemēram, dekadentu pārstāvji. Kad jau šķita, ka nu beizot latviešu mākslai būs iespēja sākt savu patstāvīgu dzīvi, pienāca Pirmais pasaules karš. Tas, ka pastāvēja etniskās vienotnes apziņa nācīgas veidošanās apstākļos, topošo Baltijas valstu mākslinieciskās apvienības atšķīra no visiem tiem 20. gadsimta sākuma Rietumu un Krievijas mākslas vēsturē pazīstamajiem grupējumiem, kurus saistīja kopīgas estētiskas vērtības un virzienus veidojošie stilistiskie meklējumi. Šī ģeopolitiskā situācija izrietēja no sabiedrības aktuālajām vēlmēm un cerībām.⁷⁴ Tik intensīva sociālo un politisko notikumu virkne nevar neatstāt būtisku iespaidu uz

⁷³ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation.* Oxford University Press, 1999. 199. lpp.

⁷⁴ Ābele, Kristiāna. *Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izveidošanās, nozīmīgākie darba gadi (1911-1915) un pēctecība Baltijas kultūras dzīvē.* Grām.: Latvijas vizuālās mākslas Eiropas kontekstā: Apvienotā Pasaules latviešu

mākslu laikā, kad nācija būtībā tikai veidojas. Šo apstākļu rezultātā latviešu modernisma māksla izveidojās par spilgtu un saturisku mākslas parādību pasaules mākslas ainā.

2.1. Sociālpolitiskie apstākļi

Grūti precīzi noteikt, ar kuru brīdi vai notikumu notiekošais sabiedrībā sāka netieši vai tieši ietekmēt latviešu modernās mākslas attīstību. Pavisam nepārprotama robežšķirtne ir 1905. gada revolūcija, kas ievieša daudz pārmaiņu cilvēku domāšanā, un vēl skaidrāka ietekme uz latviešu moderno mākslu ir saskatāma Pirmā Pasaules kara notikumos. Tiecoties izprast modernās mākslas ģenēzi, šķiet būtu ieraugāmi vēl ne mazums aspektu, kuri pakāpeniski latviešu mākslu tuvināja modernisma rašanās brīdim. Jāatzīst, ka aptuvenajā laikposmā piecpadsmit gadus pirms revolūcijas un piecpadsmit pēc, varētu konstatēt ārkārtīgi daudz lielāku un mazāku notikumu, kas, iespējams, kaut kā mākslas attīstības gaitu ir ietekmējuši. Tomēr autore ir atlasījusi tikai daļu no tiem, jo, pirmkārt, savācot visus faktus un notikumus, nāktos veidot atsevišķu pētījumu, otrkārt, atlasīti tikai tie sociālpolitiskie aspekti vai notikumi, kuru ietekme virzībā uz modernās mākslas dzimšanu ir pietiekami skaidri saskatāma.

Visu 19. gadsimtu un līdz pat Pirmajam pasaules karam Latvijai esot Krievijas Impērijas sastāvā, tomēr visspēcīgākā ietekme uz visām mākslas jomām Rīgā joprojām bija vāciski runājošajai sabiedrībai, kaut pamazām nostiprinājās arī latviskā buržuāzija. 1870. gadā dibinātā Rīgas Mākslas biedrība (*Rigascher Kunstverein*) gan neizdarīja sevišķi daudz latviešu glezniecības labā, tomēr ar 1893. gadu, kad RMB valdē tika ievēlēts Roderihs fon Engelharts, ārsts ar kaislību pret mākslas zinātni, Rīgas mākslas sabiedrībā sāka ienākt Eiropas 19. gadsimta baigu mākslas aktualitātes, konkrētāk – impresionisma un simbolisma glezniecība. Šis cilvēks ar aizrautību interesējās par mākslu Vācijā, Holandē, Beļģijā un ar gūtajiem iespaidiem dalījās izstādēs, priekšlasījumos un preses publikācijās.⁷⁵ Tādējādi RMB beidzot ar savu darbību vietējās mākslas pārstāvjiem pavēra skatu uz Eiropā notiekošo. Tas ir svarīgi tāpēc, ka ar šo brīdi savrupā mākslas dzīve uzņēma arī nedaudz svaigas vēsmas. Šis process gan neattīstījās bez pretestības. Rīgas mākslas patērētāju sabiedrība vēl bija krietni konservatīva, tādēļ presē

zinātnieku III un Letonikas IV kongresa sekcijas referāti. Elita Grosmane, sast. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2011. 71.lpp.

⁷⁵ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014. 49. lpp.

izskanēja viedokļi, kas šos darbus raksturoja mazākais kā nevērīgus. Papildus tam, ka pati sabiedrība vēl nebija gatava modernās mākslas ienākšanai vietējā mākslas dzīvē, to kavēja arī pavisam prozaiski apstākļi kā transportēšanas un muitas apgrūtinājumi, kā arī krietni pasīvs mākslas tirgus.⁷⁶ Tomēr Engelharta centieni nebija gluži veltīgi un tos novērtēja vēlāko gadu modernie mākslinieki, un, ja ideju un ietekmju slūžas reiz tiek pavērtas, tās vairs tik viegli neaizvērt. Tuvojoties gadsimtu mijai, dažādas mākslinieku pašorganizēšanās formas ar mērķi aktualizēt dažādus būtiskus ar mākslu saistītus jautājumus kļuva visai izplatītas. Tā 1897. gadā radās klubs *Kunstecke*, un nedaudz vēlāk ap 1902. gadu Pēterburgā tika atjaunots pulciņš “Rūķis”, kā arī citi mazāk ietekmīgi grupējumi. Līdz revolūcijai šāda veida biedrībām, grupējumiem un nodibinājumiem arī bija vislielākā ietekme uz mākslas dzīvi un norisēm tajā.

1905. gads kļuva par robežšķirtni latviešu un vāciešu attiecībās. Līdz tam nekāds naidīgums neesot bijis manāms, bet tas īpaši saasinājies, kad radās mākslinieku jaunā paaudze un Latviešu mākslas veicināšanas biedrībai netika ļauts izmantot telpas Pilsētas mākslas muzejā, tad kā atbildes reakcija latviešu aizvainojumam un naidīgumam bija manāma nacionālisma mošanās un jaundibinātu nacionālu organizāciju rašanās.⁷⁷ Ap šo pašu laiku vietējā periodikā sāka ienākt ievērojams tulkotu tekstu - citzemju autoru darbu fragmentu pārpublicējumu klāsts, piemēram Maksā Lībermana (*Max Liebermann*) estētiskā koncepcija par fantāzijas nozīmi mākslas darba radīšanas procesā, kas kalpoja par vietējo mākslinieku (kas bieži bija arī dažādu ar mākslu saistītu tekstu autori), mākslas teoriju iedvesmas avotiem un sniedza priekšstatu par Eiropas mākslas aktualitātēm.⁷⁸ Tādējādi 20. gadsimta sākums jau izteikti kļūst par aktīvu nacionālas un modernas mākslas un ideju formēšanās laiku. Vairums latviešu mākslinieku šajā laikā, kaut viņu nebija daudz, stipri cīnījās par izdzīvošanu un to galvenokārt nodrošināja, pildot vācu pilsoņu konservatīvos pasūtījumus. Kaut arī šāds darbības virziens bija apstākļu noteikts, vēlāk modernisma mākslinieku paaudzes pārstāvji “vecajiem” velta daudz nepamatotu dzelīgu piezīmju, piemēram, kaismīgākais no šādu viedokļu izteicējiem ir Romans Suta, kurš pārmet “vecajai” mākslai atkarību no publikas gaumes, līdz ar to, viņaprāt, zemus gara apvāršņus. Šīs paaudzes mākslinieku viņš raksturo kā praktiķa tipu, kuram būtiskākais ir mākslas noderīguma

⁷⁶ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 50. lpp.

⁷⁷ Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki. Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19.gs.beigās un 20.gs.sākumā. 53.lpp.

⁷⁸ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai / zin.vad. Eduards Kļaviņš; Latvijas Mākslas akadēmija. Rīga, 2004. 34.lpp.

jautājums.⁷⁹ Suta aiz sava tempermentīgā rakstura gan palaida garām to, ka viņa kritizētā mākslinieku paaudze izdzīvoja ļoti sarežģītu latviešu mākslas autonomijas izcīnīšanas laiku, kā arī spēra milzīgu mākslinieciskās attīstības soli uz priekšu no ierastā vāciskā akadēmisma, un būtībā atbrīvoja ceļu jaunās mākslas radīšanai. Savukārt daļa “vecu” ar laiku aizmirsā, ka tas viss tika darīts, lai latviešu māksla vēlāk varētu brīvi attīstīties nevis palikt mūžam nemainīga. Savstarpējie pārmetumi un vārdiskas cīņas starp mākslinieku paaudzēm sākot ar Pirmo Pasaules karu kļūst gandrīz par mākslas sabiedrības ikdienu. Esot tiešiem sava laika lieciniekiem, iespējams, viņiem bija grūti ieraudzīt to, kas viņu starpā bija vienojošs. Viņi toties pavisam skaidri saskatīja atšķirības starp mākslinieciskajiem uzskatiem, kas, autore sprāt, arī bija drīzāk attīstību stimulējošas.

“Vecā” sabiedrība, ar to šoreiz domājot – vāciskā sabiedrības daļa, arvien mākslas darbos vēlējās ieraudzīt pēc tālaika priekšstatiem dabisko un skaisto, pēc akadēmisma principiem veidotu mākslu ar pierasto, no reālās dzīves atrauto tematiku klāstu. Šādu mākslas kolekciju dažādās Latvijas muižās vācu muižnieku īpašumā esot bijis ne mazums.⁸⁰ Tas kopumā bija bagātīgs 18. un 19. gadsimta kultūrvēsturisks mantojums, kas jaunajam laikmetam, kurš tuvojās, tas drīzāk bija bremzējošs faktors, jo turēja sabiedrību stipri piesaistītu tam, kam bija laiks nogult vēstures plauktos. Sprotams, ka jebkuram mākslas pētniekam izrēķināšanās ar mākslas darbiem kādu politisku un ideoloģisku apsvērumu dēļ šķiet sāpīga un nepieņemama, tomēr, cenšoties emocionāli distancēties no sekojošajiem notikumiem, varbūt ir iespējams pieļaut, ka savā īpatnējā veidā 1905. gads nāca ne tikai kā posts, bet, galvenokārt gan caur apmātu fanātiķu un nesaprašu rokām, tā arī bija zināma attīrīšanās un jauns starta punkts. Latvijā dažādi izdevumi ieguva izteikti nacionālu nokrāsu, un vēršanās pret vācu muižniecību kļuva ne vien ideoloģiska, bet tā pārauga arī fiziskas izrēķināšanās formā, kuru laikā tika nodedzinātas daudzas pilis, muižas un kungu mājas ar tajās esošajiem mākslas krājumiem. Cieta arī baltvācu pretinieki.⁸¹ Tas vedina domāt, ka, iespējams, šie dedzinošie un demolējošie revolucionāri, kas bija revolucionāru viena daļa, ne visai precīzi apzinājās, par ko tie cīnās un kāpēc. “Par” un “pret” nostājas abu pušu vidū gan bija neviendabīgas un haotiskas kā pati revolūcija, un dažkārt vēlme atraisīties no visa vāciskā, pat dažkārt neiedziļinoties lietas būtībā, brīžam bija akla un vairāk

⁷⁹ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 126.lpp.

⁸⁰ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 102. lpp.

⁸¹ Turpat, 107.lpp.

bremzēja mākslas dzīves attīstību, nekā veda to pretī nacionālai patstāvībai. Par to runā kāds gadījums, kad Purvītis publiski paudis ļoti kritisku viedokli par latviešu inteliģencē milstošajām pretvāciskajām tendencēm. Viss sākās ar latviešu inteliģences veidoto radikālo petīciju “Latviešu inteliģences prasība pēc pilsoniskām tiesībām Latvijā”. Pēc maldīgiem minējumiem par Purviša dalību šīs petīcijas tapšanā, mākslinieks nāca klajā ar paziņojumu *Duna Zeitung* pēc tās redakcijas lūguma, kurā tika izklāstīti mākslinieka apsvērumi petīcijas neparakstīšanā. Tiesa gan, iemesli nebija prettautiski, bet gan vērsti pret mākslas un politikas biedrošanos, kā arī pret nacionālo neiecietību, kas šajā gadījumā sabalsojās arī ar revolūcijas notikumiem un noskaņām. Petīcijas tekstā ir teikts: “Viņa vien (vācu muižniecība – *aut.*) ir vainīga, ka tagad ceļas ar varas darbiem un postījumiem savienotie zemnieku nemieri noverdzinātos, tumsībā noturētos ļaudīs(..) Vienīgā izeja no šī nepanesamā stāvokļa ir tā, ka landtāgu pilnīgi atceļ, līdz ar to iznīcina vācu muižnieku pārmērīgās priekšrocības(..)”⁸² Kaut arī daudz kur tekstā tiek iezīmētas pavisam reālas latviešu problēmas un piedāvāti to risinājumi, kuriem Purvītis noteiktīgi nevarēja būt pret, tomēr vācieši vietām tiek raksturoti, kā pats par sevi esošs ļaunums, kas pilnībā nevarētu atbilst patiesībai, ņemot vērā to, ka inteliģento vāciešu vidū bija arī izglītoti un humāni ļaudis, kad deva pietiekami daudz atbalsta veiksmīgiem latviešiem, piemēram pašam Purvītim. Šāda “vienā katlā” pieeja visticamāk bija tas, pret ko iestājās Purvītis. Papildus šim notikumam “Dienas lapa” nāca klajā ar Teodora Zeiferta rakstu “Baltijas vāciešu un latviešu kultūra”, kas pilnā mērā varēja radīt iespaidu par latvieti kā par naidpilnu un viltīgu būtni, parādot, ka vāciešus par izsmiekla objektu var padarīt ar jebkura fakta sagrozīšanu.⁸³ Cēlonis visam tomēr bija tas, ka revolūcijas apstākļi un tos paspīlgtinošie preses centieni, visu tiecās krāsot melnu vai baltu, pilnībā aizmiglojot sabiedrības izpratni par patiesību. Šis notikums tikai parāda, ka 1905. gada revolūcija sabiedrību noveda zināmā nulles punktā, kurā vairs nav skaidrs kurš pret kuru un kāpēc, līdzīgi kā grieķu mitoloģijā, kurā viss sākās ar haosu, no kura vēlāk viss rodas no jauna.

Tā arī notika - revolūcijas ārprātam pamazām norimstot, uz nodedzinātās zemes virsas veidojās labvēlīga augsne jaunām ierosmēm. Laikposms starp revolūciju un Pirmā Pasaules kara sākšanos ir intensīvs un daudzveidīgs latviešu mākslas dzīvē. Ar neatvairāmu sparpu sevi piesaka dažādas laikmetīgas tendences – Voldemārs Zeltiņš savos rakstos uzstājas pret salonismu

⁸² Latviešu inteliģences darbinieku prasība pēc pilsoniskām tiesībām Latvijā. Grām: J.Rainis. Kopoti raksti, 18.sējums. Publicistika, raksti par literatūru. Rīga: Zinātne, 1983. 374.lpp.

⁸³ Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki.. 50.lpp.

Baltijas mākslinieku izstādē, Rīgā parādās laikmetīgās franču mākslas izstādes, kā arī Voldemārs Matvejs izsauc rezonansi sabiedrībā ar “Jaunatnes savienības” izstādi un to pavadošo rakstu “Krievu secesija”. Šie ir tikai daži piemēri no daudziem, par kuriem vēl tiks runāts, kas apliecina jaunās mākslas laikmeta iestāšanos, un tomēr – tajā pašā laikā joprojām vēl tikai notiek cīņa par nacionālas mākslas pozīciju nostiprināšanu, kas kompaktu un secīgu šo norišu aplūkošanu padara sarežģītu. Līdz šim valdošā Rīgas Mākslas biedrība jau sen nespēja apmierināt pat ne pašu baltvācu mākslinieku vajadzības, kur nu vēl kādas citas. Nevēlēdamies iesaistīties 1910. gadā dibinātajā Baltijas mākslinieku savienībā (*Baltischer Künstlerbund*), jo tās interesē bija visas Baltijas mākslinieku apvienošana, kopīgo latviešu mākslinieku nostāju pauda Jānis Jaunsudrabiņš, apgalvodams: “Biedrībai, kurā savienojas četras vai pat piecas nācijas zem vācu karoga, nebūs un nevarēs būt tādi mērķi, kādus mūsu gleznotāji gribētu sev uzstādīt. Tamdēļ viņi neiestājās minētajā vācu biedrībā, bet gan dibinās “Latviešu mākslas biedrību”.”⁸⁴ Ilgi nebija jāgaida, kad tika atklāta Latviešu mākslas veicināšanas biedrība 1911.gada 31.oktobrī. Paredzēto uzdevumu bija ārkārtīgi daudz, piemēram: rīkot izstādes, ekskursijas, lekcijas, sarunas, kongresus, ierīkot noliktavas, darbnīcas, muzejus, bibliotēkas, materiālu pārdotavas, izplatīt mākslas žurnālus, grāmatas un reprodukcijas, rīkot konkursus, piešķirt prēmijas un stipendijas, veidot fondus utt. Tas viss ar mērķi veicināt nacionālas mākslas rašanos un attīstību, kā arī līdzpilsoņu izglītošanu labā gaumē.⁸⁵ Var būt, ka šādas biedrības dibināšana bija viens no brīvas radīšanas impulsiem, lai ap šo laiku jau rastos pirmie patiešām modernie darbi latviešu glezniecībā, lai gan ticamāk šķiet, ka jaunie mākslinieki šos centienus neuzskatīja par gana laikmetīgiem un vispār sevi ietekmējošiem, drīzāk šis bija impulss tam, lai latviešu mākslas pārstāvji vispār sāktu apzināties sevi kā jau patstāvīgi esošu lielumu ne tikai vietējās, bet arī ārzemju sabiedrības priekšā.

1912. gada 2. oktobrī Jānis Jaunsudrabiņš Latviešu mākslas veicināšanas biedrības priekšlasījumu vakarā Rīgas latviešu biedrības zālē diezgan plašajam klausītāju lokam centās pasniegt latviešu mākslas neilgās vēstures kopsavilkumu ar mākslas darbu diapozitīviem. Šo lekciju drīz vien varēja lasīt laikrakstos un tā atkārtoti izskanēja vēl astoņās Latvijas vietās. 1914. gadā uz šīs lekcijas pamata tapa apcerējums “Mūsu māksla”, kuru publicēja trijos laikraksta

⁸⁴ Citēts pēc: Ābele, Kristiāna. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izveidošanās, nozīmīgākie darba gadi (1911-1915) un pēctecība Baltijas kultūras dzīvē. 70.lpp.

⁸⁵ Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izveidošanās, nozīmīgākie darba gadi (1911-1915) un pēctecība Baltijas kultūras dzīvē. 68.lpp.

“Druva” numuros. Tātad šis bija brīdis, kad arī latviešu tautai - jebkuram interesentam arī ārpus Rīgas varēja sākt veidoties izpratne par to, kas ir latviešu māksla un kas vēl svarīgāk - ka tā vispār ir. Tā, kā šī apcerējuma informatīvā robežšķirtne ir tieši etniska, nevis teritoriāla, kā tas bija Vilhelma Neimaņa apcerējumos, tad šo var uzskatīt par nacionālās mākslas vēstures rašanās robežšķirtni. Ignorējot cittautiešu veikumu gan arī radās kāds apcerējuma trūkums - tas liedza izprast nacionālās mākslas daudzu ieviržu izcelsmi un pēctecību, bet iespējams, ka citi uzdevumi tobrīd bija svarīgāki.⁸⁶ Šajā sakarā atkal būtu jāpiemin Voldemārs Matvejs, lai saprastu viņa novatora lomu latviešu mākslas teorijas attīstībā. 1912. gadā, kad latviešu tauta un arī kultūras inteliģence tikai tiek iepazīstināta ar latviešu mākslas esamību un tās neilgo vēsturi, Matvejs jau šai pašai sabiedrībai piedāvā savu ideju apkopojumu rakstā “Jaunās mākslas principi”. Šādi autore vēlreiz vēlētos izcelt īpatnējo latviešu modernisma mākslas attīstības gaitā, kad paralēli norisinās procesi, kas šķiet savstarpēji pat gandrīz nesavienojami un modernisma mākslas drīzais rašanās fakts līdz ar to arī atklājās kā apbrīnojams vēsturisko norišu rezultāts.

Palūkojoties uz sekojošiem notikumiem ar 100 gadu distanci, varētu pat pieļaut domu, ka Pirmā Pasaules kara laiks, kaut nežēlīgs un postošs, tomēr savā ziņā kalpoja tam, lai mākslinieki būtu spiesti paraudzīties tālāk par dzimtajiem laukiem, kā arī prom no visa vāciskā. Karš piespieda māksliniekus izklīst pa Krievzemi, jo daļa no viņiem evakuējās kopā ar mākslas skolu, bet citi nonāca frontē. Pavisam jauniņie, kuri vēlākos gados kļūst par Rīgas mākslinieku grupas pamatsastāvu, liela daļa nokļūst Penzā, cits pa Maskavu vai vēl citām Krievijas pilsētām. Vēl kāds salīdzinoši laimīgais tiek uz Eiropu, pat Parīzi, bet netrūka arī mājās palicēju. Tas kopumā veidoja jaunajā mākslinieku paaudzē pietiekami plaša spektra iespaidus, kas neizbēgami arī vēlāk atspoguļojās viņu radītajos darbos. Penzas mākslas skolas studenti, jeb penzionāri, kā viņi paši sevi jautri dēvēja, vieglas dienas kara laikā nepiedzīvoja. Cīnīdamies ar galēju trūkumu, badu un aukstumu, kā arī Penzas dogmatisko mācību stilu, daļa jauno mākslinieku savas radošās izpausmes atstāja novārtā. Tā Konrāds Ubāns 1916. gadā raksta Kārlim Krūzam:

Tagad pastāstīšu par mums. Mūsu divi biedri Tonis un Johansons rīt iesāks likt gala eksāmenus un 1. maijā jeb jūnijā iestāsies kara skolā. Es ar vēl vienu Rīgas skolas biedri esmu pagaidām brīvs. Par romantiskajām pastaigāšanām nav ne runas. Mūžīgi karš guļ uz muguras, kas traucē mūsu darbam un attīstībai. Vakar smērēju studiju, bet nekas neiznāca. Gribētu reiz tikt mājā un sākt strādāt ar lielāku sparū kā līdz šim. Te tomēr ir tāda sajūta, it

⁸⁶ Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki.. 57.lpp.

*kā būtu atbraucis uz laiku, un tamdēļ es ar nevaru tā strādāt kā Rīgā.*⁸⁷

Taču dažu labu karstāku asini kara apstākļi tieši iedvesmoja radīt ar jo īpašu sparū. Ne velti Jāzeps Grosvalds ir īpaši ievērojams latviešu mākslas vēsturē ar saviem kara motīviem. 1916. gadā Vitebskā viņš raksta Konrādam Ubānam:

*Es pats drīzumā ceru atkal dabūt pinzeli jeb zīmuli rokās, lai šoreiz veltītos mūsu bataljoniem, palikdams tādā kārtā tiklab par bataljistu, kā arī bataljonistu. Kad sāksu jāt pie štābiem un kādureiz pārgulēt ierakumos, tad gan jau uznāks štimangs! Vaj tad mēs neesam tagad karotāju tauta? Būsim arī karotāji ar zīmuli un rādīsim, ka karš var arī ko citu ražot kā tikai Ogoņeka ilustrācijas un Samokiša šrūķus. Tranšejās ir jaukas brūnas krāsas no okera līdz Venēcijas sarkanumam, un mūsu strēlnieku platos, krunkainos mēteļos pat ir skulptūras motīvi priekš statujām.*⁸⁸

Grosvalds ir viens no tiem nedaudzajiem māksliniekiem, kura jūtas karš spēj iebangot pavisam neparastos augstumos, par to liecina rindas, kuras viņš raksta Konrādam Ubānam tajā pašā gadā no Rīgas:

*Mīļie kungi, kamēr es šīs rindas rakstu, jau veselu stundu bez mazākā pārtraukuma rīb mūsu lielgabalu nīknā balss - tas ir mūsējo uzbrukums. Dievs dod, ka tā būtu atpestīšanas balss - skaisti dzirdēt pašu lielgabalus - skaistāki skan nekā visas pasaules simfonijas, kad zin, ka tur šoreiz vāciešiem gāžas virsū tērauda krusa! (..)Esmu pa to laiku drusku pastrādājis - Jūs variet iedomāties, ar kādu prieku atkal ieelpoju terpentīna smaku un nosmērēju degunu ar florentīnisko sarkanuma smēri! (..) Rīga ir jauka pilsēta, un es tikai tagad, pēc ilgākas prombūšanas, atkal reiz esmu sajēdzis, cik daudz tur varētu iztaisīt. Mums katrā ziņā no viņas vēl jārok tas zelts ārā, kurš tajā slēpjas - te gan būs gleznošana, kad atkal atgriezīsimies!*⁸⁹

Protams, ja vienu karš spēja garīgi sapurināt un norūdīt, tad citu emocionāli trauslāku tas novārdzināja - tas viss atspoguļojās arī mākslā. Tomēr kopumā šai jaunajai “kara paaudzei” netrūka sīkstuma, lai spētu vēlāk stāties pretī izaicinājumiem, kuri būs jāpārvar, lai aizstāvētu savas mākslinieciskās intereses.

Karam beidzoties, tika dibināta neatkarīga Latvijas valsts. Tas bija vienlaikus eiforisks un arī vēl līdz tam nepieredzēti sarežģīts laiks. Māksla bija tikai viena no daudzajām jomām, kuru

⁸⁷ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 112. lpp.

⁸⁸ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. 109. lpp.

⁸⁹ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. 103. lpp.

vismaz infrastruktūras līmenī nācās celt no jauna. Nomainījušās paaudzes un pilnīgi jaunas iespējas vienā svaru kausā un bezgala daudz neatbildētu jautājumu un pieredzes trūkums otrā visās jomās šo laika periodu padara par ļoti grūti vērtējamu. Šis bija laiks, kad politikai potenciāli bija ļoti liela nozīme mākslas attīstībā, lai gan regulāri nācās secināt, ka vēlmes un plāni nesakrīt ar iespējām. Pēckara ekonomiskie apstākļi bija īpaši smagi. 1919. gada 20. augustā tika dibināta Latvijas Mākslas akadēmija, tomēr materiālo līdzekļu trūkums daudziem jaunajiem māksliniekiem liedza iespēju studēt, kā dēļ Romans Suta ar rūgtumu rakstīja:

*(..) Vai par maz bada dēļ zudušas lielas personības: Zeltiņš, Ūders, Matvejs, Pērle, Kazaks...
Vai nav sāpīgi, ka tanī laikā, kad mūsu pilsoniskās aprindas nodzer pasakainas summas krogos, vesela paaudze inteliģentu, apdāvinātu mākslinieku vārgst pusbadā vai tērē savu talantu sīkumos, un taisni tie mākslinieki, kuri mūsu mākslas veidošanās procesā bijuši liktenīgi sargvietās.⁹⁰*

Par spīti smagajai ekonomiskajai situācijai, valsts tomēr iespēju robežās centās atbalstīt kultūru, 1920. gadā dibinot Kultūras fondu, bet 1921. gadā - Latvijas Valsts mākslas muzeju. Kultūras fonds deva būtisku ieguldījumu latviešu modernās mākslas attīstībā. Kad 1921. gadā Latvijas Republika tika atzīta *de jure*, no 1922. gada ar Kultūras fonda atbalstu gandrīz visi Rīgas mākslinieku grupas biedri devās uz Parīzi, kas deva iespēju klātienē iepazīt Parīzes mākslas aktualitātes, kā arī vecmeistaru veikumus Luvrā. Jaunās modernistu paaudzes sakarā šis ir ļoti svarīgs pavērsiens, jo viss, ko mākslinieki līdz tam bija apguvuši iztālēm un pastarpināti, beidzot nonāca viņu tiešajā redzes lokā, kas ļāva modernisma mākslai Latvijā tālāk jau attīstīties ar pārliecību par to, ka ejam kopsolī ar pasauli.

2.2. Izglītības un izstāžu infrastruktūra un tās ietekme uz modernās mākslas rašanos un attīstību.

19. gadsimta beigās – 80. un 90. gados Rīgas sabiedrība kopumā, neskaitot inteliģences pārstāvjus, vēl nevarēja lepoties nedz ar kādām kaut cik ievērojamām zināšanām par mākslu, nedz arī ar interesi par to. Iespējas ar mākslu iepazīties pašu acīm arī nebija plašas, taču tās pašas, kas bija, kā vēsta laikabiedri, bija ārkārtīgi niecīgi izmantotas, tādēļ jau 80. gados sākušās diskusijas par Pilsētas mākslas muzeja nepieciešamību, kāds kritiski noskaņots laikabiedrs 1881.

⁹⁰ citēts pēc: Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 52. lpp.

gadā pat nedaudz izsmējis: “Kam gan visā pasaulē, es tagad vaicāju, te vajadzīgs muzejs, gleznu galerija un vēl tāda, kas izmaksās vairākus simtus tūkstošus rubļu? (..) Kā būtu, ja mēs labāk dabūtu jauku, tīru un skaidru dzeramo ūdeni?”⁹¹ Mākslas zinātnieks Vilhelms Neimanis savās publikācijās ne reizi vien nožēlojis sabiedrības kūtrumu. Papildus tam, ka pilsētā bija pieejama Rīgas pilsētas gleznu galerija Kerkoviusa namā, un ieeja maksājusi vien 20 kapeikas, vēl izcilāka kolekcija, pēc Neimaņa domām, bijusi pieejama Brederlo galerijā Grēcinieku ielā, pie tam – pilnīgi bez maksas. Tā gan pārsvarā bijusi no apmeklētajiem tukša. Šis bija laiks, kad pilsoņus vairāk interesējuši panoptikumi un vaska figūru izstādes, kurus prese nereti, sabiedrību maldinot, dēvēja par muzejiem.⁹² Par īstajiem muzejiem un galerijām cilvēki vienkārši neko nezināja. Lūk, šādos apstākļos sāka veidoties latviešu profesionālā glezniecība un tikai nieka pārdesmit gadu vēlāk – jau nobriedusi nacionāla un reizē moderna glezniecība.

Galerijas un muzeji skatītājiem piedāvāja pārsvarā 16. - 19. gadsimta pirmās puses itāļu, holandiešu, flāmu, kā arī vācu skolas renesanses, manierisma, baroka un romantisma mākslas paraugus, kā arī vietējo baltvācu mākslinieku veikumus. Ne vismazākās pirms-modernisma vēsmiņas, kaut arī ievērojama daļa šo kolekciju bija augstas mākslinieciskas vērtības, kas būtu varējusi sabiedrībā izkopt labu mākslas gaumi un dot vispārējas zināšanas par mākslu. Šajā diezgan stagnātiskajā mākslas dzīves ainā kā pirmais laikmetīgais impulss nāca ar jau iepriekšminētā Roderiha fon Engelharta gādību, kurš, darbodamies Rīgas Mākslas biedrības valdē, pirmo reizi Rīgas publikai atļāvās piedāvāt ko svaigāku. 1895. un 1896. gadā viņš sarīkoja divas nozīmīgākās no kopumā piecām izstādēm sadarbībā ar Frica Gurlita (*Fritz Gurlitt*) salonu Berlīnē. Izstādē varēja apskatīt 67 darbus, ieskaitot Arnolda Beklīna (*Arnold Bocklin*), Maksa Klingera (*Max Klinger*), Ādolfa Mencela (*Adolf Menzel*), Maksa Lībermana, Franca fon Štuka (*Franz von Stuck*) un vairākas citas galvenokārt vācu zemju slavenības.⁹³ Lieki piebilst, ka šīs izstādes ar atzinību uzņēma vien neliels skaits mākslas pazinēju. Vairums skatītāju šos darbus nesaprata un nav nekāds brīnums - vairums publikas moderno mākslu vēl nesaprata samērā ilgus gadus. Lai gan no šodienas viedokļa raugoties – simbolisma un agrīnā impresionisma glezniecība stāv diezgan tālu no tā, ko dēvējam par moderno mākslu, taču, ja cenšamies uz šādu glezniecību paraudzīties tālaika rīdzinieka acīm, tad modernā šeit ir krietni daudz. Šīs izstādes sakarā varam

⁹¹ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 43. lpp.

⁹² Turpat, 41. lpp.

⁹³ Turpat, 49.lpp.

vilkst paralēles ar Eduāra Manē “Olimpiju”, kura Parīzes Salona izstādē 1865. gadā izpelnījās sabiedrības noliegumu un pat sašutumu. Tie gan ir 20 gadus agrāki notikumi, un tā patiešām bija – apmēram par šādu laika periodu Rīgas mākslas vide bija iepalikusi tālaika mākslas meikai – Parīzei, vēlāk gan šo starpību samazinot. Tomēr svarīgais gan šajā Rīgas, gan Parīzes notikumā ir tas - kolīdz kāds uzdrošinās spert kādu drosmīgāku soli, tā noteikti tam pēc laika sekos arī vēl citi un, ja runājam par iespēju rasties modernajai mākslai, tad tieši šādi grūti pārvaramie sliekšņi ir procesā visnoteicošākie. Lai izveidotos vispirms latviešu glezniecība kā tāda, bija jāpieveic vēl kāds svarīgs uzdevums – sabiedrībai bija jāsaprot, ka tas patiešām ir iespējams un ka tas notiek, jo vēl aizvien netrūka to, kuri apšaubīja latviešu intelektuālās un profesionālās spējas un iespējas. 1896. gadā sarīkotajā Latviešu etnogrāfiskajā izstādē, kura norisinājās Viskrievijas arheoloģiskā kongresa ietvaros, savus darbus Rīgas publikai parādīt beidzot bija iespēja Pēterburgas mākslas augstskolu studentiem un nesenajiem absolventiem, kuru vidū aktīvu darbību uzrādīja pulciņa “Rūķis” dalībnieki. Kaut šis bija no Rīgas Mākslas biedrības neatkarīgs pasākums, tomēr tas guva plašu ievērību ne vien pašu latviešu vidū, bet arī vāciskās sabiedrības aprindās.⁹⁴

Pirmā vērā ņemamā mākslas skola, kurā izglītību visbeidzot ieguva diezgan liels skaits latviešu jaunekļu, bija 1895. gadā dibinātā Venjamina Blūma piecgadīgā “zīmēšanas un gleznošanas skola”. Kaut arī krievu peredvižņiku garā vadītās nodarbtības dažam labam no viņiem šķita pārlieku stagnātiskas, tomēr šeit savu sākotnējo izglītību, kā arī pirmo atzinību guva, piemēram, Voldemārs Zeltiņš, kurš ir viens no pirmajiem spilgtajiem modernisma impulsu radītājiem latviešu glezniecībā.⁹⁵ Kā vēl būtiskāka 1906. gadā tika dibināta Rīgas pilsētas mākslas skola, kuras vadību 1909. gadā pārņēma Vilhelms Purvītis un kuras uzdevums bija sagatavot audzēkņus studijām Pēterburgas Mākslas akadēmijā. Purvīša ieviestās reformas skolas darbību krietni uzlaboja, skolēnu skaits pat piecāršojās un rezultāti kļuva nesalīdzināmi ievērojamāki, nekā tie bija sākumā. Purvīša vadībā Rīgas pilsētas mākslas skolā mācījās arī krietna daļa vēlāko modernistu – Aleksandrs Drēviņš, Kārlis Johansons, Jēkabs Kazaks, Gustavs Klucis, Romans Suta, Voldemārs Tone, Konrāds Ubāns un citi.⁹⁶ Kaut arī pašas skolas apmācības stils bija akadēmisks, tomēr šo mācību laikā un tās radīto impulsu ietekmē daudzi no topošajiem māksliniekiem pirmoreiz neakadēmisko mākslu ieraudzīja vācu mākslas biedrības

⁹⁴ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 51.lpp.

⁹⁵ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 40.lpp.

⁹⁶ Plašāku informāciju par konkrētā perioda izglītības iespējām lasīt: Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 116.-117. lpp.

“Kunstverein” bibliotēkā postimpresionistu Pola Sezana, Vinsenta van Goga un Pola Gogēna darbu reprodukcijās.⁹⁷ Par būtiskāko spēlētāju šajā procesā augsti profesionālā līmenī kļuva vispirms Pēterburgas Ķeizariskā mākslas akadēmija, kurā latvieši visvairāk studēja ap 80. un 90. gadu miju, taču ap 90. gadu vidu skaitliski vairāk latviešu studējošo bija mecenāta barona Aleksandra Štiglica dibinātajā Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā. Pēterburgā studēja tādi latviešu profesionālās glezniecības pamatlicēji kā Ādams Alksnis, Bernhards Borherts, Janis Rozentāls, Johans Valters un Vilhelms Purvītis, kā arī vēl citi. Dažs akadēmijā mācījās kā “īstenais audzēknis”, bet cits, kā piemēram Rozentāls – kā brīvklausītājs, kam tomēr bija gandrīz visas tās pašas tiesības, kas “īstenajiem audzēkņiem”. Latvieši esot bijuši cieņā ar savu centību un talantu, panākumi tiem nav izpalikuši, un akadēmijas pasniedzēji labu vārdu nav žēlojuši.⁹⁸ Apskatot tālaika mākslas infrastuktūras apstākļus, gribētu teikt, ka tas izskatās gluži vai pēc brīnuma, ka no tiem nedaudzajiem latviešiem, kas tolaik mācēja kaut vai rakstīt un lasīt, tomēr krietna saujīņa Pēterburgā spēja gūt profesionālus panākumus, lai uz saviem pleciem īsā laikā uzceltu latviešu glezniecību, kurai piemīt gan pašai savs gars, gan motīvi, gan arī augsta profesionalitāte. 1894. gadā akadēmijai tika apstiprināti jauni statūti, kas ieviesa nedaudz vairāk mākslinieciskās brīvības un kopumā studijas ievirzīja peredvižņiku garā, kuras tagad realizēja dažādu profesoru individuālās meistardarbnīcas. Pēc šādas kārtības studijas nobeidza Valters un Purvītis, lai pēc tam pretendētu uz mākslinieka grādu un tiesībām dibināt savu darbnīcu. 1897. gadā diplomdarbu konkursā galvenos laurus plūca Purvītis. Likumsakarīgi šis mākslinieks arī kļūst par vienu no būtiskiem latviešu mākslas virzītājspēkiem ne tikai šajā periodā, bet ir liels atbalsts arī nākošajām modernistu paaudzēm.

Ap 1905. gadu runāt par ievērojamām izstādēm vai jaunumiem izglītības jomā ir diezgan neiespējami. Tomēr, kad revolūcijas sekas norimās un sabiedrība jau bija atkopusies no pārdzīvojumiem, tad, šķiet, visai likumsakarīgi bija pienācis laiks tam, kam pirms tam Rīgas mākslas patērētāji nebija vēl gatavi. Ārkārtīgi svarīgs punkts izstāžu vēsturē ir 1909. gads, kad decembrī Rīgas pilsētas mākslas muzejā notika vācu mākslinieku biedrības “Kunstverein” rīkotā Parīzes mākslinieku izstāde. Šī bija pirmā reize, kad publiskā izstādē skatītājiem tiek piedāvāta māksla, kas ir vēl soli tuvāka modernismam, nekā 1985. un 1986. gada izstādēs. Šeit bija apskatāmi Ermenhildo Angladas Kamarasas (*Hermenegildo Anglada Camarasa*), Pjēra Bonāra

⁹⁷ Lamberga, Dace. Ievads. Grām.: Kubisms Latvijas mākslā. Dace Lamberga, sast. Rīga: Neputns, 2002. 13.lpp.

⁹⁸ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 53. lpp.

(*Pierre Bonnard*), Fēliksa Valotona (*Felix Vallotton*) un citu - mūsdienās mazāk zināmu - autoru darbi. Tā paša gada vasarā norisinājās arī Odesas mākslinieka Vladimira Izdebska (*Владимир Издебский*) organizētā franču mākslas izstāde “Salons”, kurā savukārt varēja iepazīties ar Pjēra Bonāra, Morisa Denī (*Maurice Denis*), Albēra Glēza (*Albert Gleizes*), Anrī Matisa, Pola Siņaka (*Paul Signac*) un Kēsa van Dongena (*Kees van Dongen*) gleznām, kā arī krievu avangardista Vasilija Kandinska (*Васи́лий Канди́нский*) pirmajiem abstraktajiem darbiem.⁹⁹ Tikai gadu vēlāk presē parādās franču tēlnieka Ogista Rodēna (*Auguste Rodin*) simbolistiski ievirzītie mākslinieciskie uzskati, kā arī Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) un Staņislava Pšibiševska (*Stanisław Przybyszewski*) uzskati par mākslas iracionālo dabu, kas arī sabiedrības priekšstatus par mākslas būtību kaut nedaudz tuvina modernismam.¹⁰⁰ Šādas un citas publikācijas par aktuālām tēmām mākslas jautājumos parādās aizvien biežāk un kopā ar laikmetīgajām izstādēm, kuras gan šajā laikā vēl ir uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmas, pamazām pietuvina jaunās modernisma mākslas dzimšanu.

Drīz vien jau arī pienāca karš, kurš vietējo mākslas dzīvi uz laiku daļēji paralizēja, taču dažādās malās izsvaidītā jaunā topošā modernistu paaudze turpināja krāt iespaidus jau ārpus dzimtenes robežām. Latviešu mākslas vēsturē Pirmā pasaules kara laikā pati nozīmīgākā vieta, kur latvieši ieguva izglītību bija Penza. Jau Rīgas pilsētas mākslas skolas apmācību stils audzēkņiem šķita gana konservatīvs, tomēr Penza Rīgu daudzreiz pārspēja.¹⁰¹ Tomēr nokļūšana ne tikai Penzā, bet arī vēl citās Krievijas pilsētās nereti jaunajiem māksliniekiem pavēra gluži negaidītas iespējas iepazīt jauno mākslu. Šķiet, ka visbūtiskāk būtu pieminēt Maskavas kolekcionāru Sergeja Ščukina (*Серге́й Шчу́кин*) un Ivana Morozova (*Ива́н Моро́зов*) privātās galerijas, kuras bija neredzēti bagātas un apjomīgas. Liela daļa Krievijā studējošo latviešu šīs galerijas redzēja savām acīm un pēc šādiem iespaidiem, kur var ieraudzīt visu tieši to, kas mākslas pasaulē ir aktuāls, diezvai pēc tam ir iespējams vairs gleznot “pa vecam”.¹⁰² Reiz, apskatījis Ščukina galeriju, Aleksandrs Drēviņš rakstījis savam draugam Konrādam Ubānam:

Derains mālē kā dievs vārdu pilnā nozīmē - tik jaukas krāsas es nekad nebiju iedomājies.

Tonis līdzinājās pelēkam zīdam. Pavisam plāni “piestriķēts”, nekādu tehnisku pinzel

⁹⁹ Lambergā, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20.gadsimta sākumā. 16.lpp.

¹⁰⁰ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 35.lpp.

¹⁰¹ Lambergā, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20.gadsimta sākumā. 35.lpp.

¹⁰² Turpat, 75.lpp.

vilcienu. Melns, drusku mats, virsū likts, melns atšķaidīts līdz baltam, okers, brūns un zils, bet katris arvien par sevīm. Grūti, dārgie kolēģi, labi to izskaidrot. (..) Tad vesela un pasauleslavēna istaba no Picasso. Es neesmu viņus skaitījis, bet būs kāds pussimts. Iesākumā darbi ar prūšu zilumiem, tad kubisms un beidzot - līdz "vijoles". Kubisms ir man vairāk pie dūšas. Pelēks "marmora" tonis. Jāsaprot, kā rakstu, jo audeklis līdzinājās pilnīgi noslīpētam pelēkam vienkrāsainam akmenim ar zaļem un brūniem plankumiem un kubistīgiem simboliem. Nekas nav decorative. Šablons ir tikai pēc dabas skata, citas ir par lielāka daļai figūrbildes. Jums vajadzētu redzēt. (..) No visa tā, ko Jums rakstu, labums nekāds nevar celties, bet tas jums dos vairāk dūšas mālēt. Tikai ne modelēt portreja galvas (Tonim) - ne vecmeistarīgi, ne akadēmiski. Neņemam ļaunā, dārgie kolēģi, bet to neviens te lāgā nemīl. Un Tilbergu arī neklausat, jo viņš mūs visus ir maldinājis. Par to paši pārliecināties. Purvīts staigā ar noplukušu asti un runā par labu laiku.¹⁰³

1918. gadā Jēkabs Kazaks publicēja savu pirmo un vienīgo kritiku, kurā atzina, ka "klusā Rīga sen gaida vētru. Kā sagatavotājiem visiem nozīme, jo jaunā māksla varēs iegūt pie mums pilsoņa tiesības tikai tad, kad publika būs beigusi meklēt dabīgo un skaisto."¹⁰⁴ Īsi pēc tam 1919. gadā Izglītības ministrija Rīgas pilsētas mākslas muzejā sarīkoja Retrospektīvo latviešu mākslas izstādi. Šī izstāde sevī apvienoja gan gleznotājus, gan tēlniekus un grafiķus, kuri karu bija pārcietuši kur nu kurais – cits bēgļu gaitās, cits karodams, cits tepat Rīgā. Tas bija apliecinājums, ka latviešu mākslas sabiedrība ir gatava jaunam patstāvīgam posmam latviešu mākslas vēsturē. Viss bija mainījies – pasaule, Rīga, cilvēku prāti un laiks bija mainīties arī mākslai. Kaut šis process jau bija iesācies un patiesībā lēnām un gandrīz nemanāmi norisa jau aptuveni 30 gadus, 1920. gads ir uzskatāms par latviešu modernās mākslas piedzimšanas brīdi. Šis bija gads, kad publiskās diskusijas un cīņi par uzskatiem mākslā bija tik karsti kā vēl nekad. Rīgas mākslinieku grupa būtībā nodibinājās jau 1919. gadā ar pavisam neatbilstošu nosaukumu "Ekspressionisti" un 1920. gadā nāca klajā ar savu izstādi, kura burtiski satricināja sabiedrību, piedāvādama to, līdz kam jaunie mākslinieki bija nonākuši savai personībai pievienodami vispirms iepazīto tradicionālās mākslas pamatu, ko tiem piedāvāja to priekšgājēji un jau izveidojušās nacionālās mākslas balstu, pēc tam alkas pēc brīvības mākslā, agrīnos iespaidus, gūtus vērojot impresionistu un simbolistu darbus un reprodukcijas, vienlaikus apgūstot akadēmiskas mākslas pamatus, vēlāk piedzīvojot kara grūtumu un visbeidzot atklājot krievu un

¹⁰³ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. 116.lpp.

¹⁰⁴ Citēts pēc: Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 35.lpp.

franču modernismu. Katram no Rīgas mākslas grupas dalībniekiem šo ietekmju kopums izpaudās pavisam citādi, taču visi kopā tas bija vesels iespaidu sprādziens Rīgas publikas uztverē. Presē tika ziņots, ka izstādi apmeklējuši 10 000 skatītāju, kas bija līdz tam nedzirdēts skaits, bet gleznas pārdotas kopumā par 100 000 rubļu.¹⁰⁵ Neskatoties uz to, ka kritika šo notikumu uzņēma ar atzinību un pat sajūsmu, tomēr zināmai sabiedrības daļai šī izstāde bija kā skabarga acī. Iezīmējās smaga vecās un jaunās mākslas pārstāvju uzskatu sadursme, kas izvērtās kādā pavisam nepatīkamā atgadījumā. Pusgadu pēc Rīgas mākslinieku grupas izstādes, Totlebena bulvāra mākslas salonā atklāja kāda nevienam nezināma mākslinieka Reinholda Kasparsona izstādi. Darbi bija profesionāli vāji moderno virzienu atdarinājumi. Taču mistifikācija bija rūpīgi izplānota, jo bija pat sagatavots katalogs ar darbu cenām un īpašnieku vārdiem. Tas bija uzbrukums Rīgas mākslinieku grupai no vecās paaudzes - Jāņa Roberta Tillberga un Riharda Zariņa puses. Acīmredzot šie mākslinieki nebija ar mieru atstāt savas vadošās pozīcijas un piekāpties jaunam mākslas redzējumam, un šādas domstarpības abu pušu starpā jau esot bijušas kādu laiku pirms tam. Eļļu ugunij piešāva arī grūtie ekonomiskie apstākļi, jo valsts nebija spējīga atbalstīt visus, un, acīmredzot, vecā paaudze uzskatīja, ka jaunie viņiem ir ko atņēmuši. 1920. gada 22. oktobrī piektdienas vakarā Rīgas latviešu viedrības Lielajā zālē, kas bija pilna klausītāju, Jānis Roberts Tillbergs un Rihards Zariņš sarīkoja priekšlasījumu ar mērķi pazemot “ekspresionistus” sabiedrības acīs. Spēle bija tik negodīga, ka pašiem “ekspresionistiem” netika dota iespēja piedalīties un savas pozīcijas aizstāvēt, tādēļ viņi notikuma vietu pameta. Zariņa plānos ietilpa, ka jau pavisam drīz par šo “ekspresionistu kaunu” runās nevien visa Rīga un Latvija, bet pat pasaule un ka prese šajā procesā aktīvi līdzdarbosies. Tomēr šis “gudrais” plāns izgāzās, jo sabiedrība nostājās “ekspresionistu” pusē, bet tie, kas uz Kasparsona āķa uzķērās, šo joku nepiedeva. Kaut arī abiem vecmeistariem neizdevās iemīt dubļos modernistus, tomēr pie sirds šāda ķengāšana ķērās. Jēkabs Kazaks, kurš pavisam drīz pēc tam nomira, nāves murgos esot piesaucis ķengātāju vārdus.¹⁰⁶ Iesākums Rīgas mākslinieku grupas darbībā bija grūts un arī turpinājums nebūt nebija viegls, taču kara rūdījums acīmredzot šos jaunās mākslas vēstnešus dzina arvien uz priekšu, izveidojot absolūti patstāvīgu un augstvērtīgu latviešu moderno mākslu.

¹⁰⁵ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 60.lpp.

¹⁰⁶ Turpat, 65.lpp.

2.3. Nacionālas mākslas veidošanās un modernās mākslas pirmelementi

Dažādos avotos ir sastopama atšķirīga informācija un viedokļi par to, ar kuru brīdi mēs varam runāt par modernisma mākslas pirmajiem strāvojumiem. Dace Lamberga darbā “Klasiskais modernisms” par šādu laiku norādījusi Pirmā pasaules kara gadus.¹⁰⁷ Viennozīmīgi ir tas, ka Daces Lambergas minētais laiks noteikti jau ir piederošs modernisma mākslai Latvijā, taču, ja pieķeramiem vārdiem “pirmie strāvojumi”, tad gan gribētos vērst skatu pagātnē un atrast tur ne vien modernus mākslas strāvojumus, bet pat pa kādam modernisma mākslas strāvojumam, kas ir arī dabiski, jo diezvai modernisma māksla būtu varējusi rasties vienas dienas laikā bez iepriekšējiem impulsiem.

80. gadi līdz 90. gadu vidus latviešu mākslas vēsturē ir īpašs un ievērojams ar daudzām lietām vienlaicīgi. Tas bija laiks, kad radās pirmā paaudze mākslinieku, kurus varēja dēvēt par profesionāliem, nacionāliem un, salīdzinot ar iepriekšējo paaudzi, kas nospiedošā pārsvarā bija baltvācieši – par moderniem. Tā bija pirmā latviešu mākslinieku paaudze, kas ieguva augsti profesionālu izglītību Pēterburgas Ķeizarkajā mākslas akadēmijā. Būtībā droši varētu apgalvot, ka šī paaudze ļoti īsā laikā – apmēram desmit piecpadsmit gadu laikā - izdzīvoja veselu mākslas attīstības laikmetu, kas sevī ietver sevis un savas nacionālās piederības un savu iespēju apzināšanos, mākslas vēsturisko un akadēmisko pamatu apgūšanu, tehniskās varēšanas attīstīšanu un visbeidzot sava personīgā mākslinieciskā rokraksta izveidošanu, kas ir nevien profesionāls, bet arī laikmetīgs, kā arī tā pacelšanu uzreiz nacionālas un vēsturiskas nozīmes augstumos. Vairumam lielo Eiropas nāciju visu šo bija iespēja izdzīvot daudzu gadu desmitu, pat simtu laikā. Tikai jāatzīst, ka mūsu profesionālo mākslinieku pulks skaitliski nebija ļoti plašs. Šos pašus nedaudzos vienoja dalība pulciņā “Rūķis”, kurš tika dibināts ap 1890. gadu, kad Pēterburgā iestājās jau aizvien vairāk latviešu. Pulciņa dalībnieku vidū bija teju visi tolaik vadošie latviešu mākslinieki, sākot ar pulciņa priekšnieku Ādamu Alksni, Jani Rozentālu, Vilhelmu Purvīti, Johanu Valteru, Artūru Baumanu, un beidzot ar Štiglica skolas pārstāvjiem Rihardu Zariņu, Jūliju Madernieku, Teodoru Zaļkalnu, Gustavu Šķilteru un vēl citiem dalībniekiem. “Rūķi” sev par uzdevumu galvenokārt izvirzīja jaunas nacionālas, augsti profesionālas un reizē modernas mākslas radīšanu, tiem ārkārtīgi svarīga bija viņu nacionālās piederības un mākslinieciska patiesīguma nešanas apziņa. Darbos bieži izpaudās dzimtās zemes

¹⁰⁷ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 8.lpp.

sadzīves un ainavu tēlojums, kas izpaudās nacionālā reālisma garā. Pēc tam, kad akadēmija piedzīvoja reformas un apmācības ievirzījās peredvižņiku reālisma garā, “rūķiem” savus mākslinieciskos ideālus jau bija vieglāk realizēt un šī realizācija lieliski atklājās jau pieminētajā 1896. gada Latviešu etnogrāfiskajā izstādē Rīgā, kas kļuva par pirmo nacionālā reālisma skati Latvijā.¹⁰⁸ Iesākumā, studējot akadēmijā vēl pirms reformu ieviešanas, apmācības notika stingrā akadēmisma garā pēc Francijas Daiļo mākslu akadēmijas parauga. Šāda glezniecība aizvien bija cienā arī Rīgas mākslas dzīvē, patiesībā arī pašā Francijā 80. gados šādu mākslu vēl aizvien cienīja, kaut arī modernas tendences jau bija radušās. Tādēļ uz šādas valdošās mākslas fona 90. gadu jauno latviešu mākslinieku interesēšanās par rietumu modernās mākslas virzieniem ar vācu literatūras un mākslas periodikas starpniecību, piemēram, Riharda Mutera (*Richard Mutter*) “19. gadsimta glezniecības vēsturi”, ir vērtējama kā progresīva.¹⁰⁹

Kā pirmais no Pēterburgā studējošiem latviešiem būtu jāpiemin Ādams Alksnis, kurš no visiem studijas uzsāka kā pirmais – jau 1883. gadā un studēja līdz 1892. gadam. Viņš lielā mērā kļuva par “Rūķa” ideologu un ap viņu pulcējās vairums pulciņa biedru. Alksnim bija savs redzējums par to, kādai vajadzētu būt latviešu mākslai un viņa uzmanības centrā bija jautājums tieši par nacionālas un patiesīgas mākslas veidošanu. Rozentāls par Alksni ir rakstījis: “Tagadnes sarežģītā un saraustītā garīgā dzīve ar savu nemieru, šaubām un nedrošību ir jāatvada atpakaļ uz viņas vienkāršākajām pamatformām, uz viņas pirmatnējām taisnajām līnijām, uz noteiktību un pārskatāmību, - tā bij Alkšņa vadošā ideja.”¹¹⁰ Kaut arī Alksni visvairāk nodarbināja tieši nacionālais aspekts glezniecībā, tomēr nevar palaist garām to, ka Rozentāla teiktajā par Alkšņa māksliniecisko redzējumu ir saskatāmas arī idejas, kuras par savām varētu saukt nākošie modernisti, konkrēti – vienkāršās pamatformas un pirmatnējās taisnās līnijas, kuras kā būtisks mākslas pamatelements izpaudās arī Voldemāra Matveja teorētiskajos uzskatos un mākslinieciskajās izpausmēs. Tiesa gan, Matvejs tās nemeklēja latviešu zemnieku ikdienas motīvos, bet gan krietni tālāk, tomēr kopumā ir skaidrs, ka jauns laikmets ar jaunu estētisko izjūtu sevi pamazām pieteica, lai kāds arī būtu tās avots. Tāpat būtiski neaizraujoties ar modernās mākslas idejām, vismaz apzināti nē, Alksnis savā neilgajā radošajā mūžā ir radījis pa kādam

¹⁰⁸ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014. 182. lpp.

¹⁰⁹ Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. Rīga: Neputns, 2014. 10.lpp.

¹¹⁰ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 179.lpp.

laikmetīgā mākslas piemēram. “Virsnieka portretā” ir ieraugāms vīrieša tēls, kura poza ir dinamiski atbrīvota, asimetriska un tikai daļēji iekļaujas formātā. Arī atraisītais otas triepiens un šķietami nīrbošā atmosfēra ļauj šo darbu uzskatīt par vienu no pirmajiem impresionistiskajiem gleznojumiem latviešu mākslas vēsturē.¹¹¹

Jaunā laika apliecinājums bija arī tas, ka zemnieku kārtai piederošam dzirnavnieka dēlam, kāds bija Vilhelms Purvītis, gluži tāpat kā Ādams Alksnis, bez ievērojamas sagatavojošas mākslas izglītības, tikai ar savu talantu, bija iespējams iestāties Pēterburgas Ķeizarkajā mākslas akadēmijā un tas notika 1890. gadā – kad viņam bija 18.¹¹² 1897. Gadā Purviša draugs un studiju biedrs Janis Rozentāls raksta Rūdfam Blaumanim:

Purvītis, kā tas arī bija sagaidāms un vēlējams, stājas uzreiz starp pirmākajiem modernajiem Krievijas māksliniekiem. Ne vien vārda pēc, bet arī faktiski. Uz mūsu labākā modernās dailes pazinēja un Djagiļeva iniciatīvu sastādīšies pēc jaunā gada jauna izstādes sabiedrība no labākajiem modernākajiem krievu un somu māksliniekiem, no tādiem pasaules slaveniem vīriem kā somi – Edelfelts, Gallens, no krieviem – Vasņecovs, Benuā (A.), Levitāns u.c., pavisam apmēram kādi 15, starp tiem arī Purvītis ir no viņiem uzaicināts kā trešais no visiem Pēterburgas māksliniekiem. Zināms, ka Purvīts no Akadēmijas nebūtu atrasts par cienīgu pat ne priekš ārzemju stipendijas, un patiesi bija pirmāk nospriests sūtīt kādu citu, protams, krievu; bet, par laimi, šē viesojās tobrīd tagadnes slavenākais Parīzes matadors, gleznotājs Corns, un tas kopā ar Edelfeltu sacēla Akadēmijā tādu troksi priekš Purviša, ka “mīļajai” Akadēmijas padomei bija gribot negribot Purvītis jāievēro, ja negribēja smieklīga tapt pie tik noteicošiem māksliniekiem (...)¹¹³

Jāievēro, ka Rozentāla teiktajā Purvītis tiek nodēvēts par vienu no “pirmākajiem modernākajiem”. Vēl nedaudz vēlāk 1905. gadā mākslas žurnāls “*The studio*”, vērtējot viņa sniega atainojumu, arī nosauc Purvīti par vienu no pašiem laikmetīgākajiem māksliniekiem dēļ tā patiesīguma, ar kādu viņš attēlo īstu dabu.¹¹⁴ Ričards Bretels uzskata, ka spēja gūt panākumus multi-lingvistiskā mākslas sabiedrībā arī ir ārkārtīgi svarīgs moderna mākslinieka raksturojošs lielums, un tie, kas šīs robežas spēj šķērsot, kopumā ir daudz veiksmīgāki par tiem, kas izvēlas

¹¹¹ Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. Rīga: Neputns, 2014. 187lpp.

¹¹² Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. Rīga: Neputns, 2014. 8.lpp.

¹¹³ Dzīves paletes. Jaņa Rozentāla sarakste. Inta Pujāte, Anita Putniņa – Niedra, sast. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja izdevniecība “PILS”, 1997. 139.lpp.

¹¹⁴ Slava Laima, ed. Latvijas māksla. 20.gadsimts. “Neputns”, 2002. 8.lpp.

palikt savrup.¹¹⁵ Purvīša darbības vieksmīgumu apliecina ne tikai tas, ka viņš bija spējīgs izlaust ceļu savai mākslai uz ārpusi, bet arī tas, ka viņš ārpusi spēja meistarīgi ielaist savā mākslā, nezaudējot savu individuālo stilu. Papildus Purvīša paša ziemeļnieciski atturīgajai, pat askētiskajai mākslinieka dabai un patiesi redzošām mākslinieka acīm, viņam par iedvesmu un virziena rādītāju kalpoja arī galvenokārt divi radošie ietekmju avoti. Vispirms Arhips Kuindži (*Архип Куинджи*), Purvīša skolotājs, ainavas meistardarbnīcas vadītājs un ievērojams krievu ainavists. Jaunā mākslinieku paaudze viņu redzēja kā inovatoru, kas ir arī augstas klases meistars. Jaņa Rozentāla 1903.-1904. gadā publicētajā pārskatā par krievu glezniecību Kuindži māksla tika saistīta ar “moderno sajūsmu gleznu”, ar “sajūsmu” šeit domājot noskaņu. Rozentāls uzskatīja, ka Kuindži bija “viens no pirmajiem, kas necentās pēc tīri fotogrāfiskas priekšmetu attēlošanas, bet lūkojis dot iespaidu caur gaismas un krāsu noskaņojumiem”.¹¹⁶ Kuindži mēdza vienkāršot, apvienot un citkārt paspilgtināt krāsu laukumus, tādējādi attālinoties no tā, ko Rozentāls dēvēja par fotografisku priekšmetu attēlošanu. Arī Purvīša glezniecībā svarīgākās ir gleznieciskās vērtības – koloristiskās, tonālās un faktūras. Šāds raksturojums, protams, vedina vilkt zināmas paralēles ar impresionistu mākslu, taču līdz īsti impresionistiskiem gleznojumiem purvītis nonāk nedaudz vēlākos gados.¹¹⁷ Bez Kuindži Purvītim bija vēl kāds paraugs tēlotājmākslā un tas bija Īzaks Levitans (*Isaac Levitan*), kurš, iespējams, iedvesmoja Purvīti attēlot tuvāko ainavisko vidi – pierasto un tipisko dabā, atrodot tajā īpašo caur izteiksmes līdzekļiem, nemeklējot ārkārtīgus dabas motīvus. Šī ir viena no būtiskām vēlāko modernistu pamatnostādņēm – padarīt ikdienas motīvus, pat fragmentārus iespaidus un tēlus, par gleznošanas vērtiem, līdz pamazām šie motīvi un tēli atsevišķos modernisma virzienos izzuda pavisam, atstājot tikai mākslu mākslas dēļ.¹¹⁸

Blakus šīm ietekmēm, pilnīgi iespējams, ka Purvīša un arī citu viņa studiju biedru māksliniecisko domāšanu iespaidoja ceļojumi uz Eiropu 1898. gadā, kad viņiem bija iespēja iepazīt Berlīnes, Drēzdenes, Diseldorfas un Parīzes muzejus un galerijas. Kā Pēterburgas Mākslas akadēmijas stipendiāts viņš ilgāku laiku uzturējās Parīzē un Minhenē, bet vēl pēc pāris

¹¹⁵ Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation.* Oxford University Press, 1999. 201. lpp.

¹¹⁶ Citēts pēc: Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. Rīga: Neputns, 2014. 12.lpp.

¹¹⁷ Citēts pēc: Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. 16.lpp.

¹¹⁸ Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. 18.lpp.

gadiem ceļoja arī uz Vāciju, Šveici un Ziemeļitāliju.¹¹⁹ Tādējādi šīs paaudzes mākslinieki kļuva vispusīgi izglītoti, ar plašu redzes loku, apgūstot ne vien akadēmiskās mākslas principus, bet iepazīstot arī laikmetīgos strāvojumus. Nākošās paaudzes māksliniekiem ne tuvu visiem laimējās ar šādu “komplektu”, kaut gan var pieņemt, ka gan revolūcija, gan karš viņiem kalpoja par tik koncentrētu un iespaidiem bagātu skolu, kādu iztēlē pat grūti iedomāties. Savukārt, lai šiem modernajiem māksliniekiem būtu ietvars, kurā darboties un pierādīt sevi, pirmās paaudzes mākslinieki šim nolūkam izdarīja maksimumu, pie tam – ļoti īsā laika periodā, radot priekšnoteikumus tam, lai brīdī, kad nodibinās Latvijas valsts, mums jau būtu glezniecība, kuru saukt par savu, un visa mākslas infrastruktūra, kuru atzīstamā līmenī ir spējīgi uzturēt lielākoties šie paši pirmajā paaudzē izglītotie mākslinieki.

Starp “rūķiem” ir ne viens vien mākslinieks, kuru darbu vidū ir atrodami moderno strāvojumu piemēri, taču lielākoties darbi tapa reālisma, nedaudz vēlāk - neoromantisma garā ar sociālām vai nacionālām iezīmēm, tādēļ visus mākslniekus un to darbus šajā sakarā pieminēt nebūtu lietderīgi, kaut lielākā daļa no viņiem devuši atzīstamu ieguldījumu latviešu mākslas bagātināšanā. Peredvižņiku akadēmijas laikā sadzīves žanra meistardarbnīcā Vladimira Makovska (*Владимир Макóвский*) vadībā studēja divi ievērojami latviešu mākslinieki – Johans Valters un Janis Rozentāls. Tāpat kā citiem “rūķiem” vismaz pirmajos daiļrades gados Valtera glezniecībai bieži raksturīga bija etnogrāfiska dokumentēšana, taču, Valtera glezniecībai evolucionējot, parādījās tēli, kas tehniski-emocionāli pacēlās pāri iepriekšējiem veikumiem. Viens no šādiem piemēriem ir ogles tehnikā darināts veca vīra galvas zīmējums, kas vērotājā rada dramatiskas spriedzes izjūtu. Šis “Vecais vīrs” (1896) vēlāk kļuvis par paraugu Jāzepa Grosvalda latviešu kara bēgļu tēlam darbā “Vecais bēglis” (1917).¹²⁰ Valtera mākslinieciskie uzskati, gadiem ejot, kļuva aizvien tuvāki modernisma estētikai – viņš uzskatīja, ka tēlojuma detalizācijai nav nozīmes, jo galvenais ir skaidri uztvert priekšmeta būtību un tas ir izdarāms arī ar plašiem vispārinošiem otas triepieniem, ļaujot detaļas vienīgi nojaust.¹²¹ Ekspresīvs triepiens vispār ir uzskatāms par modernu jaunievedumu faktūras laukā, jo triepiena pēdu nogludināšana ilgus gadsimtus akadēmiskajā mākslā tika uzskatīts par pabeigta mākslas darba kvalitātes zīmi.¹²²

¹¹⁹ Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. 28.lpp.

¹²⁰ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 191.lpp.

¹²¹ Turpat, 204.lpp.

¹²² Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontestā (1900-1940). 88.lpp.

Pēc šāda paša principa kādu laiku strādāja arī Janis Rozentāls, ļaujot mums ieraudzīt, ka sākot ar 1904. – 1905. gadu gleznotie darbi ar mīļoto sievu un bērniem brīvā dabā vērotājam atstāj vairs tikai nojausmu par laimīgajiem tēliem un sildošo dienas gaismu, savukārt vēl pēc nedaudziem gadiem viņa glezniecībā jau var ieraudzīt simbolisma vizualitāti. Jaunais literāts Jānis Miķelsons, īstajā vārdā Haralds Eldgasts apcerējumā par Rozentālu 1904. gadā raksta: “Patlaban glezniecība ieiet jaunā laikmetā - stilizēšanā, kur mākslinieks meklē arī individuāli visraksturīgāko, noved dabā sastopamas formas līdz iespējamai vienkāršībai.”¹²³ Valtera gadījumā papildus formas vienkāršojumiem kā modernu viņa mākslas iezīmi vēl var minēt krāstoņu lietojuma līdzību ar jau Purvīša gadījumā pieminētajiem “Glāzgovas zēniem”, kuri mēdza savos darbos izmantot satumsinātu krāsu gammu, radot itkā melnīgsnēju dūmaku. Šī paņēmiņa laikmetīgumu apliecināja arī kompetentie žurnāla “*Мир искусства*” autori.¹²⁴ Patiesi - gan Valtera, gan Rozentāla gadījumā tā bija moderna glezniecība, kaut vēl ne modernisma glezniecība.

Modernismam vēl esot tikai sava veidošanās ceļa sākumā, šīs paaudzes mākslinieki tomēr, kaut jau daudz atbrīvotākā veidā, tomēr augsti vērtēja mākslas motīvu un būtības smelšanu no dabas. Tiesa gan, daba vairs nebija jāatveido fotogrāfiski detalizēti un objektīvi, bet jārada subjektīvu pazīmju atlase, lai raksturotu parādības vai sasniegtu emocionālu izteiksmību. Vienojošs faktors bija arī priekšmetisko formu robežu pieaugošais mīkstinājums, kas vēlākajiem modernistiem bija tieši pretēji, par vēl būtiskāku un pat patstāvīgu elementu glezniecībā izvirzot tieši līniju un krāsu par sevi, un vispār – mākslu par sevi. Rozentāla nostāja šādas mākslas pasniegšanas sakarā bija diezgan skaidra un šo nostāju viņš pauda vēstulē Rūdolfam Blaumanim 1897. gadā: “Aplūkojot šos “no sevis” darbus, mums jāliek rokas uz sirds un jāatzīstas: šo es gribēju tajā manierē rakstīt vai gleznot, to atkal tajā, te gribēju tādu koloristīgu uzdevumu, stilu un tehniku, kā tas to darījis, te atkal kā tas, ar vārdu – visu, ko lasījuši vai noskatījušies no citiem. Jā, diemžēl mūsu ciltspērtiķis iekš mums vienmēr laužas uz āru!”¹²⁵ Taču līdz šādi mākslinieciskajai koncepcijai bija jānonāk un, visticamāk, tas vienkārši vēl nebija šo pirmo meistarū paaudzes uzdevums. To soli pa solim sekmēja vēl kāda mākslinieku paaudze jeb kopa, kuru visbiežāk dēvē par dekadentiem, lai gan šis apzīmējums visvairāk norāda tieši uz šo mākslinieku piederību kādam laika periodam, nevis to mākslas saturam un būtībai vai

¹²³ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 204.lpp.

¹²⁴ Turpat, 228.lpp.

¹²⁵ Dzīves palete. Jaņa Rozentāla sarakste. 119. lpp.

mākslinieku pašu personībām. Aptuveni jaunā gadsimta pirmajā desmitgadē darbojās vesela plejāde šo mākslinieku, kuru darbi šķiet tikpat atšķirīgi, cik to nozīme modernisma laikmeta tuvināšanā.

Tie bija no laucinieku slāņiem cēlušies etniskie latvieši, kuri atšķirībā no pirmās “Rūķa” paaudzes māksliniekiem ar līdzīgu sociālu izcelsmi, vairs nesevoja no jaunlatviešiem mantotajam principam “tik uz augšu”, kas nozīmētu samierināšanos ar pastāvošo sabiedriskās un politiskās dzīves kārtību. Arī pamatīgas akadēmiskas izglītības nozīmi viņi noraidīja. Apliecinot šādu nostāju, Aleksandrs Štrāls reiz rakstījis savam brālim: “(..) domāju, ka brīvā gaisā tikai var būt brīva māksla! Akadēmijā un skolās cilvēku nospiež, ieliek formā un pēc tam izaudzē, tā kad nav vairs pats, bet i nemaz nezini, kas tu esi! Iznāk: stīvs, sauss pakaļķēmotājs!” Ap 1900. gadu gandrīz visi šīs grupas gleznotāji gan mācījās Blūma skolā, bet, tā kā šo mākslinieku sirdīs jau bija iemājojies avangarda gars, skolā apgūto drīz vien noraidīja kā nederīgu un viņi meklēja modernākas ierosmes Rīgā vai pat ārpus Latvijas.¹²⁶

Ievērojamākais no šīs grupas māksliniekiem bija Voldemārs Zeltiņš. Līdzīgi kā pārējie, arī mācījies Blūma skolā un ticis tajā ievērots un izcelts savu dotību dēļ, un tomēr izslēgts, jo nav bijis apmierināts ar skolas konvencionālajiem ieteikumiem. Laikā, kad Purvītis ar savu sniegumu krietni pārsteidza sabiedrību, jaunais Zeltiņš aizrāvās ar meistara mākslu, kādēļ arī, iespējams, pievērsies tieši ainavu glezniecībai. Kopumā mākslinieka dzīves gājums ir ne vien pretrunu un smagu pārbaudījumu pilns, bet arī ļoti īss. Šī iemesla un arī vizuālās līdzības dēļ, kā arī radnieciskās mākslinieciskās ievirzes dēļ Zeltiņu bieži salīdzina ar Vinsentu van Gogu. Kaut arī mākslas zinātnieki atzīst, ka tiešas ietekmes šeit nevarētu būt, jo viņa dzīves gājumā nebija iespējas sastapties ar van Goga glezniecību kaut vai reprodukcijās,¹²⁷ tomēr savas savrupās, iekšējo kaislību plosītās personības un spilgti individuālās glezniecības dēļ šis salīdzinājums tomēr nav nevietā. Savukārt diezgan droši, ka Zeltiņu ir iedvesmojusi Īzaka Levitāna glezniecība, kaut arī vizuālu līdzību abu mākslinieku darbos it kā nesaskatīt. Tomēr Zeltiņu krievu ainavista mākslā interesēja, pirmkārt, noskaņa, kurā slēpjas nemierīga dvēseles kustība, un, otrkārt, atsevišķi tehniskie risinājumi, piemēram faktūras amplitūda no bieza otas triepiena līdz pat virsmas skrāpējumiem.¹²⁸ Zeltiņu varētu būt iedvesmojis Mihails Vrubela (Михаил

¹²⁶ Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 301.lpp.

¹²⁷ Turpat, 303.lpp.

¹²⁸ Kačalova, Tatjana. Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890-1915). Rīga: Zinātne, 2004. 156. lpp.

Врýбель) bagātās faktūras lietojums, necenšoties to kopēt, bet kā iespaidā viņš varētu būt uzdrošinājies uz savu individuālo faktūras un citu glezniecisko element lietošanas brīvību.¹²⁹ Papildus šīm ietekmēm, jeb drīzāk – iedvesmas avotiem, Zeltiņa glezniecību mēdz salīdzināt arī ar impresionistu veikumiem, tomēr Zeltiņš vismaz priekš sava laika un darba vides bija gājis krietni tālāk uz priekšu – viņš neaprobežojās ar spektra krāsām, bet izmantoja arī zemes toņus, kā arī balto un melno un lietojot neparastus rakursus un pat formu deformācijas, piemēram, ēku atveidojumos, jau bija krietni atrāvies no Rozentāla postulētās turēšanās pie dabas. Zeltiņš pats ir dedzīgi iesaistījies mākslas disputos un arī rakstījis teorētiskas apceres par mākslu, kuras idejiskā līmenī tomēr nemaz nebija tik atšķirīgas no Rozentāla izteikumiem: “Daba nevar būt priekš mākslinieka abstrakta, un mākslinieks nav nekāds fotogrāfa aparāts. Vai viņš ieiet sīkumos jeb visu lielos plānos apstrādā, tas atkarājas pilnīgi no viņa temperamenta, ārējiem apstākļiem un pasaules uzskatiem; tikai amatnieks var savus darbus visos sīkumos apstrādāt.”¹³⁰ Vērojot viņa sulīgās krāsas un trauksmainības pilnos gleznojumus, nevar nepamanīt, ka Zeltiņa glezniecība nav arī tālu no ekspresionisma glezniecības. Šķiet, ka dabā vērojamais Zeltiņam kalpojis tikai kā starta impulss, bet tālāk jau šo dabu mākslas darbā ir it kā no jauna veidojuši Zeltiņa lietotie krāsu un formas paņēmieni. Šis princips arī ir tas, kas šajā apakšnodaļā kā pēdējo pieminēto mākslinieku pieved jau gluži pie paša modernisma mākslas rašanās sliekšņa.

¹²⁹ Kačalova, Tatjana. Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890-1915). 156.lpp.

¹³⁰ Peļše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontestā (1900-1940). 57.lpp.

3. RĪGAS MĀKSLINIEKU GRUPA

Iespējams, ka laiks, kad veidojas Rīgas mākslinieku grupa, ir pats pretrunīgākais un tādēļ pētīšanai viens no saistošākajiem, jo tas ir ne tikai pilns izglītotas nopietnības un profesionālas darbības, ar to domājot Purvīša un Rozentāla sasniegumus. Šis ir arī laiks, kad, pateicoties stingri ieliktajiem pamatiem, jaunajai mākslinieku paaudzei bija iespēja dot vaļu savām individuālajām mākslinieciskajām izpausmēm pasaules mākslas aktualitāšu garā. Aizvadot revolūciju, māksliniekiem jau bija izveidojusies sajūta par jebkā iespējamību, kuru vēl tikai pastiprināja vecās pasaules un kārtības sagraušana līdz ar Pirmā pasaules kara iestāšanos. Protams, ar to vien varēja nebūt gana. Milzīgu lomu jaunās mākslas pasaules radīšanā spēlēja divas nozīmīgas figūras, no kurām viena – Voldemārs Matvejs tikai pēdējā laikā ir akcentēts kā latviešu modernisma teorētiskās bāzes pamatlicējs Daces Lambergas (Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā), Irēnas Bužinskas (Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste) un Stellas Pelšes (Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940)) pētījumos. Taču viņa ieguldījumu novērtē paši Rīgas mākslinieku grupas biedri, ko vēsture arī ir fiksējusi. Otra būtiskā figūra, kuras nozīmība ir daudz plašāk novērtēta ir Jāzeps Grosvalds, kuru paši Rīgas mākslinieku grupas biedri uztver kā savu radošo aizbildni. Romans Suta sev raksturīgā noteiktībā rakstā “Rīgas mākslinieku grupas izstāde” par viņu ir teicis: “Grosvalda augstā inteliģence un dedzība saistīja ap viņu topošo Latvijas jauno mākslinieku paaudzi, visus ar vienādu gribu, kā pilsoniski (armijā), tā mākslinieciski darboties laikmetīgās latvju mākslas radīšanas darbā. Kaut formāli nevienoti, tie bija vienoti mākslinieciskās atziņas bāzē un cilvēciskā draudzībā.”¹³¹

Bez šo divu personību ieguldījuma un atbalsta, iespējams, vēsture būtu iegūlusi gluži citās sliedēs, taču ar viņu klātbūtni latviešu glezniecībā izveidojās savs vietējais klasiskā modernisma variants, ko noteica gan vēsturiskie apstākļi, gan tautas raksturs un gara dzīles. Tajā izpaudās tikai daži modernisma virzieni - kubisms, fovisms un jaunā lietišķība,¹³² un arī tie ar laika nobīdi. Taču šī laika nobīde nebūtu jāuztver kā latviešu mākslas atpolicība. Gluži pretēji – pie tiem sarežģītajiem apstākļiem, kurus nācās piedzīvot tikai pavisam nesen nacionālo pašapziņu atguvušai tautai, pie pavisam ierobežota informācijas daudzuma, šie bija milzu lēcieni, kas prasīja augstu gara aktivitāti un drosmi. Ar lielu atzinību jānovērtē arī toreizējā Rīgas pilsētas

¹³¹ Slava, Laima sast. Romans Suta. Rīga: Neputns, 2016. 300.lpp.

¹³² Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 9.lpp.

mākslas muzeja direktora, latviešu pirmās nacionālās paaudzes gleznotāja Vilhelma Purvīša uzdrīkstēšanās un drosme 1920. gadā ielaist savā izstāžu zālē Rīgas grupas jaunos, “trakos” māksliniekus. Purvītis allaž izcēlās ar godīgu attieksmi pret sevi un kolēģiem māksliniekiem un neizdabāja savām egoistiskajām interesēm. Viņa progresīvais prāts spēja novērtēt jauno mākslinieku centienus, kas ar savu sniegumu radīja gandrīz īstu vētru vietējā sabiedrībā, vienā tās daļā izraisot asus strīdus un neapmierinātību. Daži Purvīša laikabiedri tā arī nespēja samierināties ar laika diktēto vadošo pozīciju zaudēšanu, lai nākamības vārdā tagad dotu vietu jauniem sasniegumiem, kā rezultātā izcēlās ne mazums pārpratumu un emocionālu parbaudījumu jaunajiem māksliniekiem. Bet, par spīti grūtībām, Purvītis prata pārliecināt pilsētas valdi par nepieciešamību muzejam iegādāties no izstādes astoņas gleznas, kas kļuva par latviešu klasiskā modernisma darbu kolekcijas pamatu.¹³³

No visiem klasiskā modernisma virzieniem visspilgtāk un visdaudzskaitlīgāk tika pārstāvēts tieši kubisms, kam varēja būt vairāki iemesli, no kuriem viens – parīziešu Pablo Pikaso un Žorža Braka spilgtās personības un to māksliniecisko sasniegumu slava visā Eiropā.¹³⁴ Iespējams, ka tieši caur kubismu latviešu modernisma mākslinieki vislabāk spēja paust savu etnisko raksturu modernismam piemērotā formā, kas izpaudās caur specifisku kolorītu un formveides principiem. Tādējādi latviešu glezniecības nacionālais gars varēja spilgti izpausties jau sākot ar Grosvalda avangardiskajiem kara motīviem un visbeidzot ar klasisko modernistu tematiski piezemētākajiem, taču formas un krāsu izmantojuma ziņā latviskajiem gleznojumiem. Jauno mākslinieku strēlnieku cīņu biedrs dzejnieks Edvarts Virza secināja: “..ja līdz karam mēs domājam rakstniecību esam to sfēru, kurā latviešu gars vispilnīgāki izteicies, tad tagad tai jāpievieno arī glezniecība. Vesela plejāde talantu vienā gadu desmitā to ir pacēlusi tādā augstumā un vispusībā, ka neviena cita no apkārtējām tautām ar mums nevar mēroties. Kādi iemesli radījuši tādu gleznotāju paaudzi, to neviens nevarēs izskaidrot, jo tas pieder talantu rašanās brīnumam.”¹³⁵

¹³³ Lāce, Māra. Ievads. Grām.: Kubisms Latvijas mākslā. Dace Lamberga, sast. Rīga: Neputns, 2002. 7.lpp.

¹³⁴ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā..74.lpp.

¹³⁵ Slava Laima, ed. Latvijas māksla. 20.gadsimts. “Neputns”, 2002. 9.lpp.

3.1. Voldemāra Matveja ieguldījums modernās mākslas attīstībā

Voldemārs Matvejs ir unikāla personība latviešu modernās mākslas pasaulē, un interesanti ielūkoties viņa teorētiskajos veikumos ir tāpēc, ka ko līdzīgu šajā darbā aplūkotajā laika periodā atrast nevar. Varētu pat teikt, ka Matvejs no kopējās latviešu mākslas pasaules ir it kā distancējies, jo kā īsts modernisma kultūrai piederošs kosmopolīts daudz uzturas ārpus Latvijas teritorijas un savus apcerējumus veido, balstoties uz vietējai mākslas dzīvei šajā laikā vēl netipiskiem ietekmju avotiem. Šis mākslinieks atšķirībā no citiem šajā darbā pieminētajiem un aprakstītajiem latviešu modernajiem māksliniekiem it nemaz neaizrāvās ar nacionālajiem jautājumiem mākslā – viņš bija tas, kurš latviešu mākslai centās pavērt durvis uz daudz tālākām un eksotiskākām ietekmēm. Arī viņa paša darbība un idejas iziet ārpus Latvijas kultūras telpas: viņš ir būtiski ietekmējis agrīno krievu modernisma ģenēzi un kā viens no āfrikāņu tēlniecības atklājējiem viņš ieiet pasaules kultūras vēsturē.¹³⁶ Matveju nav iespējams saistīt ne ar vienu mākslinieku grupu vai virzienu un viņš ar savu pienesumu latviešu modernajā mākslā pilnā mērā iemieso modernās un modernisma mākslas principu “l’art pour l’art” jeb “māksla maksas dēļ”. Neskatoties uz to, ka 1910. gadā ar saviem publicistiskajiem sacerējumiem par mākslu Matvejs izsauca krietni daudz uzmanības saviem izvirzītajiem teorētiskajiem jautājumiem, tomēr viņam šajā laikā vēl neizdevās izraisīt kādas vispārējas acīmredzamas izmaiņas mākslas pasaulē. To vēlāk paveica Rīgas mākslinieku grupas dalībnieki, kuri, savukārt, atzīst Matveju kā savu tiešo priekšgājēju.¹³⁷ Modernisma teorētiķis dzejnieks Andrejs Kurcijs uzskatīja, ka “Voldemārs Matvejs no latvju gleznotājiem bija pirmais, kurš noteikti pārrāva saites ar akadēmismu un devās ceļā uz jauniem meklējumiem, gleznām, cīnījās par jauniem mākslas principiem.”¹³⁸

Voldemārs Matvejs ir uzskatāms par īstu entuziastu. Var tikai apbrīnot šī mākslinieka uzņēmību un mērķtiecību - ņemot vērā cik ierobežota bija Matveja materiālā rocība, viņš rada apbrīnojami daudz iespēju ceļot, pētīt un apgūt aizvien daudz jauna. Līdzīgi kā vairums citu latviešu modernisma pārstāvju, tikai kādus desmit gadus vēlāk, viņš Parīzē iepazīna tālaika aktuālās mākslas tendences, tādas kā postimpresionisma novirzienus, fovismu un agro kubismu, iepazīstot van Goga, Gogēna, Sezāna, Matisa un Pikaso daiļradi, tāpat arī Morozova un Ščukina

¹³⁶ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 326.lpp.

¹³⁷ Turpat, 326.lpp.

¹³⁸ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 15.lpp.

galerijas Maskavā.¹³⁹ Tāpat Matvejs brauca uz Vāciju, apmainījās ar idejām par izstādēm, vāca darbus iecerētām modernās mākslas muzejam, kā arī modernisma centros dibināja kontaktus ar Hervartu Valdenu (*Herwarth Walden*) un ekspresionistu grupas “Zilais jātnieks” (“*Der Blaue Reiter*”) līderiem Vasiliju Kandinski un Francu Marku (*Franz Mark*).¹⁴⁰ Viennozīmīgi Matveju interesēja tieši neakadēmiskā māksla un savām interesēm un mākslinieciskajām ilgām ko radniecīgu viņš atrada viduslaiku mākslā, kuras piemērus viņš pētīja Visbijas baznīcās un tēlniecībā, provinciālo Itālijas pilsētu senajās freskās, bizantiešu un krievu ikonās un seno rokrakstu ikonās. Savā darbībā viņš kļuva par priekšgājēju vēlākai pieejai un attieksmei pret senajiem artefaktiem, jo daudzus no tiem viņš atrada etnogrāfiskajos muzejos un mākslas krātuvēs sagrūstus skapjos, noputējušus un grimstošus aizmirstībā. Iespējams, ka ļoti daudzus no tiem viņš ir iemūžinājis fotogrāfijās, veltīdams tam daudz laika, pūļu un pacietības, pirms šie seno kultūru artefakti ir aizgājuši nebūtībā. Šādā veidā fotogrāfējot un vēlāk aprakstot un analizējot Matvejs pētīja āfrikāņu tēlniecību, Lieldienu salas mākslu un vēlāk Ziemeļāzijas tautu mākslu. Pasaules kontekstā pievēršanās minēto reģionu kultūrai jau vairs nebija nekas oriģināls, jo 1879. gadā Pasaules izstādes ietvaros Parīzē tika atvērta Trokadero muzejs ar Āfrikas un Okeānijas mākslas paraugiem, kurus, kā zināms, kā svaigu vēsmu mākslā sev atklāja ne viens vien modernais mākslinieks, par piemēru ņemot kaut vai Pablo Pikaso.¹⁴¹ Tomēr jāatceras, ka Matvejs uzauga un dzīvoja pilnīgi citā mākslas vidē, kurā neviens no viņa draugiem un paziņām, nedz mākslas autoritātes par šādu mākslu ne runāja, ne domāja, un tas, ka viņā šāda interese un darbošanās impulsi vispār dzima, drīzāk būtu jāuztver kā kaut kas īpašs, no paša radies. 1914. gada apcerējumi “Lieldienu salas māksla” un “Nēģeru māksla”, kurš tika publicēts 1919. gadā, padarīja viņu par vienu no pirmajiem šīs mākslas vēsturniekiem pasaulē. Bez tam Matveju pastāvīgi interesēja arī senās Ķīnas māksla un kultūra, ieskaitot dzeju un rakstību, kam ir veltīta īpaša publikācija – 1914. gadā tapušais ievads dzejas izlasei “Ķīnas stabule”. Zīmīga ir Matveja interese par bērnu zīmējumiem, ko viņš vāca izstādei 1910. gadā, ciemodamies pie paziņām Perejasļavļā.¹⁴² Tādējādi Matvejs vēl jo vairāk atbilst modernisma mākslinieka būtībai, jo pēc

¹³⁹ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 325.lpp.

¹⁴⁰ Turpat, 320.lpp.

¹⁴¹ Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. Rīga: Neputns, 2002. 64.lpp.

¹⁴² Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 319.lpp.

Šapiro teorijas modernais mākslinieks ir tāds, kuram ir pieejama visa pasaules māksla un tā visa ir interesanta un derīga – vienalga vai tā ir primitīvā māksla, bērna, jukušā radīta vai kapitālisma sabiedrībā kāda profesionāļa radīta māksla.¹⁴³

Matveja nozīmīgo darbu pārtrauca viņa pāragrā nāve, tomēr viņš paspēja aiz sevis atstāt bagātīgu mākslas teorētisko mantojumu. Viņš uzsāka veidot vispārēju mākslinieciskās formas teoriju, kurā iztīrāja faktūru, kuras jēdzienu viņš paplašināja, iekļaujot tajā ne vien vismas materiālo aspektu, bet arī to, ko Matvejs nodēvēja par “nemateriālo faktūru”, kam jau ir jutekliski netveramāka daba un ko Stella Pelše tulko kā “mākslas tēlu”¹⁴⁴, piemērošanos darba materiālam, ko nosauca par “piesliešanās principu”, vienkāršu un ģeometrisku masu principu apaļskulptūrā, un citus aspektus.¹⁴⁵ Svarīgs un gana oriģināls Matveja teorētisko jēdzienu vidū bijis arī “plastiskais simbols”, ar ko būtu jāsaprot abstrahēts kādu objektu atveidojums, izmantojot plastiski pašvērtīgas formas.¹⁴⁶ Priekš pirmskara laika Latvijas šādas idejas bija ārkārtīgi svaigas, pat visticamāk ne tik viegli saprotamas un pieņemamas, un praksē tās latviešu glezniecībā parādījās vien apmēram 10 gadus vēlāk. 1905. gadā Matvejs iestājās Pēterburgas mākslas akadēmijā, un tur viņš nodibināja jauno mākslinieku apvienību “Jaunatnes savienība”, kuras interešu lokā bija modernisma māksla, prerafaelīti un krievu ikonas. Šīs apvienības mākslinieciskie principi ir apkopoti divos Matveja teorētiskajos rakstos – jau pieminētajā rakstā “Krievu secesija” un rakstā “Jaunās mākslas principi”. Pēterburgā un Maskavā oficiālajos līmeņos cienā vēl bija akadēmiskā glezniecība, gluži tāpat kā Parīzē un Rīgā, tāpēc jaunā mākslas virziena izplatīšanās tika cītīgi apkarota. Augstskolu profesori aizliedza saviem mācekļiem apmeklēt Ščukina un Morozova galerijas un, ja tas nelīdzēja, tad ķērās arī pie stingrākiem līdzekļiem, piemēram izslēdza audzēkņus no akadēmijas.¹⁴⁷ 1910. gadā Matvejs Rīgā sarīkoja “Jaunatnes savienības” izstādi, un vietējās avīzēs – gan latviešu, gan vācu, gan krievu – publicēja manifestam līdzīgu modernisma koncepcijas izklāstu ar nosaukumu “Krievu secesija”. Šis ir uzskatāms par pirmo mēģinājumu izlaust ceļu avangardisma idejām Latvijā un

¹⁴³ Schapiro, Meyer. *Worldview in painting – art and society. Selected papers.* New York: George Braziller, 1999. 145.lpp.

¹⁴⁴ Pelše, Stella. *Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940).* Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai / zin.vad. Eduards Kļaviņš; Latvijas Mākslas akadēmija. Rīga, 2004. 88.lpp.

¹⁴⁵ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. *Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915.* 323.lpp.

¹⁴⁶ Turpat, 323.lpp.

¹⁴⁷ Bužinska Irēna, sast. *Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs.* Sarakste. 16.lpp.

diezgan loģiski, ja pat pirmā Rīgas mākslinieku grupas izstāde, kas notika 1920. gadā, tika uzņemta neviennozīmīgi, ka šī izstāde un manifest izraisīja sabiedrībā skaļas diskusijas.¹⁴⁸

Pēc “Krievu secesijā” rakstītā skaidri noprotama Matveja attieksme pret impresionismu un puantilismu, kurus viņš, acīmredzot, gan pie modernisma nepieskaitītu. Matvejs raksta: “Ilgu laiku valdīja poentilisms. Claude Monet, Pissarro un t.t. bij šās mirdzoši kutelīgās reliģijas skolotāji. Vēl tagad nomanāmi šur tur dažādās variācijās atgremojumi no minētās skabargu glezniecības. Līdz veco mozaīku bagātībai šis virziens tomēr nebij spējīgs pacelties. Bet nu poentilisms miris.”¹⁴⁹ Savukārt savas simpātijas Matvejs atdod kluazonismam un primitīvismam: “Gogēns bij īsts gleznotājs. Viņš neapmierinājās ar krāsu plankumiņu trīcēšanu, bet gribēja, lai krāsas skan, lai viņas ir skaistas. (...) Kas zīmējas uz formu un līniju, tad tur Gogēns mūs mācīja griezties pie primitīvā. No Sezana mēs mantojam vienkāršības skaistuma principus, masu akordus, krāsu noblesī.”¹⁵⁰

Šajā rakstā Matvejs atzīmē jau arī Latviešu mākslā dzīvojošu ideju, ka nav nepieciešams gleznot dabu, bet gan attiecību pret to, kas var būt pavisam citāda, nekā pati daba. Kaut arī ko līdzīgu rakstīja jau Rozentāls 1890. gados, tomēr Matvejs droši vien ar šo bija domājis kaut ko jau daudz tālāk attīstījušos. Matvejs arī postulē krāsas lietojuma brīvību un līnijas studēšanas nozīmību, bet pilnīgi noliedz kopēšanu, amatniecību un tehniku, uzsverot, ka senie cilvēki caur mākslu prata just, ticēt, mīlēt un domāt, tādējādi aktualizējot modernisma mākslā vispār aktuālo iracionālisma noti. Matvejs paziņo, ka viņi meklē tikai skaistumu, taču to var atrast arī tur, kur to vismazāk gaida, piemēram, karikatūrās, bērnu gleznojumos, zemnieku mākslā un ielu izkārtņēs. Tādējādi viņš nonāk līdz īpaši modernistiskai un līdz tam latviešu mākslā neaktualizētai, bet pasaulē jau sen pastāvošai no romantisma aizgūtai ievirzei, kas šajā rakstā izpaužas kā neglītuma estētika: “Kādēļ mēs izvarojam dabu? Tādēļ, ka izvarošanā, anomālijā atrodams daudz skaistuma. (...) Nemsim Grieķiju - mazas galvas, taisni, ar lineālu apstrādāti tukši podu ģīmji - un tomēr skaisti. Pie Gogēna - neveiklas kājas, elku bildēm līdzīgas figūras, neveiklas, maisiem līdzīgas formas ar izlauztiem locekļiem, ļoti smagas līnijas, viss bestialiski lopisks, vulgāri zems, tik neglīts, kā vien iespējams, un tomēr skaists - tā ir nesmukuma poēzija.”¹⁵¹

¹⁴⁸ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 320.lpp.

¹⁴⁹ Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. 16.lpp.

¹⁵⁰ Turpat, 16.lpp.

¹⁵¹ Turpat, 18.lpp.

Otrā “Jaunatnes savienības” darbības ietvaros radītajā teorētiskajā sacerējumā “Jaunās mākslas principi” izklāstīti divi būtiski mākslas darba radīšanas principi. Pirmais ir nejaušības princips, kuru gan Matvejs nepostulē kā vienīgo mākslas darba principu, bet norāda uz tā lietderīgumu un saprātīgumu. Otrs ir brīvās jaunrades princips, kuru Matvejs apraksta ar gandrīz literāru kvalitāti, it kā darbs nemaz nebūtu teorētisks:

Skaidrs tikai tas, ka rotaļājoties mēs nejauši atrodam dārgakmenim līdzīgus daiļumus, kas ir tik valdzinoši un jauki, ka nezini, kā tos glabāt, un ir sāpīgi, ja tie jāziedo kaut kādiem jau pilsonības tiesības ieguvušiem principiem. Katram indivīdam ir sava instinktīva gudrība, savs žests, savs kamertonis. Vēl vairāk - katram vecumam ir raksturīga sava īpaša psihe, un tai jāļauj izpausties bez ierobežojumiem, bez aizlieguma. Un šī brīvā attieksme pret visu, kas pastāv mūsu apkārtnē, šī tieksme labvēlīgi izturēties pašam pret sevi “Es” izpausmēm radījusi daudzas nacionālās mākslas, iezīmējusi un izvirzījusi mums daudzas problēmas.¹⁵²

Šeit var ieraudzīt, ka Matveja idejās parādās jau modernisma teorijā un definīcijās plaši izplatītā iezīme – autora “es” aktualizēšana viņa mākslā, jeb, kā mākslas un šizofrēnijas pētnieks Luiss Sass to definē – mākslinieka atsaukšanās pašam uz sevi.¹⁵³

Plašs un saturiski ārkārtīgi ietilpīgs ir Matveja teorētiskais pamatdarbs “Daiļrades principi plastiskās mākslās. Faktūra.”, kurš tapis 1913. / 1914. gadu mijā. Tas parāda Voldemāra Matveja teorētisko uzskatu radniecību ar Nikolaja Kulbina, Vasilija Kandinska un citu mākslinieku atziņām. Šī kopība izpaužas visiem tik raksturīgajās vēlmēs analizēt mākslas principus, lietojot mūzikas terminus: tembrs, kamertonis, skaņa, troksnis, harmonija, gamma.¹⁵⁴ Tomēr, lai arī Latvijas kontekstā tiek bieži uzsvērta šādas mākslas teorijas veidošanas principa oriģinalitāte, atsaucot atmiņā modernisma ideju dzimšanu Parīzē, nākas secināt, ka saknes šādai tendencei meklējamas jau 1880. gados, kad Parīzes mākslas pasauli pārņēma vāgneromānija, pēc kuras ne viens vien Parīzes mākslinieks savu mākslu tiecās padarīt “muzikālu”. Tomēr autoresprāt nav tik būtiski, ar kādiem paņēmieniem likt sabiedrībai paskatīties uz mākslu svaigākām acīm - vai ar mūzikas vai kādas citas mākslas disciplīnas terminoloģijas palīdzību – galvenais ir panākt rezultātu, kad māksla, tās radīšanas un uztveršanas process tiek atbrīvots no ierastības un jābūtības. Kā jau pēc raksta nosaukuma tas ir saprotams, lielu uzmanību Matvejs šajā darbā

¹⁵² Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. 23.lpp.

¹⁵³ Sass, Louis Arnorsson. *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature and thought*. New York: Basic Books; a Division of Harper Collins Publishers, Inc., 1992. 29.-36.lpp.

¹⁵⁴ Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. 13.lpp.

pievērsis faktūras jautājumiem. Blakus ierastajam definējumam par faktūru kā gleznas virsmas stāvokli, Matvejs piedāvā savu, kurā faktūras nozīme ir ar krāsām, skaņām vai citādā ceļā skatītāja apziņā rada “troksni”, un, lai šādu faktūras būtību sasniegtu, lielu uzmanību pievērš apdares nemateriālajai būtībai. Viņš skaidro, ka katrai vizuālajai zīmei uz audekla piemīt tās šķietamais raupjums – klusuma un miera traucējums.¹⁵⁵ Viņš arī pievērš uzmanību gaumes jautājumiem, kā arī materiāla mīlestībai, apgalvojot, ka jāatrod savs materiāls un jāiemīļo tas, lai patiesi kaut kas vērtīgs rastos un nav taisnība tiem, kas apgalvo, ka labs mākslinieks ir tas, kurš ar jebkuru materiālu tiek galā. Viņaprāt tas ceļas no starptautiski nodibinātas nivelējošas gaumes, kuru izkopusas skolas. To iespaidā mākslinieki arī zaudējuši tradīcijas.¹⁵⁶ Vēl viņš raksta, ka tad, kad mākslas darbā apvienojas materiālā un nemateriālā faktūra, tiek iegūts “troksnis”, jeb faktūra ar zināmu kamertoni.¹⁵⁷ Kamertonis mūzikā ir neliels instruments, ar kura palīdzību iespējams iegūt konkrēta augstuma skaņu, kura, izdalot vibrācijas, ar laiku rada arī virstoņus. Zinot, kā uz cilvēka maņām iedarbojas šī visaptverošā vibrējošā, pat nedaudz apdullinošā skaņa, var intuitīvi nojaust, ko Matvejs ir domājis ar kamertoni vizuālajā mākslā. Visticamāk, viņš izvirzījis mākslai uzdevumu tā vietā, lai tā būtu vienkārši kaut kā konkrēti tehniski definēta, būt ar cilvēka psihosomatiku un sajūtu ietekmējošu spēku – vienalga kādiem individuāliem paņēmieniem. Lai sasniegtu savu savdabīgu kamertoni, māksliniekiem arī ir jāizstrādā savs individuāls krāsu lietojums – izmantojot visas, nav iespējams sasniegt pēc Matveja teiktā “noteiktu gammu”. Kā vaininieku faktūras vājumā Matvejs min reālismu: “Protams, no dabas strādājot, kopējot dabu, nav laika pievērst uzmanību faktūrai, vēl jo mazāk kamertonim. Jāsaka, ka tajos posmos, kad reālisms nebija cieņā, attīstījās faktūras izjūta; un otrādi - reālisma laikmetos šī izjūta līdzinājās nullei.”¹⁵⁸

Matvejs pats kā mākslinieks atradās visai tālu no reālisma idejām un principiem. Savā mākslā viņš tēlojošo funkciju samazināja līdz minimumam, saglabājot to tikai tik, lai būtu uz kā izpaust viņa formveides principus. Atbildot uz jautājumu, kāpēc tomēr tiek gleznoti reāli priekšmeti, Matvejs atbild viņa teorētisko uzskatu garā: “Tādēļ, ka mūsu melodijai ir vajadzīgs

¹⁵⁵ Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs. Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. 32.lpp.

¹⁵⁶ Turpat, 38.lpp.

¹⁵⁷ Turpat, 41.lpp.

¹⁵⁸ Turpat, 42.lpp.

teksts.”¹⁵⁹ Savā būtībā Matvejs bija spilgts individuālists, jo tiekšanās pēc modernisma principiem ar mērķi būt modernismam piederošam viņam nebija aktuāli. Viņš pat apgalvoja, ka vienkāršība, pēc kuras viņš tiecas, nav savienojama ar individuālismu, bet tā ir jāmeklē pagātnes mākslas kolektīvajā garā.¹⁶⁰ Savdabīgi viņš spēja savos uzskatos apvienot modernisma un neoklasicisma idejas. Latvijas vidē Voldemārs Matvejs bija ideju celmlauzis, tāpēc diezgan dabiski, ka viņa darbošanās laikā daudzi viņu vēl nesaprata. Pilnīgi iespējams, ka nesaprata ne tikai laika dēļ vien, bet arī tāpēc, ka šādu “tīrradņu”, kuri skatās uz lietām citām acīm, ir bijis mazākums visos laikos un visās jomās. Irēna Bužinska raksta: “Sūtiet savākt krievu zemē ikonas un uzticiet šo uzdevumu dažādiem ļaudīm - arheologam, māksliniekam reālistam un modernajam māksliniekam - un pavērojiet, ko katrs būs savācis un cik maz viņi cits citu sapratīs.”¹⁶¹

3.2. Jāzevs Grosvalds kā Parīzes mākslas vēstnesis

Zīmīgi, ka nākamie Rīgas mākslinieku grupas biedri ar otru nozīmīgo personību latviešu modernisma mākslas dzimšanā - Jāzepu Grosvaldu – iepazīnās Voldemāra Matveja miršanas gadā Latviešu mākslas veicināšanas biedrības rīkotajā 4. mākslas izstādē, iekārtojot Matveja darbu pēcnāves ekspozīciju.¹⁶² Tas bija 1914. gads – laiks, kad sākās Pirmais pasaules karš un arīdzan laiks, kad sāka veidoties jauno mākslinieku rokraksti, kuri vēlāk veidos latviešu modernisma centru - Rīgas mākslinieku grupu. Viņu pirmā izstāde notiks 1920. gadā – tas ir gads, kad no dzīves aizies Jāzevs Grosvalds. Tādējādi Voldemāra Matveja un Jāzepa Grosvalda dzīves un to darbība met it kā divus būtiskus tiltus uz īstenā latviešu modernisma piedzimšanu.

Jāzepa Grosvalda izcelsme ir stipri atšķirīga no Voldemāra Matveja. Viņš uzauga ļoti turīgā ģimenē un, neuztraucoties par iztikas jautājumiem, viņam bija iespēja nodoties savai sirdslietai – mūzikai, literatūrai un gleznošanai, tiesa gan – bez profesionālas izglītības. Pabeidzot ģimnāziju, 1909. gadā Grosvalds dodas uz Minheni, kur pie ungāru mākslinieka Šimona Hollošija (*Simon Hollósy*) apgūst gleznošanu. Tolaik Grosvaldam bija 18 gadu. Jau

¹⁵⁹ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 321.lpp.

¹⁶⁰ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 93.lpp.

¹⁶¹ Citēts pēc: Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. 92.lpp.

¹⁶² Lambergā, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 15.lpp.

pirms aizbraukšanas Grosvalda māksliniecišķajā rokrakstā notiek gluži neticamas pārmaiņas. Eduards Kļaviņš raksta, ka grūti izskaidrojamas ir Grosvalda mākslas izmaiņas no tēlojuma naivitātes uz pāragro moderno stilu, kuram trūkst pamatojama, ņemot vērā laiku un vietu, kurā Grosvalds uzaudzis. Kļaviņš izmanto salīdzinājumu ar Grosvalda laikabiedru Pikaso, kurš iesākumā apguva 19. gadsimta akadēmiskā reālisma glezniecību, pirms parādījās viņa postimpresionistiskie gleznojumi. Pikaso vēlākie modernie gleznojumi būtībā radās kā akadēmisma noliegums, taču Grosvaldam šādas vidusfāzes ar ģipša galvu zīmēšanu un modeļu studēšanu izpalika.¹⁶³ Līdz ar Minhēnes laiku Grosvalds, protams, iepazīst gan akadēmiskā reālisma glezniecību, gan stilizācijas un dekoratīvismu, taču nekas no tā viņam nešķiet pietiekami rosinoši un nenotur viņa uzmanību. Lielākais ieguvums no Hollošija bija iedvesma veidot īpašu mākslinieku koloniju, kuras centrālais uzdevums būtu risināt nacionālus uzdevumus mākslā, jo to pašu bija darījis viņa skolotājs Hollošijs savā dzimtenē Ungārijā.¹⁶⁴ Šīs ierosmes rezultātā arī Rīgā kara priekšvakarā tiek nodibināts mākslinieku pulciņš “Zaļā puķe”. Savus māksliniecišķos meklējumus pēc Minhēnes Grosvalds turpina 1910. gadā Parīzē. Viņš kādu laiku mācās pie spāņu gleznotāja Ermenhildo Angladas Kamarasa, pēc tam pie fovista Šarla Gerēna (*Charles Gerain*), kuram tuvas arī Pola Sezana idejas, tomēr arī Gerēna principi Grosvaldam nekļūst tuvi. Vēl pēc laika viņš pamācās pie Kēsa van Dongena.¹⁶⁵ Kopumā var teikt, ka īstenos tālaika modernistus Grosvalds nevar īsti pieņemt, jo viņš tajā saskata formas dominanci pār saturu, kas Grosvaldam tomēr vienmēr ir un paliek pats būtiskākais mākslas darbā.

Novembra beigās, veidojot jau pieminēto Voldemāra Matveja pēcnāves izstādi, Grosvalds iepazīnās ar topošajiem māksliniekiem Valdemāru Toni, Konrādu Ubānu un Kārli Johansonu, kuri izrādīja lielu interesi par kolēģa Parīzes pieredzi. Tā kā vietējie mākslinieki modernās mākslas paraugus varēja iepazīt tikai no žurnālu reprodukcijām, kontaktēšanās ar Grosvaldu un viņa stāstu uzklauššana viņiem nozīmēja it kā tiešu saiti ar Parīzes mākslu, kurā viņus interesēja arī Grosvalda pārdomas par vecmeistaru paņēmieniem izteiksmes līdzekļu izmantojumā.¹⁶⁶ Viņi redzēja Grosvaldu kā spilgtu, garīgi bagātu personību, kuram ir zināšanas par laikmetīgu stilu, tajā pašā laikā kuram ir nacionālas intereses un mērķi. Diezgan droši var apgalvot, ka Grosvalds

¹⁶³ Kļaviņš, Eduards. Džo. Jāzepa Grosvalda dzīve un māksla. Rīga: Neputns, 2006. 48.lpp.

¹⁶⁴ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 10.lpp.

¹⁶⁵ Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914 - 1920.. 10.lpp.

¹⁶⁶ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 20.lpp.

jaunajiem modernistiem bija profesionāla autoritāte, no kuras smelties zināšanas par pasaules kultūru un laikmetīgo radošo darbību.¹⁶⁷

Jau ļoti agri Grosvalds kā mākslinieks Rīgā guva atzinību. Pirmo reizi viņa darbi tika eksponēti 1910. gadā un Rīgas avīzēs tika publicētas samērā atzinīgas recenzijas. Pat tālaika asākais latviešu kritiķis vecmeistars Jūlijs Madernieks norādīja uz debitanta “svaigumu” un inteliģenci.¹⁶⁸ Pāris gadus vēlāk - 1913. gadā otrās latviešu mākslinieku izstādes recenzents Jānis Jaunsudrabiņš uzskatīja, ka Grosvalds ir stipri ietekmējies no franču modernistiem, bet jau pieminētais Madernieks norādīja uz Derēna ietekmi. Šādu novērojumu patiesīgums gan pēc Kļaviņa domām esot apšaubāms, jo izstādē bija Grosvalda 1911. gada Dienvidfrancijas studijas, kurās, spriežot pēc zināmā, viņš vēl nepārkāpa postimpresionistiskās mākslas robežas. Tomēr Grosvaldam jau bija izveidojusies zināma modernisma tendenču nesēja slava, kā rezultātā nereti šī slava dažādus spriedumus ietekmēja vismaz tikpat ļoti, cik paši darbi, kaut arī Grosvalds pats nemaz nebija tik ļoti iededzies par Parīzes modernismu.¹⁶⁹ Viņš par modernismu izsakās diezgan skaidri: “..man jāsaka, ka mani nekad vēl nav pamudinājuši uz strādāšanu kubistu darbi, bet vienmēr tādas lietas kā gotiskās koka skulptūras, Girlandajo, veco ķīniešu gleznas.”¹⁷⁰ Diezgan pretrunīga ir Grosvalda personība latviešu mākslas vēsturē ar to, ka daudzos avotos parādās viņa modernisma kritiskais vērtējums un norādes uz to, ka viņš ne reizi vien ir aicinājis jaunos Rīgas modernistus būt piesardzīgiem attieksmē pret jaunajām tendencēm, un tomēr šie jaunie mākslinieki Grosvaldā viennozīmīgi saskatīja jaunās mākslas vēstnesi. Tikmēr pašu Grosvaldu nomocījuši jautājumi: “Ja visos gadu tūkstošos un visos klimatos ir gleznojuši un kaluši cilvēku un dabas formas, tad grūti domāt, ka mums ir iespēja tās atmest, lai iedotos ģeometriskās filozofēšanās.”¹⁷¹ Tomēr saistība ar Parīzes mākslu Grosvalda sakarā ir nepārprotama. Viņš personīgi pazina Anrī Matisu, interesējās par Marī Loransēnas stilizācijas manieri, taču garīgā ziņā visspēcīgāko radošo ierosmi, līdzīgi kā tas vēlākajos gados bija daudziem Rīgas grupas māksliniekiem, viņam sniedza Andrē Derēna (*André Derain*) personība un glezniecība, ko viņš pats arī apliecina ar rakstu 1919. gadā žurnālā “*Revue Baltique*”. Grosvalds sajūsmināti raksta

¹⁶⁷ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 32.lpp.

¹⁶⁸ Kļaviņš, Eduards. Džo. Jāzeps Grosvalda dzīve un māksla. 12.lpp.

¹⁶⁹ Kļaviņš, Eduards. Jāzeps Grosvalds Latvijas mākslas kritikas un mākslas vēstures spogulī. Grām.: Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas. Rūta Kaminska, sast. Rīga: Neputns, 2001. 133.lpp.

¹⁷⁰ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 31.lpp.

¹⁷¹ Citēts pēc: Turpat, 20.lpp.

par Derēnu: “kāds dižums un bagātība slēpjas vienkāršajos ikdienas sižetos, kas studēti un atklāti ar dievbijīgu vaļširdību.”¹⁷² Un tomēr tajā pašā laikā vestulēs, kuras tiek rakstītas Konrādam Ubānam uz Rīgu, Grosvalds kritiski vērtē gan Parīzē, gan Latvijā sastopamās modernās mākslas parādības, norāda uz to vājām vietām un, viņaprāt, īslaicīgi ārišķīgo uzplaukumu.¹⁷³

Būtiskākais Grosvalda pienesums latviešu modernisma mākslas ģenēzē ir nacionālā satura un zināmas avangarda devas piešķiršana jaunajai mākslai. Patiesībā savā iekšējā noskaņojumā, pretēji Matvejam, Grosvalds bija vairāk nacionālists, nekā modernists, kaut arī viņa nacionālisms izpaudās neapšaubāmi modernā formā. Grosvalds caur esošo situāciju pasaulē atrada loģisku skaidrojumu tam, kā un kāpec dramatiskās pārmaiņas un sarežģītais laiks ietekmēja visu latviešu mākslu un tās nākotni: “Nepārsteidz, ka karš gandrīz nav ietekmējis Rietumeiropas mākslu, jo viens karš vairāk nevarēja iedragāt tās simtgadīgos, jau sirmā senatnē nostiprinātos pamatus.”¹⁷⁴ Grosvalds lieliski apzinājās savu misiju konkrētajos kara apstākļos. Kopš 1915. gada viņš mērķtiecīgi uzstājās par mākslas nacionālo specifiku, kuru modernisma garā ietērpa sintezējošā telojuma vispārinājumā. Šis ir tas mirklis, kuru mākslas zinātnieks Ričards Bretels raksturotu kā īsteni modernu un avangardisku, kur modernisma māksla dzimst nacionālu interešu vārdā un otrādi.¹⁷⁵

Grosvalds apzinājās savu darbu politisko angažētību, un nevairījās no propagandas uzdevumu pildīšanu, kas, iespējams, brīžiem prasīja mākslinieciskā līmeņa apzinātu pazemināšanu. Viņš nevairījās no savu darbu sociālās funkcijas un nemēģināja būt elitārs, jo konkrētajos apstākļos bija nepieciešams paust elementāri saprotamu un tendenciozi saasinātu vēstījumu.¹⁷⁶ Grosvalds bija ideālists un ar aizrautību viņš rakstīja savam draugam Konrādam Ubānam:

..neaizmirstiet, ka tagad mums visiem pirmā plānā stāv viena doma - celt augšā lielo latviešu mākslas gaismas pili, un rādīt to, ko tikai mēs varam radīt. Vai mēs tur gleznosim Penzu vai Parīzi, Cezannea āboļus jeb villainītes, tas viens algs - tikai mēģināsim izteikt savu skaistumu. To, ka kāds cits tikpat labi varētu uzgleznot, atstāsim pie malas. Ja mēs būtu dzīvojuši tāpat kā agrāk, mierīgā Rīgā, tad būtum varējuši vēl ilgi mācīties pie citiem un taisīt eksperimentus. Bet tagad karš mūs piespiež sākt savu kultūras dzīvi no jauna, un

¹⁷² Citēts pēc: Lambergā, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 20.lpp.

¹⁷³ Turpat, 27.lpp.

¹⁷⁴ Turpat, 24.lpp.

¹⁷⁵ Brettell, Richard R. Modern art 1851-1929. Capitalism and representation. Oxford University Press, 1999. 207.lpp.

¹⁷⁶ Kļaviņš, Eduards. Jāzeps Grosvalds Latvijas mākslas kritikas un mākslas vēstures spoguļi.. 137.lpp.

*mūsu tautai vairs nav no svara, ka mēs diez ko piemācāmies klāt - tagad katrs darbs, kurš ko īpatnēji stipri izteic, ir vērtīgāks, nekā vistehniskākais gabals ar abstraktu saturu.*¹⁷⁷

Šeit viņš ir vienisprātis ar Matveju, kurš arī nepiešķīra sevišķi lielu nozīmi skolām, tikai gan citu iemeslu dēļ. Vai šie iemesli modernisma rašanās sakarā ir tik svarīgi, tas ir diskutabls jautājums, bet pirmajiem modernistiem, domājams visur pasaulē, lai atrautos no visa esošā kaut uz laiku vienkārši nācās pagriezt muguru skolām.

Kaut arī daļēji diletants, daļēji autodidakts, nebūtu taisnīgi apgalvot, ka Grosvalds nav skolojies. Iespējams, tieši viņa “skolas” kopā ņemot ar mākslinieka dabisko talantu bija daudz vērtīgākas individuālas mākslas personības rašanās sakarā par jebkuru oficiālu mācību iestādi. Grosvalda ieraksti dienasgramatā apliecina, ka 1911. gada 1. februārī Grosvalds Ambruāza Volāra (*Ambroise Vollard*) galerijā redzēja Pablo Pikaso darbus, līdz 1914. gadam iepazīna kubismu “Rudens salonā” un “Neatkarīgo salonā”. 1913. gada janvārī Grosvalds studējis Albēra Glēza teorētisko traktātu “Par kubismu”, bet aprīlī - Gijoma Apolinēra (*Guillaume Apollinaire*) darbu “Gleznotāji kubisti”. Grosvalds arī regulāri pircis mākslas izdevumus, piemēram Gijoma Apolinēra izdoto avangardisko žurnālu “*Soirees de Paris*”, kurā aplūkojamas kubistu darbu reprodukcijas. Taču kubistu akadēmijā “La Palette” 1913. gadā Jāzeps Grosvalds studēja gandrīz mēnesi. 1919. gadā vēstulē Konrādam Ubānam viņš kārtējo reizi aicināja Rīgas māksliniekus akli nesekot kubismam, un norādīja uz to, ka Parīzē tas jau ir gandrīz norietējis virziens un mākslinieki pamazām sākot atgriezties pie “normālas gleznošanas”¹⁷⁸, taču Rīgas grupas mākslinieki, kuri jau bija nodibinājušies ar nosaukumu “ekspresionisti” un gatavojās savai pirmajai izstādei, ar kubismu jau bija nopietni aizrāvušies un neplānoja tam mest mieru.

Boriss Vipērs atzīmējis, ka “apmēram līdz 1916. gadam Grosvalda māksla ir aristokrātiska un formāla, viņš lido pār dzīvi un dzīvei garām (..)”¹⁷⁹ Vai nu tas ir tikai viedoklis vai arī ar 1916. gadu Grosvalda mākslā, iespējams, notikusi kāda izmaiņa, jo Romans Suta rakstā “Jāzēpa Grosvalda piemiņai” atceroties 1916. gada izstādi, to raksturo kā “pirmo mūsu jaunās mākslas triumfu” un Grosvalda bēgļu akvareļus kā tās “smaguma punktu”. Suta apbrīno viņa erudīciju un novatorismu, nosauc viņu par “rafinēta nacionālā reālisma” aizsācēju, kurš, tomēr atsakoties no

¹⁷⁷ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 23.lpp.

¹⁷⁸ Turpat, 82.lpp.

¹⁷⁹ Turpat, 21.lpp.

lielo franču piemēra, pievērsies “patiesai, stingrai gleznieciskai formai”.¹⁸⁰ 1924. un 1925. gadu mijā notika Grosvalda piemiņas izstāde, pēc kuras Edvards Virza Grosvaldu nosaucis par latviešu visjaunākās glezniecības nodibinātāju, savukārt Uga Skulme atzīmēja, ka “tā monumentalitāte, kas vērojama mūsu senču rakstu lineārā un krāsu ritumā, izpaužas bēgļu un strēlnieku dzīves gleznojumos jaunā, nekur neizteiktā valodā.”¹⁸¹

3.3. Rīgas mākslinieku grupa

Rīgas mākslinieku grupa būtībā ir iepriekšējo 50 gadu notikumu Latvijā un ne tikai rezultāts. Vienalga, vai šo mākslinieku darbos un domās būtu ieraugāmas atsauces uz iepriekšējo mākslinieku un domātāju sasniegumiem vai tieši pretēji – tā noliegums, iepriekšējo gadu notikumi ir kalpojuši par pakāpieniem šai Latvijas klasiskā modernisma mākslas virsotnei. Var pieņemt, ka šīs grupas izveidošanos vistiešāk ir ietekmējis Jāzeps Grosvalds un viņa dibinātā mākslinieku apvienība “Zaļā puķe”. Teorētisko pamatu šīs grupas darbībai viņš atrada vācu mākslas vēsturnieka Vilhelma Ūdes monogrāfijā par Anrī Ruso (*Henri Rousseau*), no kura 1916. gadā, brīvi interpretējot, Grosvalds iztulkoja manifestam līdzīgas rindas: “Mēs vairs negribam reproducēt ar krāsu palīdzību realitātes izgriezumu, bet gan raksturīgiem vilcieniem konstruēt kaut ko, kas dod koncentrētu, stipru “lietas” tēlojumu.”¹⁸² Būtībā šīs rindas par savējām vēlāk būtu varējuši saukt arī Rīgas grupas mākslinieki, tomēr Grosvalds par būtiskāko šīs grupas darbībā bija izvirzījis ko citu, nekā no realitātes pilnīgi neatkarīgu glezniecību. Nevis novitātes formā un izteiksmes līdzekļos bija viņa mērķis, bet gan monumentālas nacionālās glezniecības izveide, par centrālo varoni tajā izvirzot latviešu zemnieku. Šis mērķa formulējums gan vedina domāt, ka starp “Rūķa” un “Zaļās puķes” mērķiem nav bijusi atšķirība. Būtībā – nav arī, jo nacionālas valsts izveidošanās joprojām ir tikai sapnis un ilgošanās un apziņā vai zemapziņā visai latviešu inteliģencei kā virsuzdevums tās darbībā. Tādēļ jo dubultgrūts uzdevums bija jaunajiem māksliniekiem – tiekties pēc nacionālas un modernas glezniecības, jo abiem mērķiem pretī joprojām stāvēja gana ievērojami spēki. Pulciņš “Zaļā puķe” bija līdzīgs tiem, kādus

¹⁸⁰ Kļaviņš, Eduards. Jāzeps Grosvalds Latvijas mākslas kritikas un mākslas vēstures spoguļi. 133.lpp.

¹⁸¹ Turpat, 134.lpp.

¹⁸² Citēts pēc: Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. 366.lpp.

Krievijā un Vācijā gadsimta sākumā dibināja daudzi mākslinieku grupējumi. Nosaukums “Zaļā puķe” tika izvēlēts kā simbols - laime un sūtība radīt savai tautai.¹⁸³

Konrāds Ubāns, Kārlis Johansons, Voldemārs Tone, atsaukdami atmiņā “Zaļās puķes” bohēmiski romantiskajā garā organizēto izrādi ar tādu pašu nosaukumu, 1916. gadā raksta Kārlim Krūzam, lugas autoram, kuru mēdza uzrunāt par Karali, Penzā:

Dižciltīgais karali! Tas bija 1915. gadā, kad no jermarkām pārnes Spīdibrunu un Zilizaigu. Kad pie galda sēdēja karalis, dzēra sarkanvīnu un rakstīja briesmīgo drāmu. Kad steidzīgi zīmēja plakātus, stādīja dekorācijas, mēģināja sprāgstošas vārdes, kad karalis kāpa ar sveci un manuskriptiem rokā uz troni. Un beidzot, kad dāmas jaukos svētku apģērbos ar pietvīkušiem vaigiem gaidīja priekškara atvēršanos. Kad kungi lasīja plakātus “Ieeja uz skatuvi pie aktrizēm maksā 1 Rb”. Kad atskanēja drūma mūzika un sākās briesmīgā drāma. Mums tagad jāklero tāpat kā Spīdibrunam un Zilizaigai un jāredz tādus pašus brīnumus kā tiem cilvēkiem, kas kādreiz bija laimīgi uz savas kastes.¹⁸⁴

Nudien, paši “Zaļās puķes” biedri iesaistoties Pirmajam pasaules karam bija spiesti doties tādos pat pasaules klejojumos, kā lugas galvenie varoņi, kuri devās meklēt mītisko Zaļo puķi, - tāpat jaunajiem māksliniekiem nācās meklēt to, kas tad ir tā jaunā latviešu modernā un reizē nacionālā māksla, kuras radīšanu tie izjuta ka savu misiju.

Iestājoties karam, “Zaļā puķe” tīri fiziski pajuka un jaunajiem māksliniekiem kādu laiku nācās cīnīties pašiem, bet ar laiku radoši radikālāk noskaņotie aktīvisti no pulciņa “Zaļā puķe” un viņu domubiedri apvienojās Ekspresionistu grupā. Par tās biedriem kļuva Ģederts Eliass, Jēkabs Kazaks, Oto Skulme, Romans Suta, Niklāvs Strunke, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns un neklātienē - Jāzeps Grosvalds, Aleksandrs Drēviņš, Eduards Lindbergs un Kārlis Johansons.¹⁸⁵ Par grupas nodibināšanu tika ziņots presē 1919. gada 30. jūlijā, kas ir uzskatāma par grupas pirmā nosaukuma oficiāli dokumentēto dzimšanas dienu.¹⁸⁶ No 1920. līdz 1923. gadam Rīgas mākslinieku grupai pievienojās arī gleznotāji Aleksandra Beļcova, Jānis Cielavs, Jānis Liepiņš, Uga Skulme, Leo Svemps, Erasts Šveics, kā arī tēlnieki - Marta Skulme un Emīls Melderis. Dažus gadus grupā bija iesaistījies arī grafiķis Sigismunds Vidbergs.¹⁸⁷ 1919.gadā grupa savu mājvietu atrada Romana Sutas mātes veģetārajā ēdnīcā “Sukubs” Merķeļa ielā. Uz “Sukuba”

¹⁸³ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 32.lpp.

¹⁸⁴ Turpat, 90.lpp.

¹⁸⁵ Turpat, 51.lpp.

¹⁸⁶ Turpat, 53.lpp.

¹⁸⁷ Turpat, 66.lpp.

zāles sienām tika izveidoti kubistiski sienas gleznojumi - “tā ekspresionistu grupa pastrīpoja savu revolucionāro vecā reālisma un impresionisma sagraušānu.”¹⁸⁸ Tas bija īsts Rīgas bohēmijas centrs gluži kā Monparnasas kafejnīcas “Veiklais zaķis” un “Pie Rozālijas” Parīzes skolas pārstāvjiem. Šajā vietā bieži mēdza uzturēties un radošu noskaņojumu uzturēt Jūlijs Madernieks, Ludolfs Liberts, Alberts Prande, Kārlis Zāle un Burkards Dzenis, rakstnieki - Antons Austrīņš, Valdemārs Dambergs, Angelika Gailīte, Jānis Veselis, Kārlis Krūza, Linards Laicens un Jānis Sudrabkalns, kā arī topošais dziedātājs Morics Blumbergs, kurš vēlāk kļuva pazīstams kā leģendārais Mariss Vētra.¹⁸⁹ Mākslinieki vispār mēdza organizēties grupās, jo tas faktiski šajā laikā vēl bija vienīgais veids, kā izstādīt savas gleznas, kas citādi prasītu lielus finansiālos līdzekļus. Papildus tam, protams, grupas izveidošanās pamatā bija vēlme paust savus Latvijas videi radikālos mākslas uzskatus.¹⁹⁰ Īpatnējs ir pats grupas nosaukuma fakts. Faktiski nevienam no biedriem nebija precīza priekšstata par ekspresionismu kā mākslas virzienu ar pavisam konkrētām iezīmēm un idejām un pēc būtības šis nosaukums grupai galīgi neatbilda. Uz to norādīja arī jauno mākslinieku Parīzes draugs un atbalstītājs Oļģerts Grosvalds, Jāzepa Grosvalda brālis, tādēļ 1920. gadā viņi savu nosaukumu mainīja uz Rīgas mākslinieku grupa. Inerces rezultātā tomēr liela daļa sabiedrības vēl ilgi viņus turpināja saukt par ekspresionistiem pat pēc viņu pirmās izstādes 1920. gadā, kas guva plašu rezonansi sabiedrībā ne vien pašas mākslas dēļ, bet arī pēcākās epopejas ar Tilberga un Zariņa izdomāto Kasparsonu un viņa izstādi, kas jau tika aprakstīta 2. nodaļā.¹⁹¹

Rīgas mākslinieku grupas individuālie mākslinieciskie meklējumi sākās ap revolūcijas laiku, kad liela daļa no viņiem vēl bija pavisam jauni zēni un mācījās Rīgas pilsētas mākslas skolā pie Jāņa Roberta Tillberga. Pēc mācībām jauno gleznotāju reakcija uz impresionismu sākotnēji izpaudās glābiņa meklēšanā pie vecmeistariem., kas gan 1905. – 1915. gadam bija vispārēja neotradicionālisma tendence. Tomēr šie mākslinieki ar savu tradicionālismu demonstrēja pilnīgu nostāšanos pret. Par to liecina Kazaka atmiņas par šo laiku:

(..)es iepazīnos, gan tikai pēc reprodukcijām, ar vecajiem meistariem un viņu apgarotajā gleznošanas veidā es ieraudzīju to, pēc kā velti meklēja Manē audzinātās paaudzes. (..) Vēl es nepazīnu Andrē Derēnu un biju reprodukcijās redzējis tikai dažus Pikaso darbus. Tādēļ

¹⁸⁸ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 54.lpp.

¹⁸⁹ Turpat, 54.lpp.

¹⁹⁰ Turpat, 52.lpp.

¹⁹¹ Turpat, 53.lpp.

visa mana mīlestība piegriezās vecajiem meistariem un ar neatlaidīgu darbu es centos izravēt to, kas likās nejaušs un lieks.”¹⁹² Tos, kuri noliedza impresionismu, interesēja baroks ar tā dramatismu un tumšajām ēnām, kas arī bija ievērojams pretmets impresionisma gaišajai gaismai un krāsu spēlei. Romans Suta savās atmiņās stāsta, kā Jēkabs Kazaks vienu laiku noteikti “vecmeistarojās” zem Rembranta, Rubensa un Velaskesa iespaida.¹⁹³

To pašu gan var teikt arī par pašu Sutu, kurš gluži tāpat “vecmeistarojās”. Tones darbos šīs ietekmes ir pavisam tieši pamanāmas gan viņa darbā “Mātes portrets”, gan ar barokāla *chiaroscuro* palīdzību atveidotajā gleznā “Divas sievietes”. Tomēr, kaut arī Jāzeps Grosvalds pats bija Ticianas un Rembranta cienītājs, viņam tomēr bija svarīga arī modernistiskā izpausme, tāpēc viņš aicināja jaunākos kolēģus pārlietu neaizrauties ar vecmeistaru kopēšanu un pievērsties arī nedaudz “jaunās skolas” tendencēm,¹⁹⁴ vēlāk, savukārt, mēģinot jaunākos kolēģus atrunāt no sekošanas kubismam. Grosvalds par šiem māksliniekiem, kaut pašam klāt neesot, vienmēr turēja rūpi, tādēļ Rīgas mākslinieku grupas sākums izvērtās jo īpaši traģisks, jo vienā gadā tā zaudēja divas spēcīgas un talantīgas personības - Jāzepu Grosvaldu un Jēkabu Kazaku. Tālākais periods pēc pirmās izstādes un tai sekojošās kasparsionādes jau būtu raksturojams kā salīdzinoši mierīgs darba un attīstības posms, kad pats ērkšķainākais izlaušanās posms ir aiz muguras. Tiesa gan, par izdzīvošanu gan nācās cīnīties vēl ilgi. Šajā sakarā Oto Skulme prātoja par mākslinieku piekāpšanos naudas nopelnīšanas vārdā: “Būs tas jāpamēģina piekopt dekorācijās, lai kaut ko izkrāptu no biezpauriem, bet, kamēr tas izdosies, būs jācieš trūkums.”¹⁹⁵ Tādējādi 2.nodaļā minētais Sutas pārmetums vecākās paaudzes māksliniekiem par viņu materiāli-ievirzīto darbību ir jo īpaši netaisns, zinot, ka pašiem jaunajiem šī situācija arī nereti nebija sveša.

Kaut arī 1920. gads grupas biedriem daudzējādā ziņā bija smags un zaudējumus nesošs, tas tomēr bija arī ārkārtīgi nozīmīgs starta punkts, kuru deva Rīgas mākslinieku grupas pirmā izstāde. Pamatoti 1933. gadā Boriss Vipers, atzīmē ka

Rīgas mākslinieku grupas izstādes pieder visspilgtākajām parādībām Rīgas mākslas dzīvē. Grupas māksliniekus vieno stilistisko interešu nenoliedzama kopība, un tomēr katrs no viņiem tai pat laikā ir saglabājis neatkarīgu individuālu koncepciju. No visiem darbiem

¹⁹² Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890 - 1915.. 366.lpp.

¹⁹³ Turpat, 366.lpp.

¹⁹⁴ Turpat, 366.lpp.

¹⁹⁵ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 66.lpp.

*dvesmo nopietna, dziļa attieksme pret mākslu. Grupas locekļi nemīl kompromisus, nejūsmo par paviršu modi, nefabricē gleznas vidusmēra pilsoniskai gaumei, bet tiešām strādā, meklē, daudzreiz šaubās un maldās, bet arī bieži vien iznāk no cīņas kā uzvarētāji. Nepārspīlējot varam teikt, ka modernās latvju mākslas pēdējais vārds vispārliciecināšā un vispilnīgākā skan Rīgas grupas izstādēs.*¹⁹⁶

Daudzi vēl nebija atmetuši savos prātos pirmo grupas nosaukumu “Ekspressionisti”, tādēļ dažkārt jauno mākslinieku attīstības ceļam pat izvirzīja devīzi - no impresionisma uz ekspressionismu, lai gan izstādē abi virzieni nekādā ziņā nebija ne būtiskākie, ne dominējošie. Tajā daudz vairāk bija ieraugāms reālisms, puantilisms, Sezana garā radīti darbi, fovisms, kubisms, un vispār individuāla pieeja formu sintēzes traktējumam.¹⁹⁷ Daudzi pirmās izstādes apmeklētāji piekrita kritikas viedoklim, ka “tik pārgalvīgu un tomēr mākslinieciski vērtīgu izstādi Latvijā redz pirmoreiz.”¹⁹⁸ Par izstādi atzinīgi izteicies gan Jānis Jaunsudrabiņš, gan Viktors Eglītis, gan Pāvils Rozītis, kurš kolēģiem izteicies: “Bet paskatieties tos Ubāna peizāžus, kuram pilsonim tie nebūtu cienīgi rotāt sienas”, un tomēr liela daļa sabiedrības, kas vai nu nebija ar mākslas pasauli pārlieku tuvās attiecībās jeb arī pārāk tuvu stāvēja tradicionālismam, šo jauno mākslinieku veikumu uztvēra kā profesionālu nemākulību.¹⁹⁹ Šajā ziņā gan Rīga nebija iepalikusi sevišķi tālu Parīzei, jo šajā laikā sabiedrības pamatmasa vispār vēl savos prātos nedzīvoja modernisma ērā.

Ja līdz izstādei grupas dalībnieki gleznoja diezgan daudz dažādos modernajos stilos, tad pēc tam jau iezīmējās izteikta nosliece uz kubismu, neskatoties uz to, ka Parīzē tas jau bija sācis savu norietu, gluži kā Grosvalds savus kolēģus bija brīdinājis. Tā kā latviešu mākslinieki vēl Pikaso darbus dzīvē nebija redzējuši, tad pilnvērtīgas izpratnes par to aktualitāti, periodizāciju un ar to saistītajām iezīmēm, viņiem īsti nebija. Latviešu glezniecībā tādējādi visvairāk izpaudās agrīnā kubisma iezīmes, kurām raksturīga robusti smagnēja formveide, kā arī pēdējais – sintētiskais posms, kas vizuāli stipri sasauca ar pirmo. Tikai tad, kad 1922. gadā Parīzē jaunie grupas biedri Uga Skulme, Aleksandra Beļcova, Erasts Šveics, Niklāvs Strunke, Ludolfs Liberts, Emīls Melderis un Kārlis Zāle ieraudzīja Pikaso darbus, arī mūsu glezniecībā parādījās analītiskā kubisma paraugi, kam raksturīga formu sadrumstalotība un skatpunktu daudzskaitlīgums, kaut

¹⁹⁶ Citēts pēc: Lambergā, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 55.lpp.

¹⁹⁷ Turpat, 58.lpp.

¹⁹⁸ Citēts pēc: Turpat, 55.lpp.

¹⁹⁹ Turpat, 55.lpp.

arī Parīzē šis kubisma periods bija aktuāls kādus desmit gadus atpakaļ.²⁰⁰ iespējams, ka latviešu māksliniekus kubisms tik ļoti saistīja, jo tajā ir jaušamas tās pašas lauztās līnijas un ģeometrizācija, kas latvju rakstos un zīmēs, kā arī agrīnā kubisma zemes toņi latviešu zemnieka mentalitātei varētu būt diezgan saprotami un tuvi. Tādējādi caur modernismu joprojām tiek pausts īsti nacionāls gars – pat, ja tas neparādās tēmās un motīvos, kā tas bija ar Grosvalda bēgļu gleznojumiem.

Rīgas mākslinieku grupas priekšsēdētājs un vienlaikus arī no grupas visagrāk aizgājušais dalībnieks ir apbrīnojams mākslinieks Jēkabs Kazaks. Apbrīnojams ar to, ka viņa aktīvā darba laiks ir vien nieka pieci gadi, taču šajā īsajā laika periodā viņš paspējis ne tikai uzgleznot gana daudz, bet arī ievērojami attīstīt savu rokrakstu. Kazaku mēdz uzskatīt arī par spilgtāko un ievērojamāko parādību latviešu klasiskajā modernismā. Garīgo ierosmi Kazakam devis Grosvalds,²⁰¹ no kura viņš smēlies arī satura un sižeta motīvus, taču formas ziņā, līdzīgi kā vēl daudzus grupas pārstāvjus – Andrē Derēns. 1917. gadā Kazaks pirmo reizi apmeklēja Ščukina galeriju, kur arī iepazinās ar Derēna glezniecību, kura esot krietni satricinājusi jauno mākslinieku un viņš tikai spējis izdvest: “Man liekas tik vienkārši, tik atbaidoši šie franči. Neticu, ka tā ir īstenība; man liekas, ka redzu pirmoreiz ķermeņus, kurus citādi kā par gleznu nevar saukt.”²⁰² Kazaks bija arī viens no tiem, kas savus teorētiskos uzskatus pauda rakstveidā. Viņš bija tas, kurš modernisma sakarā pārvirzīja akcentus uz formas nozīmi, saturu neizslēdzot, bet tiecoties tā izteikšanu padarīt laikmetīgāku. Kazaks modernisma vārdā nenoraidīja tradīcijas, gluži pretēji, viņš norādīja, ka jaunajai mākslai ir jābūt kā līdzšinējo elementu sintēzei, tos pārradot jaunā kvalitātē, balstoties uz tradīcijām.²⁰³ Savukārt Romans Suta bija slavens tieši ar savu temperamentu un brīžam pat kareivīgumu. Viņš bija aktīvākais modernās mākslas propagandētājs un kopā ar Ugu Skulmi bieži pauda savus teorētiskos uzskatus presē,²⁰⁴ kaut arī praksē viņš ne vienmēr bija tik avangardisks kā teorijā un propagandā.²⁰⁵ Viņa apcere “Par mūsu glezniecību” ir uzskatāma par vienu no nedaudzajiem modernisma principu manifestiem Latvijā.

²⁰⁰ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 17.lpp.

²⁰¹ Turpat, 37.lpp.

²⁰² Citēts pēc: Turpat, 39.lpp.

²⁰³ Peļše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai / zin.vad. Eduards Kļaviņš; Latvijas Mākslas akadēmija. Rīga, 2004. 107.lpp.

²⁰⁴ Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.. 94.lpp.

²⁰⁵ Turpat, 95.lpp.

Arī viņš, līdzīgi kā Kazaks pievēršas formas jautājumiem. Viņa izteikumi gan ir iracionāla rakstura: “Tieša glezniecības saprašana sākas tik tur, kur beidzas ikkatrs paskaidrojums.”²⁰⁶ Līdzīgi Kazakam Suta arī izceļ tradīciju nozīmi jaunās mākslas radīšanā: “Mums nav savu tradīciju statisko mākslu laukā, tamdēļ latvju mākslinieku uzdevums būtu piesavināties dižākos, lielākos, skaidrākos statisko mākslu ārējās izteiksmes līdzekļus pie lielām, vecām kultūras tautām. Operējot ar šiem līdzekļiem, ja māksliniekam patiešām ir kas īpatnējs ko teikt, viņi tiem jau būtu kā neatņemama sastāvdaļa līdzīgi...”²⁰⁷ Kaut arī Suta raksta daudz un kaismīgi, tomēr nereti viņa izteikumi ir visai nekonkrēti, piemēram, par tēmu, kas noteikti interesēja arī daļu iepriekšējās paaudzes mākslinieku attiecībā uz jaunajiem – kā noteikt, vai vienkāršu formu lietojums mākslas darbā neliecina par diletantismu un nemākulību? Suta raksta: “Krāsa, valēri, forma, konstrukcija, apmērs, ritms, un pilnīgi dabīgi, ārpus redzamā, negaidītā īpatnības apliecinājuma, caur šiem elementiem, caur viņu sapratni, mēs varam noteikti šķirot diletantus no māksliniekiem, neatkarīgi no virziena.”²⁰⁸ Autoresprāt šis jautājums tomēr, pēc šī formulējuma spriežot, drīzāk paliek subjektīvu viedokļu pārziņā. Tomēr Suta arī pats norāda uz vispārīgu teorētisko izteikumu nekonkrētību un izceļ to kā trūkumu mākslas teorijas jomā: “Latvijas situācijai tipiska iezīme spilgti izpaužas devēlēšanās diferencēt “jaunās” mākslas aprises, pieturēties pie noteikta virziena mākslinieciskajiem principiem, aprobežojoties ar tādiem formulējumiem kā “laikmetīga valoda”, “laikmetīgi līdzekļi”, ar kuriem jādod atbildes uz mūžības jautājumiem”²⁰⁹. Par vienu no pirmajiem mākslas teorētiķiem – modernistiem ir uzskatāms Niklāvs Strunke, kurš lielu uzmanību pievērša radošās darbības aspektiem. Daži viņa izteikumi ir pat diezgan radikāli un futuristiski tendēti, tomēr liela daļa sasaucas ar viņa kolēģu un pat vecāko kolēģu viedokļiem. Viņa apjomīgajā rokrakstā “Saturs un forma” var lasīt: “Visums dod saturu – saturs veido vajadzīgo formu... Glezna ir betoniski liets nostiprinājums, kurā saturs izceļ formu un forma saturu.”²¹⁰ Tātad arī Strunke izceļ formas un satura vienotības svarīgumu un pat nepieļauj modernisma teorijai raksturīgo pieņēmumu, ka forma ir svarīgāka par saturu. Strunke turpina risināt Sutas iesākto jautājumu par diletantisma noteikšanu: “Tie tēlojošās

²⁰⁶ Citēts pēc: Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 124.lpp.

²⁰⁷ Citēts pēc: Turpat, 125.lpp.

²⁰⁸ Citēts pēc: Turpat, 125.lpp.

²⁰⁹ Citēts pēc: Turpat, 125.lpp.

²¹⁰ Citēts pēc: Turpat, 100.lpp.

mākslas darbinieki, kuri dzīvodami mūsu laikmetā, lieto vai nu renesansa vai impresionisma prizmu, pierāda, ka viņiem kā indivīdiem savas visuma prizmas nav.”²¹¹ Turpinot domu, viņš norāda, ka laikmetīgām māksliniekām ir jālieto savam laikam atbilstošs reālisms un ka šodienas gleznas ir “skaldīgi-saraustītas”, jo tieši tāds ass un saraustīts ir pats laikmets.²¹² Tādējādi rodas interesanta situācija, kad modernisma pārstāvji savas mākslas raksturošanā un definēšanā izmanto gadu desmitiem pastāvējušus teorētiskos principus, kuri vizuāli izpaužas nesalīdzināmi atšķirīgi. Būtībā iznāk, ka gan Strunke, gan Rozentāls varētu vienoties par uzskatu, ka daba ir galvenais mākslas avots, tikai būtiski ir mākslas darbā parādīt savu personīgo šīs dabas redzējumu. Tas vēlreiz pierāda autorei pieņemumu, ka modernisma definēšana ir problemātiska.

Sākot ar 30. gadiem gan politisku, gan citu ietekmju rezultātā māksla, kā jau tas ir visos laikos, atkal piedzīvoja pārmaiņas. Arī Rīgas mākslinieku grupas biedri pieauga, nobrieda un daudzi atmeta savus radikālākos uzskatus. Un laikā, kad dažādu apstākļu rezultātā mākslā sāka dominēt sižetisks stāstījums ar tautiskiem elementiem, Rīgas mākslinieku grupas biedri tomēr uz visu fona joprojām izcēlās ar savu uzticību glezniecības specifikai.²¹³ Protams, šeit pavisam īsi pieminētie mākslinieki ne tuvu nav visi, kuri būtu daudz plašāk aprakstīt vērti, taču šīs apakšnodaļas mērķis ir iezīmēt kopējo Rīgas mākslinieku grupas attieksmi pret mākslas teorijas jautājumiem un stilistisko ieviržu klāstu, neaizmirstot, ka aiz katra mākslinieka vārda slēpjas vesela stāstu, notikumu, pārdzīvojumu un individuālā stila bagātība, kurai varētu veltīt atsevišķu darbu. Viņu uzdevums bija ienest pārmaiņas. Eiropas klasiskā modernisma pētniece Gledisa Fabra (*Gladys Fabre*) ir rakstījusi: “(..) Parīzes galvenais piensums šajā kultūru sajaukumā bija dāvāt uzdrošināšanos būt neatkarīgam. Radīt sev un radīt sevi.”²¹⁴ Gluži to pašu varētu attiecināt uz Rīgas mākslinieku grupas nozīmi visā latviešu mākslas vēsturē, kura, ja ne uzreiz, tad vismaz pēc daudziem gadiem, atšķirot šo vēstures lappusi, atrada tajā neizsmeļamas iedvesmas avotu.

²¹¹ Citēts pēc: Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 100.lpp.

²¹² Turpat, 101.lpp.

²¹³ Rīgas mākslinieku grupa. Izstādes katalogs: 22.decembris 2001-10.februāris 2002. Valsts mākslas muzejs. Rīga: Neputns, 2001. 36.lpp.

²¹⁴ Slava, Laima sast. Romans Suta. Rīga: Neputns, 2016. 321.lpp.

4. MODERNISMA DEFINĒŠANAS PROBLĒMAS

“Modernisms nav kustība. Tas ir termins, kas apzīmē neskaitāmu pretēju nostādņu sadursmes un to attīstību.”²¹⁵ Šāds vai līdzīgs modernisma raksturojums ir atrodams ne vienā vien mākslas teorijas sacerējumā, pasvītrotot šī termina ietilpību, kā arī pretrunīgo un sarežģīto raksturu. Liela daļa autoru norāda uz problēmām, kas saistītas ar modernisma mākslas definēšanu un lielākoties izvairās no konkrētām definīcijām, drīzāk norādot uz modernisma pazīmēm vai tā raksturu. Sadalot modernisma jēdziena saturu “pirmreizinātājos”, t.i. – aplūkojot katru modernismā ietilpstošo virzienu atsevišķi, nerodas sevišķas problēmas katram no tiem piešķirt konkrētu raksturojumu un atšifrēt tā būtību, ko daudzi autori arī ir darījuši. Problemātisks ir tieši modernisma jēdziens kā veselums un nereti iekšēji rodas jautājums – vai šāds veselums vispār eksistē, ja jau tā definēšana un dažādu tā robežu noteikšana ir tik neviennozīmīga? Autore sliecas domāt, ka eksistē, ja eksistē pats jēdziens, tādēļ apkopos darbā izmantotās literatūras autoru un modernisma veidošanās laikabiedru viedokļus par šo jautājumu, lai noskaidrotu, ko var droši teikt par modernismu un kuri aspekti tomēr pēc būtības nav skaidri definējami. Lai to būtu vieglāk izdarīt, autore ir izdalījusi septiņas pazīmes galvenokārt binārās opozīcijas formā, pēc kurām vadoties analizēs gan Latvijas, gan Francijas mākslas telpās sastopamās mākslas parādības, lai pēc tam abās noteiktu galvenās modernisma definēšanas problēmas. Šīs pazīmes autore ir formulējusi pati, balstoties uz Maijera Šapiro, Luisa Sasa, Pītera Nīkolsa, Frānsisa Frascinas, Daces Lambergas, Stellas Pelšes un citu autoru teorētiskajām atziņām par moderno un modernisma mākslu.

Laiks un vieta. Mākslas zinātnieks Maijers Šapiro norāda: “Daudzu mākslinieku pārliecība ir, ka modernā māksla ir savu laikmetu atspoguļojoša un ir citi, kuri uzskata, ka tai ir jābūt pilnīgi neatkarīgai no tā, kas apkārt notiek, lai mākslinieks savās izpausmēs varētu būt brīvs. Moderno mākslu vienkāršos jēdzienos un teikumos ir kļuvis gandrīz neiespējami definēt tādēļ, ka modernisma tendences ir strauji viena otru nomainošas un arī iepriekšējo tendenču noliedzošas.”²¹⁶ Pievēršot uzmanību pirmajam teikumam, autore gribētu dalīties savās pārdomās par Šapiro teikto, kā tikai par piemēru bieži sastopamai situācijai. Spriežot pēc vispārpieejamās

²¹⁵ Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Introduction.

²¹⁶ Citēts pēc: Schapiro, Meyer. *Worldview in painting – art and society. Selected papers*. New York: George Braziller, 1999. 134.lpp.

literatūras, var apgalvot, ka par moderno mākslu mēs varētu jau uzskatīt 1950. gadu naturālismu, un arī pat jau 19. gadsimta sākuma romantismu, lai gan šai idejai varētu rasties oponenti. Naturālisma glezniecības pārstāvjiem noteikti bija svarīgi attēlot sava laika aktualitātes savam laikam atbilstošā manierē un tā bija ļoti moderna, konkrētajā sociālajā kontekstā pat avangardiska tendence. Apmēram 20 gadus vēlāk impresionistiem vairs nav nekādas intereses par to, kas notiek viņu laikmetā, politikā, sociālajā vidē utt. Protams, varētu strīdēties arī par to, vai impresionismu var uzskatīt par piederošu modernisma mākslai, jo, lai arī ir diezgan izplatīts uzskats, ka ar impresionismu var sākt runāt par modernisma mākslas rašanos, taču pastāv arī tāds viedoklis, ka impresionistu interesē tikai tas, ko viņš redz pats savām acīm, ka tikai virsma ir svarīga. Tādējādi viņš ir tikpat materiālistisks kā Viktorijas laikmeta filozofs,²¹⁷ turklāt – impresionisms no sava interešu loka izslēdz modernismam tik būtisko formas jautājumu. Taču atkal – ne vienā vien modernisma mākslas vēstures grāmatā starp visiem tam piederošajiem virzieniem tiek minēts arī impresionisms. Apskatot vēlākos virzienus, kuru sakarā gan vairs šaubu nebūtu, piemēram, kubismu – nav tik viennozīmīgi nošķirams, interesē aktuālās laika norises vai nē, jo visu interešu augšgalā tāpat ir formas un tehnikas jautājumi. Runājot par Šapiro izteikto domu otrajā teikumā, kurā ir pausta ideja par tendenču savstarpējo noliedzošo raksturu – arī šai idejai ir ieraugāmi gan apstiprinājumi, gan pretēji uzskati, jo, piemēram, Mihails Germans, runājot par Parīzes skolu, kura ir uzskatāma par viskoncentrētāko modernisma kustību, saka: “Iespējams, ka pirmo reizi Eiropas kultūras vēsturē ir situācija, kurā dabiski sadzīvo principiāli atšķirīgas plastiskās sistēmas – polistilistika - , kas pieteica jaunas ēras sākumu. Tādas ēras, kad viens virziens necīnās ar otru un to nenomaina, bet eksistē līdzās, kad atšķirīgu tendenču paralēla attīstība kļūst par evolūcijas katalizatoru un tās galveno noteikumu.”²¹⁸ Taču, ja pieļautu, ka Šapiro bija domājis nevis modernisma mākslu, bet moderno, kurai mēs varētu pieskaitīt, iespējams, jau romantismu, reālismu un naturālismu, pēc tam “viduszonai” piederošos virzienus – impresionismu, postimpresionisma novirzienus un simbolismu, tad šis apgalvojums noteikti ir atbilstošs situācijai. Francijas gadījumā, skaidri nodalot modernās un modernisma mākslas jēdzienus, kas ir izdarīts 1. nodaļas ievadā, varētu pieņemt Mihaila Germana apgalvojumu par pamatu Parīzes modernisma rašanās brīdim kā Parīzes skolas rašanās brīdi. Tas ir laiks, kad šo

²¹⁷ Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven; London: Yale University Press, 2005. 62.lpp.

²¹⁸ Герман, Михаил. *Парижская школа*. Москва: Слово, 2003. 10.lpp.

skolu veidojošie mākslinieki par savu galveno uzturēšanās un radīšanas vietu Parīzē atrada 1. nodaļā pieminēto Monparnasu un tas ir apmēram 1907. - 1908. gads.²¹⁹ Tas gan nenozīmē, ka atsevišķi un jau iepriekš šie mākslinieki neradīja modernisma mākslu, taču atsevišķo gadījumu “izsekošana” atkal novestu pie robežu grūti noteicošas vērtībās pagātnē. Ja līdzīgu principu vietas un laika noteikšanā mēs izmantotu arī Latvijas modernisma mākslas sakarā, tad varētu pieņemt, ka 1919. gads, kad tika dibināta “Ekspressionistu” grupa, un kafejnīca “Sukubs” ir rašanās laiks un vieta, skaidri apzinoties, ka šāda punkta izvēle ir drīzāk formālas skaidrības un pierādāmības labad.

Subjektivitāte – objektivitāte. Ja viduslaiku māksla ir par pārdabiskām būtnēm, kuras neviens nav redzējis, vismaz ne pierastā reālā veidā (nerunājot par apgaismojošiem pārdabiskiem redzējumiem), ja renesanses māksla ir par mitoloģiskiem un vēsturiskiem tēliem, savukārt baroka laika māksla ir pilna ar morālām un politiskām alegorijām, tad modernā māksla ir par mums pašiem.²²⁰ Paša mākslinieka personības aktualizēšana viņa mākslā ir sastopama jau romantisma laikā, no kura tad arī šī ideja ir cēlusies, vēlākajā laikā un mākslas virzienos dažādi transformējoties un pieņemot vēl dažādus aspektus. Laikam jau nebūtu nepatiesi apgalvot, ka gan modernā, gan modernisma māksla ir egocentriska, tikai – dažādās izpausmēs. Šapiro apraksta četras galvenās tēmas, kuras visbiežāk parādās modernajā mākslā un trīs no tām tikai apstiprina iepriekšējo apgalvojumu: Pirmkārt, gleznotāji un tēlnieki attēlo lietas, kuras ir to redzeslokā un visbiežāk figurē viņu ikdienā, piemēram, ainavas, klusās dabas, skaisti cilvēki – lietas, kuras tie vienkārši redz; Otrkārt, mākslinieki attēlo to, kas tiem dzīvē ir pats svarīgākais – savu darbnīcu, vidi, kurā tie rada savus darbus. Treškārt, milzīga modernās mākslas daļa tiek veltīta mākslinieka iekšējai būtībai – viņa sapņiem, jūtu un iztēles pasaulei. Šāda māksla gluži kā cilvēka rokraksts pastāsta par mākslinieka paša personību. Šapiro atzīst, ka modernās mākslas viena no pamatiezīmēm ir tā, ka mākslas darba radīšanā mākslinieka persona ir tikpat nozīmīga, cik radītais darbs, tādēļ radītais darbs vienmēr kaut ko stāsta par tā radītāju, ja vien skatītājs prot to ieraudzīt.²²¹ Šāds modernisma formulējums ietver sevī ārkārtīgi daudz, sākot jau ar vairākkārt pieminēto 1850. gadu franču avangardisko naturālismu, un tas arī raisa aizdomas, vai šis aspekts var kalpot modernisma mākslas definēšanai, ņemot vērā, ka tas aptver teju visu modernās

²¹⁹ Герман, Михаил. *Парижская школа*. 102.lpp.

²²⁰ Schapiro, Meyer. *Worldview in painting – art and society*. 137.lpp.

²²¹ Turpat, 136.lpp.

mākslas vēsturi un tās attīstību. Savukārt psiholoģijas doktors, šizofrēnijas un mākslas pētnieks Luiss Sass (*Louis Sass*) modernajā mākslā kā vienu no pazīmēm norāda tieši uz dehumanizāciju vai aktīvā “es” izzušanu, kas nozīmē modernā mākslinieka personības izpausmes fragmentārismu un pasivitāti viņa mākslā. Otrs dehumanizācijas veids modernajā mākslā var būt ekstrēms objektīvisms, kad mākslinieka skatījums uz cilvēcisko aktivitāti ir īpaši atsvešināts, auksts un bez jebkādas vērotāja empātijas.²²² Šis raksturojums noteikti varētu būt piedēvējams atsevišķiem virzieniem, jo īpaši tiem, kas būtu pieskaitāmi abstraktajai mākslai un radušies pēc pirmā pasaules kara, taču vienlaikus izslēgtu arī tādus neapšaubāmi modernisma mākslai piederušus virzienus kā fovisms un kubisms. Mākslinieka paša personības aktualizēšanu mākslā Sass piesauc citā sakarā – kā estētisko atsaukšanos uz sevi, jo tie motīvi un nolūki, kas ir noteikuši iepriekšējās mākslas formas, vairs nav aktuāli.²²³ Parīzes modernisma mākslas sakarā šis raksturojums varētu atbilst, taču latviešu modernisma sakarā ne viennozīmīgi. Rozentālam arī šī tēma šķita aktuāla un viņš rakstīja par mākslinieka subjektivitāti mākslas darba radīšanas procesā, kā arī iztēles lomu. Stella Pelše norāda, ka ar šo tēmu saistītās idejas Rozentāls aizguvis no Kurta Mincera (*Kurt Münzer*) 1905. gadā izdotas grāmatas “Mākslinieka māksla. Praktiskās estētikas prolegomeni”. Tajā pašā gadā Rozentāls Mincera idejas izmantojis savā rakstā “Rīgas jaunā mākslas muzeja atvēršana un Baltijas mākslinieku izstāde”, kurā paustā galvenā ideja ir, ka māksliniekam dabu jāattēlo savā subjektīvajā skatījumā, tomēr šai subjektivitātei jābūt paša mākslinieka stingri kontrolētai, nepieļaujot nejaušības.²²⁴ Pat savos uzskatos tradicionālais grafiķis un gleznotājs Rozentāla laikabiedrs Teodors Ūders, kurš bijis erudīts filozofiskās literatūras pazinējs, seko amerikāņu filozofa Ralfa Emersona (*Ralph Emerson*) viedoklim, ka dabā ir atrodams dievišķais un tā kā cilvēks no dabas nav atraujams, tad arī cilvēkā ir dievišķais un savu ģēniju mākslas darba radīšanā viņam ir visas tiesības izpaust. Tādējādi Ūders jau pirms gadsimtu mijas atzīst, ka “bez individualitātes nav nekādas mākslas”.²²⁵ Īpatnēji individuālisma jautājumu izprot viens no progresīvākajiem latviešu modernistiem Voldemārs Matvejs. No

²²² Sass, Louis Arnorsson. *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature and thought*. New York: Basic Books; a Division of Harper Collins Publishers, Inc., 1992. 29.-36.lpp.

²²³ Sass, Louis Arnorsson. *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature and thought*. 29.-36.lpp.

²²⁴ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai / zin.vad. Eduards Kļaviņš; Latvijas Mākslas akadēmija. Rīga, 2004. 41.lpp.

²²⁵ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 46.lpp.

vienas puses viņš uzsver, ka ir jāatbrīvojas no masu gaumes, taču tajā pašā laikā tas nav savienojams ar individuālismu – vienkāršāko formu ideāls, kas ir viņa mākslas mērķis, ir meklējams pagātnes mākslas kolektīvajā garā. Būtībā ņemot vērā šo uzskatu, jāsecina, ka Matvejs nostājas nevis pret kanoniem, bet izvēlas sev citus kanonus,²²⁶ tādējādi noraidot pilnīgu mākslinieka subjektivitāti viņa mākslā. iespējams, tas būtu izskaidrojams ar faktu, ka laikā, kad modernisma māksla Latvijā sāk veidoties, joprojām būtisks ir tradīcijas jautājums, jo nacionāla glezniecība veidojas paralēli ar modernisma glezniecību. Nav iespējams pilnā mērā noraidīt visu to vai balstīties uz to, kas vēl nemaz pilnībā nav uzbūvēts un izdzīvots, lai atsauktos tikai un vienīgi uz sevi. Tādēļ modernisma pārstāvji šo jautājumu risina dažādi – cits “pamatu” atrod primitīvās mākslas piemēros, cits studiju gados atklātās ārzemju mākslas galerijās un tajās ieraugāmajās Parīzes laikmetīgās mākslas piemēros, cits – kara notikumu un visai tautai svarīgu motīvu ierosmē, cits – vecmeistaru mākslā, bet būtībā – neviens no latviešu modernisma pārstāvjiem nesludina absolūtu māksliniecisku individuālismu. Pat, ja Parīzes mākslinieki arī gūst savai mākslai dažādas ierosmes, no kurām vispopulārākās vismaz sākotnējā fāzē ir primitīvā māksla un vecmeistaru gleznojumi, viņiem pašiem savā kultūrā ir arī krietni daudz, ko noliegt, un šīs vēsturiskās bāzes rosinātā pašapziņa viņiem dod drosmi apgalvot, ka viss, ko es radu, nāk no manis paša.

Mākslas noderīgums – “l’art pour l’art”. Iestājoties modernās un modernisma mākslas ērai pilnīgi mainījās mākslas uzdevumi. “Modernisms ir jauna subjektivisma forma, kuru pavada mākslas kā morālo vērtību šķīrējtiesneša tradicionālās lomas noliegums.”²²⁷ Tātad pēc šīs modernisma definīcijas var saprast, ka modernisma mākslai vairs nav didaktiska rakstura un tā nemāca sabiedrību, kas labs un kas ļauns, savā ziņā atsaucoties uz Nīčes vārdiem “Dievs ir miris!” un varbūt tieši Nīčes filozofijas iespaidā māksla mainījās šajā virzienā. Izvēloties morāles klātneesamības aspektu kā modernisma mākslu definējošu, arī impresionismu mēs varētu pieskaitīt pie modernisma mākslas, tādējādi secinot, ka modernisma dzimšanas laiks varētu būt 1870. gadi. Bet varbūt tomēr vēl pirms tam, jo 20. gadsimta sākuma rakstnieks, filozofs un literatūras kritiķis Valters Benjamins savā grāmatā par Bodlēru rakstījis: “Šeit, lūk, ir cilvēks, kas savāc visu, no kā galvaspilsēta pa dienu ir atteikusies. Visu, ko lielā pilsēta aizsviež prom, visu,

²²⁶ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 93.lpp.

²²⁷ Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke; London: Macmillan, 1995. 8.lpp.

ko tā pazaudē, visu, ko tā nicina, visu, ko tā samīn, viņš savāc un iegrāmato.”²²⁸ Bodlērs ar nevienu vien savu sacerējumu sajauc sabiedrībā pieņemtās morāles, skaistuma un vērtību robežas. Tā sauktie “pagrīdes varoņi” bija viņa dzejas centrālie varoņi. Attīstot šo ideju un, apvienojot to ar iepriekšējo morāles klātnesamības ideju, visbeidzot rodas slavenais “L’art pour l’art” jeb “māksla mākslas dēļ” princips. Tā izcelsme ir meklējama jau ap 19. gadsimta sākumu, kaut arī iesākumā tikai rakstveidā. 19. gadsimta vidus bohēmisti to pieņēma kā savu ar mērķi atbrīvojoties no impērijas cenzūras, kā tas jau ir aprakstīts 1.1. apakšnodaļā. Īstenos augstumos to pacēla gan tikai Anrī Matiss un Pablo Pikaso, lai gan - varbūt tikai abstrakcionisma pārstāvji, bet kāds varbūt teiks, ka jau dažs labs postimpresionists. Princips “l’art pour l’art” šķiet absolūti saprotams un modernisma sakarā neapejams un tomēr – tā saturs var tikt interpretēts visdažādākajos veidos. Oriģinālais tā skaidrojums ir atbrīvošanās no sociālajiem uzdevumiem, bet, laikam ejot, skaidrs, ka nozīme ir paplašinājusies līdz pat pakāpei, ka māksla jāatbrīvo no perspektīves, proporciju, krāsu un kompozīcijas likumiem, kā arī priekšmetiskas glezniecības. 1897. gadā Jaņa Rozentāla postulētā “stingrā un nemitīgā turēšanās pie dabas” Latvijā vēl saglabāja savu aktualitāti, un tikai jaunā gadsimta sākumā ieguva papildinošas kvalitātes, kaut arī – ne visu mākslinieku darbos. Mākslas sociālo “noderīgumu” gan vairs vairumā gadījumu neatzina, dabā meklēja daudzveidīgus “iespaidus”, un mākslā kļuva svarīga tās estētiskā autonomija. 1903. gadā Rozentāls programmatiskajā rakstā “Par Vilhelmu Purvīti un viņa mākslu” raksta: “(..) Māksla pate ir patstāvīgs kultūras faktors, tai pašai ir sava īpatnēja ideja, savi īpatnēji izteiksmes līdzekļi, kādi nevienai citai cilvēka darbībai nepiemīt. - L’art pour l’art (māksla mākslas dēļ)! (..)”. Kaut arī Rozentāls šajos vārdos ir ļoti precīzi pateicis principa būtību, dzīvē gan viņš to izprata līdz zināmai robežai un nereti savos uzskatos bija pat pretrunīgs. Kādā no agrīnajām vēstulēm viņš raksta: “Mākslinieks pastāv tādēļ, lai līdzētu cilvēcei veidoties un noskaidroties, un tālab viņa pienākums ir to darīt, cik vien iespējams, iedarbīgi...”,²²⁹ tādējādi norādot uz mākslas sociālo noderīgumu. Šī laika māksliniekiem gan nevarētu īsti pārņemt viedokļu nenoturību, jo mainīgais laikmets bija īsts pārbaudījums māksliniekiem to grūto un atbildīgo nacionālo un māksliniecisko uzdevumu pildīšanas laikā. Tāpat, pretstatā franču fovistiem, Eliass, kaut arī neapšaubāmi moderns mākslinieks, krāsu tomēr saistīja ar objekta

²²⁸ Citēts pēc: Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, in association with the Open University, 1993. 297 lpp.

²²⁹ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontestā (1900-1940). 38. lpp.

reālajām īpatnībām un neuzdrošinājās savus modeļus gleznot ar ziliem matiem un zaļu degunu, kā to darīja Matiss,²³⁰ jo – kā jau iepriekšējā sadaļā autore minēja – atsaukšanās uz sevi un līdz ar to atļaušanās pilnīgi nodoties gleznieciskām kvalitātēm morāli vēl bija samērā sarežģīts uzdevums. Vismaz teorētiski vistālāk mākslas autonomijas virzienā gājuši latviešu dekadenti, kuri ar savu publicēto manifestu žurnālā “Dzelme” 1906. gadā apliecina, ka “māksla nevar būt sabiedrības kalpone, jo mums viņa nava līdzeklis, bet gan pats mērķis”.²³¹ Tiesa gan – šis uzskats spilgtāk izpaudās rakstveidā, nekā mākslā. Nākas secināt, ka Parīzes modernisma mākslas sakarā princips “l’art pour l’art” izpaudās pārliciecinātāk, nekā Latvijas modernisma mākslā, kur tās klasiskajā periodā un tās veidošanās procesā mākslas noderīguma princips vēl nebija pilnībā atmetams to pašu iemeslu dēļ, kurus autore minēja iepriekšējās sadaļas noslēgumā.

Forma – saturs. Kaut arī daudzi modernie mākslinieki, pētnieki un kolekcionāri atzīst, ka modernā māksla ir tā, kura ir bezpriekšmetiska, tātad par būtisko izvirza vienīgi mākslinieciskas un estētiskas vērtības, kur forma vien var būt vērtība par sevi un nest visu darba jēgu, Šapiro domā, ka šis uzskats ir nekorekts.²³² Arī Klements Grīnbergs (*Clement Greenberg*) uzsver, ka pat savā vēlākajā fāzē modernisma glezniecība nav principiāli atmetusi atpazīstamu priekšmetu attēlošanu, bet gan atmetusi tādas vides atveidošanu, kuru šie priekšmeti apdzīvo.²³³ Tādējādi plaši izplatīto viedokli, ka modernisma māksla ir tā, kas ir bezpriekšmetiska, jeb citiem vārdiem – uz formu orientēta, absolūti viennozīmīgi iekļaut modernisma mākslas definīcijā nevar. Arī Stella Pelše savā disertācijā, apstiprinot ideju, ka saturs modernisma mākslā nav atmetams, norāda, kā tieši satura loma ir mainījies virzienā no akadēmiskās uz moderno mākslu: “Doma, ka visneievērojamākais un niecīgākais īstenības aspekts var tapt interesants mākslas darbā, protams, liek atcerēties reālistu un impresionistu pieeju, kas akadēmistu tradicionāli svarīgo tēmu vietā lika tiešas pieredzes ikdienišķos dotumus.”²³⁴ Tātad – modernisma mākslu raksturo nevis satura / tēmas / priekšmeta atmešana, bet gan izmaiņas tajā – no augstām uz ikdienišķām tēmām. Te gan varētu strīdēties par to, vai šis princips pilnībā atbilst

²³⁰ Lamberga, Dace. *Klasiskais Modernisms*. Latvijas glezniecība 20.gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 182. lpp.

²³¹ Citēts pēc: Pelše, Stella. *Latviešu mākslas teorijas vēsture*. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 60. lpp.

²³² Schapiro, Meyer. *Worldview in painting – art and society*. Selected papers. 136.lpp.

²³³ Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. Pirmo reizi publicēts sērijā *Forum Lectures* (Washington, D.C.: *Voice of America*), 1960. Pieejams: <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> [Skatīts 2016, 12. maijā]

²³⁴ Pelše, Stella. *Latviešu mākslas teorijas vēsture*. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 39.lpp.

arī latviešu modernisma mākslai, jo, piemēram, Grosvalds savos darbos risināja visai tautai svarīgus jautājumus, kurus par sīkiem un ikdienišķiem nenosaukt, kā arī daļā Matveja darbu ir krietni daudz pārļaicīgā un garīgā, ko īsti neatrast Parīzes mākslinieku darbos, ja nu vienīgi pārmateriālā intuitīvā līmenī, nevis priekšmetiskajā tēlojumā. Kā šķietams pretmets it kā neesošajam saturam kā absolūta modernisma mākslas aktualitāte ir uzskatāma forma. Šapiro starp modernās mākslas pazīmēm min to, ka modernie mākslinieki savu mākslu velta mākslai pašai, izmantojot krāsu laukumus, līnijas, ģeometriskas formas un to visbiežāk sauc par abstrakto mākslu.²³⁵ Kaut tas šķiet ļoti netipiski Rozentālam, tomēr arī viņa rakstītajā var atrast līdzīgas idejas, piemēram, pēc vairākiem Purvīša darbu aprakstiem 1903. gadā viņš secinājis: “(..) Te atkarājas viss no tam, kā kāda līnija, krāsa vai laukums saskan ar savām citām krāsā, kā šī pavada vai krusto viņu ceļu, kā viņa attiecas pret to telpu, kuru gleznot un kurai prātīgu jēgu un saturu dot ir viņas uzdevums.”²³⁶ Šādu mākslas darba skaidrojumu par ļoti pieņemamu noteikti būtu atzinuši abstrakcionisma pārstāvji un piekritēji. Skaidrs, ka abstraktās mākslas vismaz redzamā daļa stipri izceļ formas dominanci, taču abstrakcionisms jau ir tālu evolucionējis modernisms un tikai viens no daudziem virzieniem, taču forma būtībā ir ārkārtīgi svarīga jebkuram modernisma virzienam, ne tikai abstrakcionismam, tādējādi ļaujot vēlreiz no modernisma virzienu vidus pārļiecinoši izslēgt dažkārt diskutablu impresionismu. Latvijas kultūras telpā ap gadsimta sākumu ienāk vācu impresionista Maksa Lībermana idejas, kuras savos rakstos pārņēma latviešu autori. Viņš daudz uzmanības pievērš formas un satura jautājumiem, īsumā tos rezumējot – forma iegūst nozīmi tāpēc, ka saturs to zaudē.²³⁷ Šo pašu tēmu klasisko vērtību piekritējs Gustavs Šķilters savā referātā “Par jaunāko mākslu” 1914. gadā izklāsta šādi: “(..) tagad mākslinieki pagriezušies uz ideālo sapņu pusi... Tēlojošā māksla nogurusi no redzamo lietu attēlošanas un meklē jaunas iekšējas patiesības..., jo naturālisms un impresionisms jau sevi izsmēluši un nevarēja vairs attīstīties tālāk.”²³⁸ Tomēr tas nenozīmē, ka Šķilters atbalstīja jauno virzienu attīstību, viņš tos uzlūkoja vien kā eksperimentu, uzskatīdams, ka “priekšmetu patiesība” joprojām mākslā ir noteicošā.²³⁹ Tomēr Šķilteram nebūtu pamata pārņemt modernistiem

²³⁵ Schapiro, Meyer. Worldview in painting – art and society. Selected papers. 136.lpp.

²³⁶ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 40.lpp.

²³⁷ Turpat, 34.lpp.

²³⁸ Citēts pēc: Turpat, 69.lpp.

²³⁹ Turpat, 70.lpp.

priekšmeta atmešanu, jo vairums latviešu modernistu, piemēram Niklāvs Strunke, uzsver formas un satura vienotības svarīgumu mākslā.²⁴⁰ Kopumā jāsecina, ka klasiskā modernisma periodā latviešu mākslas sabiedrība nav vēl gatava mākslu identificēt ar “tūrās formas” principu. Kaut arī formas nozīmīgums tiek daudzviet akcentēts, tomēr tikpat būtisks jautājums ir formas un satura vienotības princips. Latvijas mākslas vidē formas aktualizēšana mākslu nevis radikalizē, kā tas ir citviet, bet Stella Pelše norāda, ka kubisms ar laiku reabilitē klasiskās tradīcijas caur impresionisma “bezformības” noliegumu, tādējādi it kā kļūstot pat akadēmisma turpinājumu un līdz 20. gadiem izlīdzinot tās ideju sadursmes, kas valdījušas starp tradicionālo un modernisma mākslu.²⁴¹ Arī satura un formas attiecību joma mākslā ir tā, kura iezīmē atšķirības starp Parīzes un Rīgas modernismu. Parīzes modernisms vairumā virzienu aktualizē formas elementus, saturu padarot ikdienišķu un priekšmeta tēlojumu fragmentāru. Savukārt Latvijas modernisma mākslā vairumā gadījumu forma negūst ievērojamu dominanti pār saturu, drīzāk aktualizējot abu vienotību un izmantojot laikmetīgus formas paņēmienus priekšmeta / tēmas pilnvērtīgākai izcelšanai, neatmetot mākslas darbā arī nacionālas un vispārnozīmīgas tēmas atveidošanu.

Racionālais - iracionālais. Mākslinieka personīgajā skatījumā – iracionālais - , tas nozīmē nopietnību, reliģiozu apziņu, kaislību un vairs nekādu apgarotu rotaļu vai izveicīgas amatniecības. Tas nozīmē nevis radīt mākslu pašas mākslas dēļ, bet pasniegt mākslu kā kaut ko augstāku par to, kas māksla pati var būt.”²⁴² Skaidrs, ka iracionalitāte mākslā ir meklējama jau senā pagātnē. Neapšaubāmi to var ieraudzīt primitīvo kultūru mākslā, tāpat arī viduslaiku mākslā un arī jau 1.2. apakšnodaļā pieminētajā romantisma mākslā, kas ir viens no iespējamiem modernisma strāvojumu avotiem. Mākslas zinātnieks Arnolds Hausers (*Arnold Hauser*) uzskata, ka būtībā visa modernā post-romantiskā māksla ir improvizācijas auglis. Tā balstās uz ideju, ka jūtas, garastāvoklis un iedvesma ir auglīgāki faktori, nekā mākslinieciskā inteliģence. Apzināti vai neapzināti visa modernās mākslas koncepcija ir balstīta uz uzskatu, ka visvērtīgākais mākslas darba elements ir ļaušanās iegribai vai, citiem vārdiem sakot, mistiska iedvesma un, ka māksliniekam vislabāk ir ļauties pašam saviem izgudrojumiem.²⁴³ Iespējams, tiem, kas

²⁴⁰ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 100.lpp.

²⁴¹ Turpat, 103.lpp.

²⁴² Pevsner, Nikolaus. Pioneers of modern design. 71.lpp.

²⁴³ Hauser, Arnold. The Social History of art: Naturalism, Impressionism, The Film Age. Volume four. New York: Routledge, 1993. 37.lpp.

abstraktajā mākslā redz tikai svītras un plankumus, nav pieejas pie augstāko mākslas likumu izpratnes un to arī nevienam nevar pārnest. Taču pastāv arī iespēja, ka to klātesamība modernisma mākslā padara uzdevumu to kaut kā konkrēti definēt par gandrīz neiespējamu. Viena no šīs iracionālas mākslas iezīmēm pēc Šapiro ir tā, ka darba dizains un struktūra ir tik rūpīgi plānoti, ka tie izskatās pilnīgi nesakārtoti un neatkarīgi no jebkādas shēmas, kas atkal rada atsauci uz “l’art pour l’art” principu. Mākslinieks nepretendē uz simetriju vai kādu vispārzināmu paternu. Viņš nerada ritmu, kurš var tikt uztverts vienā vienīgā veidā. Rezultātā rodas saspēle starp varbūtību, iespēju, nepabeigtību, un galu galā pašu pilnību un elementu savstarpējo saskaņu. Tas prasa jo īpašu mākslinieka meistarību un īpašu formas un krāsu jutību, lai tieši šķietamā haosā radītu nevainojamu kārtību.²⁴⁴ Šķiet, ka līdzīgi domā arī Sass, kurš min tādas modernisma pazīmes kā: perspektīvisms un relatīvisms, kas raksturo moderno mākslinieku skatpunktu daudzskaitlīgumu kā arī perspektīvas robežu neesamību un tās daudzveidību; derealizācija, jeb jebkādas ārējās realitātes zaudēšana un ignorēšana; citādi organizēta telpa, kurā cilvēciskie nodomi neeksistē vai tie ir bez sekām un kurā objekti vairs nav mērķi. Visas šīs pazīmes nav viennozīmīgi konstatējamas un arī no mākslas darba vērotāja puses prasa gluži to pašu formas un krāsas jutību, par kuru runā Šapiro. Iracionālo mākslā var izprast arī caur tā pretmetu – racionālo, jo īpaši, kad ar tā palīdzību attēlo pēc būtības iracionālas parādības. Piemēram, kad mākslinieks pagātnē - 15. vai 16. gadsimtā - vēlējās uzgleznot sapni, viņš gleznas apakšā gleznoja guļošu figūru, virs kura galvas un tam visapkārt tika attēlots tā sapnis reālistiskā gaismā, perspektīvē un krāsās, it kā tā būtu nomoda vīzija. Tādējādi šādai gleznai trūkst tieši viss tas raksturīgais, kas piemīt sapnim – citādi izmantotas krāsas, iespējams neesošas ēnas, citreiz gravitācijas trūkums, izgaistošas cilvēku sejas, citiem vārdiem sakot - jebkādas fizikālas stabilitātes trūkums.²⁴⁵ Un nebūtu pārsteidzoši, ja gleznas vērotājs neapjaustu, ka ir attēlots sapnis, ja viņam to kāds nepateiktu. Šāda “sapņa psiholoģija” vistuvākā gan bija tieši sirreālisma mākslai, taču, ņemot vērā, ka cilvēka sapnī ir iespējams absolūti jebkas – šis princips vairs nevar aprobežoties ar sirreālisma mākslas estētiku un principiem vien. Caur to mēs nonākam pie modernisma mākslu raksturojošas patiesības – jebkas ir iespējams! Lai cik tas izklausītos iedvesmojoši pašai modernisma mākslai, tās definēšanai tas izklausās gandrīz kā sprieduma paziņošana.

²⁴⁴ Schapiro, Meyer. Worldview in painting – art and society. Selected papers. 140.lpp.

²⁴⁵ Turpat, 137.lpp.

Žurnālā Zalktis 1908. gadā parādās Johana Volfganga Gētes (*Johann Wolfgang Goethe*) mākslinieciskie uzskati, kuri neoklasicisma garā, kāds Latvijā šajā laikā bija plaši izplatīts, izceļ mākslas racionālo dabu:

*Ka atsvabinās no mākslas likumiem, kuri tikai tradīcijas pabalstīti turas, pret to nava ko iebilst, bet, ka neviens nedomā par to, ka arī mākslā jābūt likumiem, kas no viņas būtības attiecināmi, to neievēro neviens. Māksla gan arī ir daba, arī noslēpumu pilna, bet izprotamāka, jo viņa dibinās uz gara. Daba rīkojas pēc likumiem, kuras tā saskaņā ar Radītāju sev priekšā rakstījusi, māksla pēc regulām, par kurām viņa ar ģēniju vienojusies. Dabu un ideju nevar vienu no otras šķirt, bez kā neciestu kā māksla, tā dzīve.*²⁴⁶

Latviešu mākslas telpā arī Rozentāls paūz atbalstu drīzāk racionālai mākslas radīšanai un uztveršanai. Jau iepriekš pieminētajā rakstā “Rīgas jaunā mākslas muzeja atvēršana un Baltijas mākslinieku izstāde” viņš apgalvo, ka “...mākslā nav nekas ārpus tā, kas ir redzams, ārpus tā, kas gleznā uz viena skatiena aptverams un tādēļ vienīgi pašā attelojumā ir visa viņas ideja, jeb, citādi sakot, viņas ideja nav nekur paslēpta, bet ir viņas virspusē (..)”²⁴⁷ Šādi racionāli neoklasicisma stilā pausti uzskati Latvijā bija izplatīti pēcrevolūcijas laikā, taču nākot modernisma paaudzei, attieksme pret iracionālo mākslā mainījās. Vieni no pirmajiem, kuri mākslā aktualizēja tās iracionālo dabu bija dekadentu pārstāvji. Haralds Eldgasts 1904. gadā rakstā par Jani Rozentālu, paralēli atzīmējot arī satura nozīmīgumu, apliecina:

Saturs mākslas darbos tiek meklēts ar lielāko dedzību arī no jaunās, atsvabinātās mākslas piekritējiem. Tikai te šis vārds top saprasts neizmērojami dziļākā un plašākā nozīmē nekā pēc šaurām, sabiedriski – pedagoģiskām mācībām. Šis saturs ir kaut kas no “augšienes”; - viņš slēpjas ne tik vien darba fabulā, bet katrā krāsu un dekoratīvā efektā. Tas ir kaut kas noslēpumaini neizprotams, kas nepadodas nekādai visu ietverošai definīcijai.

Kā jau Eldgasts norāda – jaunajiem māksliniekiem mākslas iracionālā daba nav sveša un tas ir ieraugāms jau sākot ar Matveja darbiem un teorētiskajiem uzskatiem. Konkrētāk katru gadījumu iztirzāt būtu grūts un riskants uzdevums, ņemot vērā jau iepriekš minēto, ka iracionālais nav viennozīmīgi vizuāli uztverams, drīzāk – intuitīvi sajūtams. Tādēļ autore riskēs apgalvojot, ka, balstoties uz intuitīvu sajūtu, iracionālais mākslas

²⁴⁶ Citēts pēc: Peļše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 36.lpp.

²⁴⁷ Citēts pēc: Turpat, 41.lpp.

aspekts ir vienlīdz aktuāls kā Parīzes, tā Rīgas modernisma mākslā, tātad - tā ir universāla parādība visā modernisma mākslā.

Daba – māksla. Vēl 1912. gadā Jūlijs Madernieks savos rakstos, kuros teorētiska rakstura principi parādās nelielā skaitā, norāda, ka dabas lomā mākslā joprojām pārprot lielākā publikas daļa, norādot, ka daudzi dabas kopēšanu uztver kā mākslas mērķi.²⁴⁸ Autore gribētu piebilst, ka pat vēl pēc 100 gadiem netrūkst cilvēku, kuri nesaprot un neatzīst mākslu, kurā nav ieraugāmas atsauces uz reālo pasauli. Tomēr modernisma glezniecībā, vienalga, lai cik tālu tā būtu evolucionējusi un lai cik tālu tā būtu no dabas atveidojuma, nevienā brīdī netiek atcelta jēga, tikai – atsaucoties uz iracionālo - to vairs nediktē cilvēka rakstīti likumi, bet gan daudz augstāki, kas ne tuvu katram ir pieejami. Sabiedriskā darbinieka Jāņa Kreicberga priekšlasījumos, kuros izmantotas Konrāda Langes darbā “Mākslas būtība. Reālistiskas mākslas izpratnes pamatprincipi” atrodamas līdzīgas idejas. Kādā no apcerēm 1903. gadā Kreicbergs uzsver: “Mākslinieks vispirms ir cilvēks, kas smalkāki un labāki redz, nekā citi, un tas aplūko lietas viņu veida un krāsu labad. Māksla nav noraksts, nav kopija, bet brīva, ražīga dabas attēlošana, pārradīšana, un mākslinieka darbība nav tikai ārēja, mehāniska, bet arī iekšēja, garīga...”²⁴⁹ Jau īstenajā modernisma laikā Latvijā – 20. gadsimta otrajā dekādē Latvijā populāras kļūst Anrī Bergsona (*Henri Bergson*) idejas, kuras pauž publicists Georgs Palcmanis. Šo ideju būtība ir visai līdzīga – ka māksla nav realitātes kopija, taču nav arī ar realitāti nesaistīta. Mākslai ir jākalpo par realitātes padziļinājumu.²⁵⁰ Kā jau tas tika uzsvērts 2. nodaļā, arī Rozentāls, kurš ir uzskatāms par pirmās nacionālās mākslinieku paaudzes ievērojamāko teorētiķi, daudzkārt uzsver nepieciešamību gleznot “no dabas”. Spēju nezaudēt mākslas un dzīves nedalāmas vienības apliecinājumu viņš vērtē kā mākslinieka augstu amata prasmī. Tomēr fotogrāfisku gleznošanu viņš noliedz. Paskaidrojot šo principu, 1905. gadā Rozentāls raksta: “Ir liela starpība starp lietu, kāda viņa ir un kāda viņa rādās. Mākslai ir daļa tikai par lietas parādību, viņas esamība pieder zinātnei, bet viņas būtnei ir jāizsakās viņas parādībā.”²⁵¹ Nākošās paaudzes pārstāvis Voldemārs Matvejs, kaut arī neapšaubāmi modernisma kustības aizsācējs latviešu

²⁴⁸ Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 56.lpp.

²⁴⁹ Citēts pēc: Turpat, 36.lpp.

²⁵⁰ Turpat, 37.lpp.

²⁵¹ Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014. 201.lpp.

mākslā, nemaz tālu no šīs Rozentālam tuvās idejas nenovirzās, kā to var lasīt 3.2. apakšnodaļā un pat vēl vēlāk salīdzinoši radikāli noskaņotais Niklāvs Strunke, kaut arī dzīvi jeb dabu redz stipri citādi, nekā Rozentāls, tomēr nenoliedz tās parādīšanos mākslas darbā, gluži otrādi, 2.3. apakšnodaļā var lasīt, ka viņš norāda – kāda dzīve, tāda māksla. Tādēļ rezumējot jautājumu par dabas un mākslas attiecībām Latvijas modernisma mākslas telpā, var apgalvot, ka dabas jeb dzīves atveidošanas princips mākslā netiek noraidīts, tas tikai tiek pakļauts modernisma mākslai raksturīgiem formveides paņēmieniem. Un tomēr – atkal var teikt, ka jebkura šo principu klātesamība vai neesamība ir drīzāk vērtētāja uztveres jautājums. Kaut arī paši modernisti dabas nozīmi mākslas darba radīšanas procesā nenoliedz, tradicionālās mākslas piekritējs Rihards Zariņš šo mākslinieku darbībā saredz ne vien dabas studēšanas atmešanu, bet pat naidu pret to.²⁵² Neskatoties uz viedokļu atšķirībām - gan, Parīzes, gan Rīgas modernisma mākslas darbos var skaidri ieraudzīt, ka gleznieciskās kvalitātes stāv pāri dabas atveidojuma svarīgumam (kas gan nenozīmē dabas pilnīgu ignorēšanu mākslas darba radīšanas procesā) – kas ļauj arī šo pazīmi pieņemt par spēkā esošu abos gadījumos.

Universālais – nacionālais. Ričards Bretels raksta, ka ļoti reti uzsvērts modernisma aspekts dažādos augsta līmeņa zinātniskajos tekstos un modernismam veltītajās izstādēs, ir tas, ka daudzi modernisma mākslinieki visā kapitalistiskajā pasaulē kalpoja nacionālajai retorikai, radot spēcīgus darbus, kurus ne tikai izstādīja pašu zemēs, bet arī ārvalstīs.²⁵³ Tas gan laikam varētu attiekties uz gandrīz visiem modernistiem, kas nebija Parīzes modernisti, jo tieši Parīzes skolas pārstāvji gandrīz nemaz nebija parīzieši un sevi spēcīgi izjuta kā kosmopolītus. Un, ņemot vērā, ka tieši Parīzes skolas pārstāvji ir lielākā daļa ievērojamo pasaules modernistu, tad šis nacionālais jautājums modernisma mākslas sakarā ir īpaši sarežģīts un pilnīgi savstarpēji nošķir Parīzes skolu no Rīgas mākslinieku grupas un to priekšgājējiem. Tātad neskatoties uz modernismam visbiežāk piedēvēto kosmopolītismu, tas bija politiski elastīgs un spēja piešķirt darbiem arī tādas ietekmīgas idejas, kas it nemaz nebija kosmopolītiskas. Tādējādi tika radīti nacionāli darbi, kuru uzdevums bija pārkāpt nacionālās robežas un uzsūkt sevī pasaules klases tehnikas un vizuālās idejas, lai tās kalpotu vietējo stāstu fiksēšanai.²⁵⁴ Daļēji šis nacionālās

²⁵² Peļše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 72.lpp.

²⁵³ Brettell, Richard R. Modern art 1851-1929. Capitalism and representation. Oxford University Press, 1999. 207.lpp.

²⁵⁴ Turpat, 209.lpp.

apziņas modernisma mākslā dēļ autore šī darba sakarā pievērsās Latvijas modernisma dzimšanas jautājumiem. Dace Lamberga raksta:

*Tik vispārināti un reizē dziļi emocionāli skartas nacionālās problēmas mēs neatradīsim citu tautu modernistu darbos, jo to mērķis bija avangardiska forma, nevis vispārcilvēcisks saturs. Savukārt latviešu gleznotājiem laikmetīgo izteiksmes līdzekļu meklējumi un tautas dramatiskie pārdzīvojumi izrādījās vienlīdz būtiski un nozīmīgi, jo tie norisa vienlaicīgi, atstājot dziļu iespaidu uz radošo personību tapšanu.*²⁵⁵

Šādas nacionālas mākslas radīšanas sarežģīto dabu Jāzeps Grosvalds 1919. gadā raksturo kādā izvērstā apcerē par latviešu mākslu franču valodā: “Mākslinieka darbībai nākas būt nevis analītiskai un rekonstruktīvai, bet sintētiskai un konstruktīvai, un intuīcijai jāuzņemas tā loma, kuru zemēs ar spēcīgu tradīciju spēlē erudīcija un konvencijas.”²⁵⁶ Tādējādi Grosvalds izceļ īpašas formas jaunradi latviešu modernajā mākslā. Šiem māksliniekiem ir uzdevums radīt modernu nacionālu glezniecību, kuras avots nevar būt “tikai pats”, kā tas ir izteikti subjektīvajā Parīzes modernisma mākslā – šeit nākas radīt mākslu, kuras nozīmīgumu un nepieciešamību sajustu visa vēl tikai augošā nācija. Šis uzdevums ir sarežģīts, jo daļēji savas it kā angažētības dēļ ir pretrunā ar modernismam piedēvēto “l’art pour l’art” principu, tomēr – tas nav traucējis šai mākslai rasties. Rakstā “Ap neatkarīgo mākslu” Suta deklarēja:

*..mēs, jaunie, domājam, ka ir pienācis beidzamais laiks rādīt, ka varam ar gribu iznest savas kultūras problēmas, ar pamodinātu pastiprinātu aktivitāti mums vajaga rādīt, kādas ir mūsu attiecības pret laikmetu un ka te nu mēs dabīgi apstājamies pie frančiem, jo formas ir stingri dibinātas uz mākslas evolūcijas principiem un šie principi no viņiem ir tik tālu izkristalizēti, tik pastozi, ka tos saskatījušas, pārņēmušas jau šodien visas tautas. Mēs uzsveram, ka šo principu pārņemšanā nav ne mazākās imitācijas gribas, bet gan cieta apņemšanās dot šā laikmeta valodā, caur šā laikmeta līdzekļiem un formām atbildi uz mūžības jautājumiem.*²⁵⁷

Vien pāris Rindās Romans Suta emocionāli, bet reizē absolūti skaidri gandrīz ir nodefinējis latviešu modernismu un nosaucis tā raksturīgākās iezīmes: tā ir nacionāla, avangardiska māksla, kuras formas aizgūtas no franču mākslas ar mērķi paust garīgumu. Salīdzinājumam par piemēru var ņemt Anrī Matisa daiļradi, kurai saknes meklējamas tradīcijām

²⁵⁵ Citēts pēc: Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 41.lpp.

²⁵⁶ Citēts pēc: Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontestā (1900-1940). 105.lpp.

²⁵⁷ Citēts pēc: Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 95.lpp.

bagātajā un izsmalcinātajā latīņu kultūras gara elegancē, un latviešu fovista Ģederta Eliasa rokrakstu, kurā atspoguļojas zemnieciska smagnējība un tiešums, bet zīmējums vietām var likties pat robusti neveikls, taču viņa daiļrade nenoliedzami atklāj savdabīgas Eiropas kultūras un latviskās pasaules uztveres kopsakarības.²⁵⁸ Laikam jau kosmopolītisms un nacionālisms mākslā, kaut ir pretmeti, tomēr ir spējīgi mijiedarboties, un skaidrs ir tas, ka ne visos gadījumos latviešu modernisms ir avangardisks, un patiesībā ne visos gadījumos arī var konstatēt nacionālo noti. Dažos gadījumos mūsu modernisti krietni pietuvinās slavenajai modernisma kosmopolītisma idejai, kuru atzīmē arī Oļģerts Grosvalds 1914. gadā rakstīdams: “..kritika atzīmē, ka viens otrs darbs stāvot par daudz zem franču tehnikas iespaيدا. Gribētos prasīt, zem kāda cita iespaيدا laba glezna mūsu laikmetā vispārīgi var atrasties. Jo franču glezniecība un modernā glezniecība ir identiski jēdzieni.”²⁵⁹ Un tomēr - atšķirībā no frančiem - latviešu glezniecībā, jo īpaši kubismā, trūka izvērstu figurālu kompozīciju, kādas patika risināt Pablo Pikaso un citiem kubistiem, - mūsu vidē virziens pamatā izpaudās klusās dabas, ainavas un portreta žanrā²⁶⁰ - galu galā vienā vai otrā veidā, bet latviešu modernisms ir ar savu nacionālo raksturu un garu.

Mākslas vēstures un teorijas literatūrā varētu atrast vēl vairāk pieminētu modernisma pazīmju un – lai cik arī no tām tiktu aplūkotas - visticamāk, ka neviena no tām pilnībā neatbilstu visai modernisma mākslai. Šapiro uzskata, ka tas, kā mēs mākslas darbus redzam, ir atkarīgs no tā, kā mēs tos grupējam un kādā kontekstā tos skatām un tas, kā mēs par darbu spriedsim, būs atkarīgs no tā, ko mēs domājam par tā ideoloģisko, vēsturisko vai cita veida kontekstu.²⁶¹ Kāpēc ir tik grūti definēt, kas ir modernismam piederošas mākslas parādības un modernisms vispār? Kaut arī definēšanā tiek izmantotas konkrētas pazīmes, to apmēru konkrētajā mākslas piemērā, parādībā vai notikumā nav iespējams izmērīt, respektīvi – nav iespējams objektīvi un nekļūdīgi noteikt, cik lielā mērā kāda īpašība piemīt kādam mākslas darbam vai virzienam – šis jautājums vienmēr būs atkarīgs no paša vērtētāja un tas vienmēr būs diskutabls. Tam par piemēru var minēt latviešu vecmeistaru Gustava Šķiltera un Riharda Zariņa atbildi moderno mākslinieku noraidītajai “fotogrāfiskās gleznošanas” kritizēšanai. Viņi saka, ka nekāda dabas kopēšana nemaz nav iespējama, jo daba ir pati pilnība, tā ir bezgalīga, un cilvēks ar savu aci to visās

²⁵⁸ Lamberga, Dace. *Klasiskais Modernisms*. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. 182.lpp.

²⁵⁹ Turpat, 17.lpp.

²⁶⁰ Turpat, 138.lpp.

²⁶¹ Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. 6.lpp.

detaļās esošu nemaz ieraudzīt un uzgleznot nevar.²⁶² Arī māksla un ar to saistītie jautājumi ir bezgalīgi un tomēr, apkopojot visu iepriekš iztīrāto, autore gribētu īsumā definēt Parīzes un Latvijas modernisma mākslu, akcentējot gan kopīgo, gan specifiski Latvijas modernismam raksturīgo.

Modernisma māksla kopumā ir 20. gadsimta sākuma mākslas virziens, kuram raksturīga akcentu pārvešana no dabas atveidošanas uz gleznieciskām kvalitātēm, izceļot formu kā prioritāti, ar mērķi aktualizēt iracionālo mākslas darba būtību.

Ja pieņem, ka līdz šim izdarītie autores pieņēmumi ir patiesi, tad šai definīcijai vajadzētu atbilst modernisma mākslai kopumā. Nevienu no pārējiem iztīrātajiem aspektiem nevar pilnā mērā attiecināt uz visu moderno mākslu, atstājot vietu specifiski Latvijas modernisma definīcijai:

Latviešu modernisma māksla ir modernisma mākslai piederošs nacionāls strāvojums, kura individuālais raksturs modernisma mākslai raksturīgā iracionālisma un laikmetīgu, no Parīzes modernisma aizgūtu glezniecisko prioritāšu kontekstā izpaužas kā sociāli avangardiska kustība. Tās nacionālo māksliniecisko uzdevumu realizēšanā formas un satura vienībai ir izšķiroša nozīme.

²⁶² Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). 45.lpp.

NOBEIGUMS

Mākslas teorijas jomā ir neskaitāmi pētījumi un apcerējumi par moderno mākslu, bieži pat neprecizējot, ja darba būtība ir veltīta tieši modernisma mākslai, kurai ir savas robežas. Modernās un modernisma mākslas nošķīrums no avota uz avotu parādās kā problemātisks jautājums. Nošķīruma problemātika izpaužas ne tikai laika robežu, bet arī dažādu citu pazīmju neskaidrībā, kas liedz skaidri izprast – kas ir modernisma māksla un kas šī darba sakarā vēl daudz būtiskāk – kas ir latviešu modernisma māksla? Atbildes uz šiem jautājumiem definīciju formā bija šī darba galvenais uzdevums. Kaut arī autore apzinās šādu definīciju izveidošanu riskanto un apstrīdāmo dabu, tas tomēr bija ne vien izzinošs darba prieks, bet arī apziņa, ka latviešu modernā māksla ne vien pastāv, pretēji tam, kā vēl joprojām domā daļa sabiedrības, bet pastāv tik spilgti un pārliecinoši, ka tai citu pasaules mākslas parādību vidū pienākas sava definīcija, kas skaidri pierāda tās unikalitāti.

Sakritības vai varbūt tieši likteņa noteiktības pēc nepieciešamība pēc nacionālas glezniecības izveides Latvijā sakrīt ar nepieciešamību attīstīt modernisma glezniecību. Šī īpatnējā tik atšķirīgo uzdevumu vienlaicīguma pēc arī var runāt par atsevišķi definējamu modernisma mākslas parādību, kurai ir savs noteikts gars un uzdevums. Lai nonāktu līdz iespējai latviešu modernisma glezniecību analizēt uz pasaules - šajā gadījumā ar to saprotot Parīzes - modernisma fona, nākas arī iepazīties ar tiem nozīmīgajiem laikmeta diktētajiem apstākļiem, kas ierosina modernisma ideju un iezīmju rašanos un attīstību. Šie notikumi un apstākļi risina visai civilizācijai svarīgus jautājumus par brīvību, pašnoteikšanos, dažreiz nežēlīgu atklātību, paškritiku un tīras radīšanas prieku, taču Latvijas mākslas telpas sakarā – to visu nācījas stiprināšanas vārdā.

Kaut arī, autoresprāt, ievadā izvirzītais mērķis darba gaitā ir sasniegts, tomēr autorei ir radusies arī interese par to, vai būtu konstatējama divu modernisma mākslas formu pastāvēšana, kas abās pusēs balstās uz iekšēji līdzīgiem principiem. Piemēram – vai visās seno nāciju un kultūru valstīs izveidojusies modernisma māksla savās pazīmēs ir vienota, un vai visās jaunizveidojušās valstīs ar neilgām nacionālas mākslas tradīcijām modernisma māksla pastāv ar līdzīgām pazīmēm un uz līdzīgiem principiem dibināta, tādējādi veidojot divas lielas modernisma mākslas grupas. Šobrīd autorei nav īstas nojausmas par to, vai šādas hipotēzes apstiprināšanās ir iespējama, taču pieļauj domu, ka ar laiku to varētu noskaidrot.

KOPSAVILKUMS

Bakalaura darba “Modernisma mākslas rašanās apstākļi Latvijā. Modernisma definēšanas problēmas” galvenā ideja, kas arī ietverta darba nosaukumā, ir aktualizēt tieši modernisma mākslas rašanās apstākļus. Lai to būtu iespējams izdarīt Latvijas modernisma mākslas kontekstā, tiek aplūkoti modernisma mākslas sākotnes apstākļi, kuri saistāmi ar Parīzi. Šī darba pilnvērtīgai veikšanai, tiek definēti darba saturam visbūtiskākie jēdzieni – “moderns”, “modernitāte”, “modernisms”, “modernā māksla” un “modernisma māksla”, kuru precīzs lietojums nosaka apstākļu un parādību piedēvēšanu vai nepiedēvēšanu modernisma mākslai un tās veidošanās procesam. Līdzās sociālpolitiskajiem aspektiem, tiek pētīta arī modernisma ideju attīstība un modernās mākslas sniegto impulsu nozīme modernisma mākslas dzimšanā, kā arī pirmo Parīzes modernisma mākslinieku – novatoru devums pasaules modernisma mākslas attīstības procesā. Parīzes situācija tiek izmantota par pamatu analogu jautājumu izpētei un vērtēšanai Latvijas modernisma mākslas veidošanās sakarā, atrodot starp abām mākslas telpām būtiskas sociālpolitiski un mākslinieciski noteiktas atšķirības. Kā unikāls un īpatnējs ir vērtējams Latvijas modernisma mākslas veidošanās apstākļi, kad paralēli vēl veidojas un nostiprinās arī nacionāla māksla un jaunie modernisma mākslas pārstāvji nacionālos uzdevumus nenošķir no modernisma mākslas attīstīšanas uzdevumiem, kas ir principiāli atšķirīga situācija no Parīzes. Darba mērķis, aplūkojot šos apstākļus gan caur vēstures notikumiem, gan modernisma mākslu ietekmējošām idejām un impulsiem, kā arī mākslas teoriju un zinātnieku viedokļiem, ir definēt modernisma mākslu tā, lai definīcija atbilstu visai modernisma mākslai, ne vien atsevišķiem virzieniem, un tajā pašā laikā iezīmētu skaidru nošķirumu no modernās mākslas, kas visbiežāk iezīmējas kā modernisma definēšanas problēmas. Šī mērķa vēl svarīgāka sadaļa – definēt latviešu modernisma mākslu. Lai šo mērķi sasniegtu, definīciju izveidošanai 4. nodaļā autore, balstoties uz darba procesā izmantotajiem mākslas zinātnieku pētījumiem, izvirza 7 pazīmes, pēc kurām vērtē modernisma mākslas veidošanās procesu, mākslas piemērus, kā arī zinātnieku un laikabiedru viedokļus gan Parīzē, gan Rīgā. Darba rezultātā tika izveidotas definīcijas:

Modernisma māksla ir 20. gadsimta sākuma mākslas virziens, kuram raksturīga akcentu pārvešana no dabas atveidošanas uz gleznieciskām kvalitātēm, izceļot formu kā prioritāti, ar mērķi aktualizēt iracionālo mākslas darba būtību.

Latviešu modernisma māksla ir modernisma mākslai piederošs nacionāls strāvojums, kura individuālais raksturs modernisma mākslai raksturīgā iracionālisma un laikmetīgu, no Parīzes modernisma aizgūtu glezniecisko prioritāšu kontekstā izpaužas kā sociāli avangardiska kustība. Tās nacionālo māksliniecisko uzdevumu realizēšanā formas un satura vienībai ir izšķiroša nozīme.

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS

- 1) Ābele, Kristiāna. Latviešu mākslas veicināšanas biedrības izveidošanās, nozīmīgākie darba gadi (1911-1915) un pēctecība Baltijas kultūras dzīvē. Grām.: Latvijas vizuālās mākslas Eiropas kontekstā: Apvienotā Pasales latviešu zinātnieku III un Letonikas IV kongresa sekcijas referāti. Elīta Grosmane, sast. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2011. 66.-87.lpp.
- 2) Ābele, Kristiāna. Tautieši un novadnieki. Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19.gs.beigās un 20.gs.sākumā. Grām.: Māksla un politiskie konteksti. Daina Lāce, sast. Rīga: Neputns, 2006. 39.-63.lpp.
- 3) Arnason H.H., Marla F. Prather. *A history of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. London: Thames and Hudson, 1998. 856 lpp.
- 4) Baudelaire, Charles. *The painter of modern life, 1859-60*. From: Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 102.-109.lpp.
- 5) Brettell, Richard R. *Modern art 1851-1929. Capitalism and representation*. Oxford University Press, 1999. 258 lpp.
- 6) Bužinska Irēna, sast. Voldemārs Matvejs: Raksti. Darbu katalogs. Sarakste. Rīga: Neputns, 2002. 151 lpp.
- 7) Cronin, Vincent. *Paris on the Eve 1900-1914*. New York: St.Martin's Press, 1991. 488 lpp.
- 8) Dzīves palete. Jaņa Rozentāla sarakste. Inta Pujāte, Anita Putniņa – Niedra, sast. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja izdevniecība "PILS", 1997. 447 lpp.

- 9) Frascina, Francis. *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, in association with the Open University, 1993. 297 lpp.
- 10) Gerharde-Upeniece, Ginta. Kultūras fonda aktivitātes tēlotājas mākslas nozarē (1920-1940). Grām.: Māksla un politiskie konteksti. Daina Lāce, sast. Rīga: Neputns, 2006. 77.-92.lpp.
- 11) Greenberg, Clement. *Avant-garde and Kitsch*. Publicēts laikrakstā *Partisan review*, 1939. Pieejams: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> [Skatīts 2016, 9. maijā]
- 12) Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. Pirmo reizi publicēts sērijā *Forum Lectures* (Washington, D.C.: *Voice of America*), 1960. Pieejams: <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> [Skatīts 2016, 12. maijā]
- 13) Hauser, Arnold. *The Social History of art: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. Volume four. New York: Routledge, 1993. 267 lpp.
- 14) Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Introduction.
- 15) Jaunsudrabiņš, Jānis. Īsa mākslas vēsture. T.Dārziņa apgāds Vestfāles Hallē, 1947. 80.lpp.
- 16) Kačalova, Tatjana. Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890-1915). Rīga: Zinātne, 2004. 212 lpp.
- 17) Kļaviņš, Eduards. Džo. Jāzeps Grosvalda dzīve un māksla. Rīga: Neputns, 2006. 360 lpp.
- 18) Kļaviņš, Eduards (zin.red.), Kristiāna Ābele, Silvija Grosa, Valdis Villerušs. Latvijas mākslas vēsture 4: Neoromantiskā modernisma periods. 1890-1915. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts un Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds, 2014. 638 lpp.
- 19) Kļaviņš, Eduards. Jāzeps Grosvalds Latvijas mākslas kritikas un mākslas vēstures spoguļi.

Grām.: Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas. Rūta Kaminska, sast. Rīga: Neputns, 2001. 130.-141.lpp.

20) Kļaviņš, Eduards. Vilhelms Purvītis. Rīga: Neputns, 2014. 105 lpp.

21) Kuple, Zaiga. Ārzemju mākslas dzīve latviešu mākslas zinātnes skatījumā 20.gs.sākumā. Grām.: Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas. Rūta Kaminska, sast. Rīga: Neputns, 2001. 34.-46.lpp.

22) Lamberga, Dace. Ievads. Grām.: Kubisms Latvijas mākslā. Dace Lamberga, sast. Rīga: Neputns, 2002. 13.-21.lpp.

23) Lamberga, Dace. Klasiskais Modernisms. Latvijas glezniecība 20.gadsimta sākumā. Rīga: Neputns, 2004. 271 lpp.

24) Lamberga, Dace. Kubisms glezniecībā. Grām.: Kubisms Latvijas mākslā. Dace Lamberga, sast. Rīga: Neputns, 2002. 22.-36.lpp.

25) Lamberga, Dace. Laikmets un māksla. No: Latvijas māksla. 20.gadsimts. Slava, Laima (zin.red.). Rīga: Neputns, 2002. 127 lpp.

26) Latviešu inteliģences darbinieku prasība pēc pilsoniskām tiesībām Latvijā. Grām: J.Rainis. Kopoti raksti, 18.sējums. Publicistika, raksti par literatūru. Rīga: Zinātne, 1983. 750 lpp.

27) Lāce, Māra. Ievads. Grām.: Kubisms Latvijas mākslā. Dace Lamberga, sast. Rīga: Neputns, 2002. 7.-11.lpp.

28) Nicholls, Peter. *Modernisms: a literary guide*. Basingstoke; London: Macmillan, 1995. 368 lpp.

29) Nieszawer, Nadine. School of Paris. 1905 – 1939. www.ecoledeparis.org [skatīts 04.05.2016.]

- 30) Nietzsche, Friedrich. Preface to *Human, all too human*, 1878. From: Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman, and Olga Taxidou ed. *Modernism: an anthology of sources and documents*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. 17.-22.lpp.
- 31) Nodieva, Aija sast. Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste: 1914-1920. Rīga: Valters un Rapa, 2004. 197 lpp.
- 32) Pelše, Stella. Latviešu mākslas teorijas vēsture. Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940). Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai / zin.vad. Eduards Kļaviņš; Latvijas Mākslas akadēmija. Rīga, 2004.
- 33) Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven; London: Yale University Press, 2005. 192 lpp.
- 34) Rīgas mākslinieku grupa. Izstādes katalogs: 22. decembris 2001-10.februāris 2002. Valsts mākslas muzejs. Rīga: Neputns, 2001. 55 lpp.
- 35) Sass, Louis Arnorsson. *Madness and modernism: insanity in the light of modern art, literature and thought*. New York: Basic Books; a Division of Harper Collins Publishers, Inc., 1992. 595 lpp.
- 36) Schaeffer, Jean-Marie. *Art of the Modern age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 350 lpp.
- 37) Schapiro, Meyer. *Worldview in painting – art and society. Selected papers*. New York: George Braziller, 1999. 256 lpp.
- 38) Slava, Laima sast. *Romans Suta*. Rīga: Neputns, 2016. 431 lpp.
- 39) Smith, Bernard. *Modernism's history: A study in twentieth-century art and ideas*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. 376 lpp.

40) Turner, Jane ed. *Paris, III, 6: Art life and organization, 1915-68. The dictionary of Art. Volume Twenty Four*. London: Macmillan Publishers Limited, 1996. 141.-143.lpp.

41) Герман, Михаил. *Парижская школа*. Москва: Слово, 2003. 272 lpp.

ANNOTATION

The circumstances of the birth of the art of modernism in Latvia. The issues of defining the art of modernism.

There are countless researches on modern art in the field of art theory, and in many cases without any pointing to the fact that the object of the research is the art of modernism, which has a certain content of its meaning. The distinction of the modern art and the art of modernism proves itself as problematic from paper to paper. These issues of the distinction are caused not only by the matter of the timeline, but also by many different aspects, which encumbers the understanding of what really is the art of modernism and what is more important during this research – what is the latvian art of modernism? Finding the answers to these questions in form of definitions is the main goal of this research.

Unfortunately, it is necessary to point out how incomplete is the idea of latvian art of modernism, its existence and content for a dominant part of society. The function of telling the story is not the main one for this research, because Eduards Kļaviņš, Dace Lamberga, Kristiāna Ābele and Stella Pelše have wonderfully done this before in their coverings on this theme. It is more important to the author to mark the uniqueness of latvian art of modernism rather than describing it within this work. The political and social situation in Latvia, which serves as the main reason for the need of forming a national art, becomes the source of this uniqueness. It could be a coincidence or maybe it is a destiny that the rising of national art is simultaneous with the need of developing the art of modernism. Because of this specific simultaneity of these two different processes, it is possible to talk about a certain individual form of the art of modernism, which holds its individual spirit and tasks.

It is necessary to introduce oneself with the important conditions defined by the time, which dictate the birth and development of the ideas and characteristics of modernism, to make it possible to analyse the latvian art of modernism by comparing it to the global – meant as the Paris's – art of modernism. These events and conditions propose the questions of freedom, self-defining, sometimes also a rough honesty, self-criticism and the joy of pure creation, that are important to the whole civilization, but in this case – in order to strengthen its own nation.