

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

PERFORMANCES MĀKSLA LATVIJĀ VĒSTURISKĀ UN
SOCIOLOĢISKĀ SKATĪJUMĀ

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Kultūras socioloģijas un menedžmenta apakšprogrammas
4. kursa studente Madara Eiduka
(ID Nr. 20103433)

Darba vadītāja:
Doc., Dr. art. Anita Vaivade

Rīga
2014

SATURS

IEVADS	3
1. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLAS VĒSTURISKĀ ATTĪSTĪBA	6
1.1. Performances aizsākumi un pagrīdes eksperimenti Latvijā 60. un 70. gados	6
1.2. 80. un 90. gadi – performances mākslas publiskošanas un ziedu laiks	13
2. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLA 21. GS.....	24
2.1. Latvijas performances mākslinieki, apvienības un to performances.....	24
2.2. Performances mākslas festivāli Latvijā	29
2.3. Latvijas performances mākslas koncepta izmaiņas mūsdienās	34
3. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLA SOCIOLOĢISKĀ SKATĪJUMĀ.....	39
3.1. Alternatīvās kultūras izpausmes Latvijas performances mākslā	39
3.1.1. Hipiju kontrkultūra Padomju Latvijā.....	44
3.1.2. Industriālā subkultūra 21. gs. Latvijas performances mākslā.....	46
3.2. Deviances iezīmes Latvijas performances mākslā	47
3.2.1. Formālā deviance: Latvijas performances mākslas ierobežošana	50
3.2.2. Neformālā deviance kā Latvijas performances mākslas iezīme.....	51
NOBEIGUMS	54
KOPSAVILKUMS.....	55
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	57
PIELIKUMS.....	63
Intervija ar Gati Vectirānu.....	63

IEVADS

Performance ir mākslas veids, kas sevī ietver kāda cilvēka vai cilvēku grupas apzināti veidotu māksliniecisku uzstāšanos, notikumu vai procesu, kas pauž noteiktu ideju, izmantojot paša mākslinieka ķermeni un jebkādu palīgīdzekļus. Performances aizsākumi datējami līdz ar futūristu (Francija, Itālija) un dadaistu (Cīrihe, Ņujorka, Parīze un Berlīne) mākslinieciskajām darbībām 20. gadsimta modernisma laikmetā. Modernisma idejās meklējami performances mākslas aizsākumi, kas izpaudās manifestos un akcijās, provokatīvi un sabiedrību tiešā veidā uzrunājoši. Futūrisms noliedza pagātnes kultūru, absolutizēja dinamismu, kustības un ātruma izpausmes, poetizēja urbānismu un tehniku. Savukārt dadaisms radās kā protests pret 1. pasaules karu un pilsonisko mākslu, nihilistiski noraidot mākslas tēlainību un tradīcijas. Pēcāk performances māksla Rietumu pasaulē spilgti attīstījās sākot no 20. gs. 60., 70. gadiem, savu māksliniecisko formu pilnveidojot, līdz ar ko 80. gados performancei kļuvis arvien populārākai un turpinot pastāvēt arī mūsdienās.¹

Daļa mākslinieku savu redzējumu par politiku, ekonomiku, kā arī sabiedrībā aktuālo un problemātisko izvēlas paust caur „akciju” vai „hepeningu, kas tiek ietverts performances mākslas definējumā. Jēdzienu „hepenings” pirmo reizi lietojis amerikāņu mākslinieks Elans Keprovs (*Allan Kaprow*). Pēc viņa atzinuma hepenings ir kaut kas, kas vienkārši notiek. Tajā ir vairāk improvizācijas, bieži rezultāts ir neparedzams. Apzīmējums „hepenings” vairāk lietots runājot par 20. gadsimta 60. – 70. gadu mākslu. Savukārt akcija ir performance, kura notiek publiskās vietās (ielās, laukumos, parkos) un kurā līdztekus mākslinieciskajai idejai svarīga ir arī aktīva sociāla nostāja (par vai pret ko). Taču mūsdienās biežāk sastopamie šādu māksliniecisko darbību nosaukumi ir jau augstāk minētā – „performances māksla” (ang. *performance art*) un „dzīvā māksla” (ang. *live art*). Pievēršoties jēdzieniskajam instrumentārijam darbā, jāatzīmē, ka daļa mākslinieku savu māksliniecisko redzējumu izvēlas definēt dažādi, izvēloties sev tīkamākos jēdzienus mākslinieciskās izpausmes piedēvēšanai kādam žanram. Līdz ar to darba izklāstā bieži, līdztekus „performancei”, tiek lietoti jēdzieni „akcija” un „hepenings”, kas tiek ietverts performances mākslas kā žanra definējumā. Tādēļ bakalaura darba ietvaros jēdzienu

¹ Vairāk par performances mākslas aizsākumiem pasaulē, kā arī vēsturi un jēdzienu sk. - Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001. Kā arī Battcock, Gregory and Robert Nickas. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: E.P. DUTTON, 1984.

„akcija” un „hepenings” nozīmes atšķirības nav būtiskas, jo mūsdienās pamatā tiek lietots plašāk ieviestais apzīmējums „performance”. Tādējādi, ja mākslinieks savu darbu nodēvējis citādi (par akciju vai hepeningu), darbā tas saglabāts identiski mākslinieka izvēlei.

Performances ietekme uz mākslas pasauli un sabiedrību kopumā skatāma un analizējama ne tikai vēstures, bet arī socioloģiskā skatījumā, apzinoties šo zinātnes disciplīnu papildinošo raksturu, tādējādi liecinot par darba starpdisciplināritāti. Izmantojot socioloģijas, kā zinātnes par sabiedrību, skatījumu, darba autores skatījumā, iespējams analizēt performances mākslas attīstību, uzlūkojot sabiedrības daudzveidību, un jaunu māksliniecisko formu izveidi kā savā starpā saistītus faktoros. Tādējādi bakalaura darba „Performances māksla Latvijā vēsturiskā un socioloģiskā skatījumā” mērķis ir izzināt performances mākslas attīstību Latvijā 20. gs. un 21. gs. un izskaidrot tās specifiku vēsturiskā un socioloģiskā skatījumā. Līdz ar to darba galvenais pētnieciskais jautājums ir kāda ir performances mākslas attīstība Latvijā 20. gs. un 21. gs. – tās vēsturiskie un sociālie priekšnosacījumi un iezīmes alternatīvās kultūras un deviances kontekstā? Kā darba uzdevumi ir:

1. izzināt performances rašanās priekšnosacījumus Latvijā un vēsturisko attīstību 20. gadsimtā, to aplūkojot pa dekādēm – 60., 70., 80. un 90. gadi;
2. izzināt 21. gadsimta performances mākslu Latvijā, salīdzinot ar 20. gadsimta performances iezīmēm, meklējot kopīgo un atšķirīgo, apzinot Latvijas performances mākslas festivālus, kā arī māksliniekus un to performances;
3. iegūt un interpretēt informāciju, viedokļus, kā arī vērtējumus par Latvijas performances iezīmēm, mākslinieku viedokli par performanci mūsdienās;
4. izmantojot socioloģijas zinātnes teorētisko bāzi, izzināt un interpretēt Latvijas performances mākslu, raksturojot to caur alternatīvās kultūras un deviances iezīmēm.

Savukārt kā izpētes metode galvenokārt izmantota kvalitatīvajā analīzes pieejā balstīta Latvijas performances mākslinieku interviju analīze. Kā arī socioloģiskā skatījumā balstīta performanci veidojošo un izsakošo iezīmju analīze. Dziļākai izpratnei pētītas performanču dokumentācijas, mākslinieku personīgā arhīva fotogrāfijas, kā arī pašu mākslinieku atmiņas par tām, gūstot iespaidu par vēsturiskajām norisēm Latvijas performances mākslā. 20. gs. performances vēsturi palīdzējusi atklāt mākslas vēstures literatūra, izmantojot vēsturisko un salīdzinošo analīzes metode. Katrai performancei, tāpat kā katram māksliniekam, ir sava valoda un vēstījums, kas var sniegt dziļāku izpratni par performances mākslu mūsdienu Latvijā. Kā kritērijs performances mākslinieku izvēlē

minama nodarbošanās ar performances mākslu ilglaicīgi, veidojot Latvijas performances mākslu 21. gs. Intervētie mākslinieki ir Latvijas Performances Mākslas savienības biedri: Zane Matule, Gatis Vectirāns, Krišs Zilgalvis un Kristaps Pūce, kā arī biedrībā neesošā jaunā māksliniece Līga Zīle. Jāmin, ka darba autore apmeklējusi 2014. gada 20. martā notikušo starptautisko performances mākslas festivālu „*Diverse Universe*”, kas norisinājās bārā „*Chomsky*”.

Darba struktūra veidota no 3 nodaļām, kas ietver vēsturisku un socioloģisku skatījumu un to sintēzi. Pirmā nodaļa ataino performances mākslas vēsturisko attīstību, veidojot atskatu uz 20. gs. dekādēm – 60., 70., 80. un 90. gadiem. Savukārt otrā nodaļa ataino performances mākslas norises 21. gadsimtā, parādot arī pašu mākslinieku viedokli par performances mākslas attīstību. Trešajā nodaļā performances māksla analizēta socioloģiskā skatījumā, tādējādi sniedzot izpratni par performances mākslu kā daļu no alternatīvās kultūras izpausmes veida, kam raksturīgas deviances iezīmes. Darba socioloģiskā skatījuma teorētisko bāzi veido tādi socioloģijas teorētiķi kā amerikāņu sociologs Hovards Bekers (*Howard Saul Becker*, 1928), socioloģijas metodoloģijas pamatlicējs Emils Dirkeims (*Emile David Durkheim*, 1875 – 1917), vēstures profesors Teodors Roszaks (*Theodore Roszak*, 1933 – 2011) un arī amerikāņu sociologs Roberts Kings Mērtons (*Robert King Merton*, 1910 – 2003).

Mūsdienu performances māksla ir maz pētīta parādība Latvijas mākslas telpā. Protams, performances mākslas vēsture nav tik izvērsta kā pasaules pieredzē, piemēram, Eiropā un Amerikas Savienotajās Valstīs, taču tas nenozīmē, ka mūsdienu Latvijas performances māksla un tajā darbojušies mākslinieki būtu jāatzīmē kā mazāk svarīgi. Par Latvijas performances mākslas 21. gadsimta norisēm vērojama tikai sadrumstalota informācija interneta ziņu portālos un nepilnīgi fragmenti mākslas vēstures literatūrā, trūkstot vērtējošam pārskatam. Līdz ar to darba novitāti pamato 21. gs. performances raksturojums un tā analīze, kā arī pievienotā vērtība – pašu mākslinieku viedoklis, kas ļauj iepazīt performances mākslas situāciju mūsdienās no pašu mākslinieku skatupunkta.

1. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLAS VĒSTURISKĀ ATTĪSTĪBA

Lai arī Latvijas performance māksla nav tik spilgta kā Pasaules mākslas vēstures pieredzē, tā viennozīmīgi ieņem būtisku lomu Latvijas mākslas vēsturē. Pietam jāmin, ka mūsdienās mākslas darbi ir kļuvuši par nozīmīgu un vienu no augsti vērtētiem vēstures avotiem, kas, protams, neraugoties uz mākslas subjektīvo raksturu, spēj radīt priekšstatu par laiku, kurā tā radīta. Līdz ar to performance mākslas attīstība var liecināt par savu laiku un aktuālo, kā arī problemātisko tajā. Tādējādi darba ievadošā nodaļa veidota ar mērķi izziņāt un saprast performance mākslas aizsākumus un attīstību Latvijā, 20. gs. ietvaros, norādot uz tiem faktoriem un ietekmēm, kā arī spilgtākajiem māksliniekiem, kas to sekmējuši un veidojuši.

1.1. Performance aizsākumi un pagrīdes eksperimenti Latvijā 60. un 70. gados

Lai apskatītu un vēsturiski atspoguļotu attīstību performance mākslā, tās agrīnajās formās, kad performance vēl nebija guvusi savu jēdzienisko apzīmējumu un atzītas mākslas statusu nedz Latvijā, nedz Rietumu mākslas pasaulē, atrodoties vēl veidošanās stadijā, kā neatņemama sastāvdaļa izveides un attīstības procesam jāizceļ postmodernisms, jo tieši tā vēsmas kalpojušas par performance mākslas attīstības rosinātāju, lai arī pamati tapuši modernisma laikā.² Bieži vien performance mākslinieki tāpat kā postmodernisti uzskatīja, ka realitāte ir sociāli konstruēta, tādejādi mākslinieki nodarbojās ar šīs realitātes apšaubīšanu, veidojot mākslu, kas ir māksla vēl neierastā formā, tāda, kas ir jāpiedzīvo un jāvērtē tagadnē, tverot mirklīgumu.

Jāmin, ka sākot ar 60. gadiem postmodernisms, galvenokārt, veidojies attīstītajās valstīs, taču nenoliedzami, tā iezīmes manāmas arī Latvijā kontekstā, lai arī pieklusinātā veidā, sakarā ar valdošās Padomju varas tieksmi kontrolēt procesus sabiedrībā. Postmodernās pārmaiņas Latvijā iespējams iezīmēt līdz ar 20. gadsimta 60. gadu jauniešiem, kas sevi postulēja kā hipijus. Tolaik Rietumu pasaulē daudzi jaunieši sāka apšaubīt modernās civilizācijas radītos augļus – tehnoloģiju attīstību, racionālo plānošanu,

² Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001. Pp. 11 – 15.

sociālo režīmu, to vietā tiecoties pēc dzīvesveida, kas būtu organiski saistīts ar dabu un brīvs no racionāliem un morāliem ierobežojumiem. Pie varas, īpaši Amerikas Savienotajās Valstīs, nāca jauni intelektuāļi, kuru mērķis bija ārdīt moderno pasauli. Taču jāmin, ka paradokss iezīmējās faktā, ka tajā mirklī, kad Rietumos modē atkārtoti nāca marksisms, pēcāk veidojoties 1968. gada studentu nemieriem, kā rezultātā marksisms tika atzīts par politiski korektu doktrīnu gan Amerikas, gan Eiropas universitātēs, tikmēr 60. gadu Latvijā, kas ietilpa Padomju Savienībā, Brežņeva stagnācijas laiki (1964 – 1982)³ izraisīja daudzu brīvdomātāju apspiešanu, izstumšanu no sabiedrības, kā arī apcietināšanu. Stagnācija izpaudās kā attīstības trūkums un krīze gan ekonomikā, gan politikā – tādējādi skarot sociālo sfēru, kas ķēdes reakcijā kropļoja arī garīgo sfēru.⁴ Taču, neskatoties uz apspiestību, daudzi brīvdomātāji ietekmējās no Rietumu pasaules un pārņēma iepriekš minēto vēlmi saārdīt moderno pasauli, it īpaši redzot nepilnības Padomju politiskajā varā ar tās krāso vēlmi iznīcināt individuālismu.

Radošā intelīģence un jau iepriekš minētie brīvdomātāji bieži pulcējās Rīgā tādās tolaik populārās kafējnīcās kā „Kaza”, „Putnu dārzs” un „Dieva auss”, vai arī dzīvokļos. Īpaši izceļama kafējnīca „Kaza”, kas atradās Vaļņu ielā, Rīgā – tieši tur pulcējās daudzie brīvdomātāji un mākslinieki. Veidojās radošo personību bohēma sociālisma apstākļos, kas bija veiksmīga bāze jaunas, neatkarīgas un patstāvīgas mākslas rašanās iespējām, kas sevi pieteica kā gana protestējošu pieteikumu pasaulei.⁵ Ar laiku „Kazas” apmeklētāji apvienojās savdabīgā brālībā, kur visi viens otru pazina, vienojoties kopējā laika pavadīšanā, kur dzima daudzas jaunas mākslinieciskās idejas – tai skaitā performances aizmetņi. Kā vēsturiskais fons paralēli „Kazas” pastāvēšanai bija pasaule, kas atguvās no 2. pasaules kara, tai skaitā Latvija, kas bija Padomju Savienības varā.

60. gadu beigās spilgti iezīmējās mākslinieciskās aktivitātes, kuru centrā bija mākslinieks Andris Grīnbergs. Pavisam droši var apgalvot, ka performances (heningi) bija ļoti svarīga sastāvdaļa mākslinieka dzīvē. No 1969. līdz 1993. gadam mākslinieks veidojis ap 30 performanču, kas, raksturīgi tā laika performances formātam, bija slēgta tipa – viņa dzīvoklī. Tas arī saprotams, jo Padomju periodā publiski šādi darboties būtu neiedomājami, un tolaik mākslinieki bieži pulcējās neformālā vidē. Heningos piedalījās gan Andra Grīnberga paziņas, gan nejauši satikti cilvēki. Jāmin, ka mākslinieks ir beidzis

³ Bleiere, Daina un Ilgvars Butulis, Inesis Feldamanis u.c. *Lavijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 255. – 263. lpp.

⁴ Svarinska, Maija. Postmodernisms un postmarksisms mūsdienu latviešu teātrī. No: *Postmodernisms teātrī un drāmā*. Rīga: Jumava, 2004. 158. – 159. lpp.

⁵ Valpēters. Eišens. *Nenozenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. 20.gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2010. 16. – 19. lpp.

Apģērbu modelēšanas nodaļu (tagadējā Rīgas Dizaina un mākslas vidusskolas Apģērbu dizaina nodaļa), līdz ar to tērpus saviem pasākumiem sagādāja un šuva pats. Kā viena no vēlāka laika leģendārākajām mākslinieka Andra Grīnberga performancēm jāmin „Jēzus Kristus kāzas” (1972) – mākslinieka un viņas sievas Intas Jaunzemes kāzas (sk. 1.1. att.).



1.1. attēls. Performance „Jēzus Kristus kāzas”, 1972. gads. Foto: Māra Brašmane. Foto no: Laikmetīgās mākslas centra arhīva.

Uz pasākumu tika saaicināti dalībnieki (tai skaitā fotogrāfi Māra Brašmane un Atis Ieviņš, teātra režisore Mudīte Gaiševska, filozofs un ekumēniskās kustības dibinātājs Sandris Rīga, mākslinieks Eižens Valpēters), un visi satikās Carnikavas jūrmalā. Jūras krastā bija novietota arī kāzu gulta; performances laikā notika dažās ritualizētas darbības. No šā perioda performancēm ir saglabājušās daudzas fotogrāfijas, ko uzņēmuši tā laika labākie fotogrāfi. Mākslinieka radošais gars nepārprotami kontrastēja ar vidi, kurā viņš atradās. Kā pats mākslinieks intervijā ar Latvijas performances pētnieci Zani Matuli, uz jautājumu kā radušās viņa performances un vai tās radušās dabiski, izteicies: „Tieši tā, kā turpinājums, dzīves sastāvdaļa. Bija jau arī aktualitātes: Vjetnamas karš, kas arī ietekmēja, tāpat arī padomju *žmogošanas* sistēma. Manos laikos iziet ar gariem matiem – tad bija tā, ka Tev trolejbusā grāba aiz tiem un plēsa. Man bija saprašana, ka es nepiederu pie pūļa. Es nejutos nekur labi, kur ir vairāk par 50 cilvēkiem.”⁶ Nenoliedzami, Andris Grīnbergs tika saistīts ar hipiju kultūru, un viņa izskats, domāšana, kā arī performanču tematika un izpildījums par

⁶ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 53. lpp.

to tieši liecināja. Interesanti, ka mākslinieks intervijā ar Elitu Veidemani par sevi teic, ka „Esmu cilvēks ar attieksmi. Pret visu. Nu, gandrīz visu. Esmu aktīvs. Es to varu iemācīt arī citiem — šo aktivitāti. Zini... Raksti, ka esmu Skolotājs. Visplašākajā nozīmē — Skolotājs.”⁷ Savā ziņā Andris Grīnbergs patiesi uzskatāms kā skolotājs un viens no aktivitātes rosinātājiem brīvdomātāju kustībā Padomju Latvijas laikā, kā arī performances mākslas attīstības veicinātājs.

Spontāni hepeningi notikuši arī, piemēram, Rundāles pilī, kas tolaik vēl nebija izremontēta, tajos piedaloties arī gleznotājiem – Maijai Tabakai, Jānim Krievam, kā arī tagadējam Rundāles pils direktoram Imantam Lancmanim.⁸ Tāpat šāda veida improvizācijas ir piedzīvojuši Rīgas māju jumti, māksliniekiem apvienojoties bohēmiski mākslinieciskā vienotībā. Plašais mākslinieku klāsts, kuri darbojās dažādos mākslas žanros, taču tik un tā ņēma daļību šāda tipa pasākumos, norāda uz performances mākslas neizsmeļamajām izteiksmes formām, kas, iespējams, pat nav dēvējamas kā robežas, bet gan plašs lauks, kurā ar vien meklēt jaunas idejas un redzējumus par mirklīgo mākslā.

Līdzīgi kā 60. gados arī 70. gadu performance Latvijā attīstījās slēptā veidā, kas norisinājās bez publikas un vairāk iezīmējās kā pašu mākslinieku veidoti slēgti pasākumi. Lai saprastu performances vietu mākslas pasaulē un attīstību Latvijā 70. gados, jāaplūko konceptuālās mākslas ideja, jo Latvijas performancē mākslas darba konceptam tika piešķirta noteicošā loma. Pievēršoties vispārīgiem jēdzieniem, problemātiskai un priekšstatiem par tēmu, kas visbiežāk skāra sabiedrību. Jo tikai retumis Padomju Latvijas performancē notiek eksperimenti ar sevi vai savu ķermeni, kas notiek tikai eksperimenta vai šova vārdā. Konceptuālā māksla Rietumu pasaulē iezīmējās kā atbilde straujai patērētāju sabiedrības attīstībai, kur tehnoloģijas un tirgus pirkšanas – pārdošanas princips palika arvien aktuālāks, līdz ar to jaunajos māksliniekos radīja bažas par mākslas vietu pasaulē un tās kļūšanu par kārtējo mārketinga preci, tādēļ tika uzsākta mākslas pārinterpretācija – veidojot ideju par tādu mākslu, ko nevarētu ne pārdot, ne pirkt. Bieži savās idejās mākslinieki pauda tēmas, kas skāra sabiedrībā un pasaulē aktuālo un problemātisko, kā, piemēram, kara un līdztiesību tematikas.⁹ Konceptuālā māksla radusies ASV 20. gs. 60. gados un joprojām sastopama arī mūsdienās, un iezīmējās kā priekšstatu māksla. Aktuāla bija tieša mākslas dematerializācija, kas nozīmē atbrīvojot to no liekiem vizuāliem tēliem, kā galveno uzskatot ieceri, kas bieži vien ir mutiskā, skaņu, video vai rakstiskā formā,

⁷ Veidemane, Elita. Par Andri Grīnbergu: mīlēt, ne karot. *TVNET ziņu portāls/Vakara Ziņas*. Raksts. Pieejams: http://www.tvnet.lv/sievietem/attiecibas/78331-par_andri_grinbergu_milet_ne_karot.

⁸ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 11. lpp.

⁹ Marzona, Daniel. *Conceptual art*. Bonn: Taschen, 2005. Pp. 6 – 7.

tādējādi valodu padarot par mākslu. Tā tiecās materiālo padarīt par konceptu, tātad vispārīgu priekšstatu, un necentās sniegt estētisko baudījumu. Mērķis paust idejas iezīmējās pilnīgā priekšmetiskajā minimālismā, valodu padarot par dominējošo mākslā un ideju kā galveno mākslas radītāju.¹⁰

Tieši performance tika izmantota kā viens no palīglīdzekļiem, lai paustu konceptuālās mākslas ideju. Mākslinieki caur performanci bieži vien necentās pievērst uzmanību sev, bet gan tām mākslinieciskajām idejām, ko tie centās iedzīvināt ar performances palīdzību. Performance konceptuālajā mākslā bija cīniņš ar vispārpieņemtām mākslas paražām un centieni ar sabiedrību runāt par aktuālo.¹¹

Mākslinieki savu dzīvi sāka formēt kā mākslas darbu, kad nevis māksla imitē dzīvi, bet dzīve – mākslu. Padomju Latvijas neoficiālajā, mākslā mākslinieki ļāvās inscenējumiem, hepeningiem, akcijām un spontānām darbībām, kuru robežas starp disciplinām un žanriem bija izplūdušas un neskaidras. Mākslinieciskie izteiksmes līdzekļi svārstījās no vienas robežas uz otru, starp vizuālo mākslu, teātri, kino, fotogrāfiju, kolektīvu iztēli, intīmiem žestiem, spēlēm ar realitāti, kas bieži vien sniedza iracionālu vēstījumu.¹²

Jāatzīmē, ka mākslinieki, kuri veicināja šo māksliniecisko disciplīnu sajaukšanos, nevēlējās savas darbības dēvēt par performancēm kā Rietumos un tai vietā ierosināja nojēgumu – „dzīves māksla.” Mākslas apzīmējums norādīja uz esenciālu un kopīgu šo tik dažādo māksliniecisko notikumu iezīmi, proti, ne vien noteikto žanrisko robežu, bet arī daudz izteiktāku risinājumu. „Tas kalpoja kā vispārinājums – *modus vivendi*, izzudušo demarkāciju starp dzīvošanu un radīšanu jeb eksistenci „starpzonā”, kas veidota kaut kur pa vidu starp dzīvi un mākslu.”¹³ Jāmin, ka „dzīves mākslas” nojēgums nav saistāms ar filozofijas vai psiholoģijas studijām, kur jēdziens ieguvis plašu institucionālu lietojumu, bet gan ar rakstnieka Oskara Vailda domas par dzīvi kā mākslas imitācijas parafrāzējumu. Nosaukums vērtējams kā veiksmīgs arī šo norišu dažādā spektra, nozīmju un stilistiskās daudzveidības dēļ – to lokā iekļaujas gan sadzīviskas, gan pavisam ekstraordināras darbības, gan inscenētas akcijas. Kā arī dažādu spontānu, mājas ballīšu vai citu bohēmas cauraustu pasākumu laikā dzimušas idejas, ko varētu tulkot kā *Fluxus* analogus.¹⁴

¹⁰ Marzona, Daniel. *Conceptual art*. Bonn: Taschen, 2005. Pp. 7 – 8.

¹¹ Ibid.

¹² Valpēters, Eižens. *Nenozēzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX. gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2010. 244. – 245. lpp.

¹³ Turpat.

¹⁴ Turpat. 246. – 247. lpp.

Iezīmējot māksliniecišķās apvienības *Fluxus* nozīmi performances attīstībā ne tikai kā Rietumu pasaules pieredzi, bet gan kā etalonu Eiropas performances darboņiem, tai skaitā Latvijai, svarīgi būtu iepazīties ar nelielu šīs māksliniecišķās apvienības vēsturi. Proti, 60. gadu sākumā aktīvā un inovatīvā jaunās kultūras un mākslas izpratnes radīšanā izpaudās ne tikai vizuālās mākslas pārstāvji, bet arī komponisti, mūziķi, dzejnieki un kino režisori. Daudzi apvienojās „jaunākās mūzikas” koncertu sērijās, kas norisinājās Ņujorkā 1961. gadā, veidojot internacionālu mākslinieku grupu – *Fluxus* (*George Maciunas, Dick Higgins, Allan Kaprow, Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell, La Monte Young, Yoko Ono, John Cage, Al Hansen*). Mākslinieki darbojās dažādās disciplīnās un radīja eksperimentālu mākslas grupu, kurā notika avangardiska mākslas sintēze. Tika veidoti eksperimenti mūzikā, kā arī radītas īsas un absurdas performances. Savukārt 1962. gada septembrī notika starptautiskas *Fluxus* jaunās mūzikas festivāls, kur mākslas pasaulē tika nostiprināta ideja par dažādu mākslas disciplīnu apvienošanas vienā veselumā.¹⁵

Slēgtie pasākumi, kur veidojušas dažādas radošās personības, visbiežāk Latvijas publikai bija maz zināmas un neiepazītas. Viena no šādām personībām ir minams kinorežisors Juris Pakalniņš, kurš ap sevi pulcēja paprāvu domubiedru loku. Reizēm par satikšanās iemeslu kinorežisoram un viņa domubiedriem kalpoja izdomāts notikums, piemēram, Gvatemalas lidotāja bēres (ap 1978) – viņš it kā lidojis pāri Latvijai un purvā avarējis. Bēres noorganizētas ļoti reāli, proti, ar visu nepieciešamo atribūtiķu.¹⁶ Šādi pasākumi liecināja par mākslinieku radošo garu un vēlmi māksliniecišķās idejas paust neierastā formātā. Kā min Latvijas performances mākslas pētniece Zane Matule: „Viens no konceptuālākajiem Pakalniņa iniciētajiem pasākumiem notika tagadējā Latvijas Mākslas akadēmijas Studentu kluba telpās; tas ironiski bija veltīts „kriminālistikas” 70. gadadienai. Uzaicinātie viesi – aptuveni 40 cilvēķu no tuvākajiem draugiem – pa pastu saņēma ielūgumus ar norādi ierasties noteiktā laikā un vietā, ģērbtiem kriminālistu tērpos. Pēc tam visi devās uz konkrēto pasākuma vietu, kas bija iekārtota padomju militārajās tradīcijās. Pasākumu kontrolēja Juris Pakalniņš, Egils Zirnīs un Vents Dižķaķs tērpušies padomju armijas formā. Militāristi ieviesa dzelzainu disciplīnu un ar sanāķušajiem runāja tikai krievu valodā. Pēc pirkstu nospiedumu noņemšanas visiem rindas kārtībā tika izsniegti ieslodzīto numuri. Tad „kriminālistus” nostādīja ierindā pie sienas, un katram pēc pavēles bija jānosauc numurs, protams, krievu valodā. Ja kāds to nepateica precīzi, tad atskanēja

¹⁵ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001. P. 132.

¹⁶ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 19. lpp.

pavēle visu sākt no jauna. Tā tas turpinājās vairākas stundas, līdz klātesošie saprata pasākuma nopietnību un pavēle tika izpildīta.”¹⁷ Šāda tipa pasākums viennozīmīgi liecina par mākslinieku mazliet teatralizēto attieksmi pret politisko varu, kā jau minēts – to atdarinot mazliet ironiskā formā.

Daudzu citu pasākumu organizētāju vidū bija jau iepriekš pieminētais tagadējais žurnālists Egils Zirnis, mākslinieks Vents Dižkačs, inženieris Aivars Caucis, tajos piedalījās tādi šobrīd sabiedrībā atpazīstami cilvēki kā dzejniece Inese Zandere, mākslinieks Andris Breže, rakstniece Andra Neiburga – arī bieži kā protests pret padomju varu un garīgo apspiestību.¹⁸ Savukārt 70. gadu otrajā pusē performances mākslā notika lēna pāreja no slēgtā performances tipa uz mazliet provocējošāku un publiskāku, taču ne tik lielā mērā, lai to definētu kā nemainīgu parādību. 1976. gadā Rīgas Politehniskā institūta (tagad Rīgas Tehniskā universitāte) Studentu klubā un Valsts Mākslas akadēmijā (tagad Latvijas Mākslas akadēmija) notika pirmais neformālais avangarda mūzikas festivāls. Tā organizatori bija multimākslinieks Hardijs Lediņš un mūziķis Boriss Avramecs. Festivāla laikā tika atskaņots Džona Keidža skaņdarbs „*Reflection on Weather*”, kura laikā notika hepenings. Šis mirklis vērtējams visnotaļ vēsturiski, jo šī bija sava veida performances publiskošana, kas vairs neiezīmējās kā slēgta tipa pasākums. Koncertā tika pārkāptas visas šādu pasākumu jau ierastās un tradicionālās robežas – kāds no dalībniekiem apsēdās uz skatuves un ēda maizi, kāds cits no kabatām vilka laukā plēves loksnes un meta tās publikā. Līdzīga veida pasākums notika arī 1. Modernās mūzikas festivālā 1977. gadā, Valsts Mākslas akadēmijā. Tomēr pēc šādu vairāku akciju rīkošanas Hardijs Lejiņš, kurš bija Rīgas Politehniskā institūta arhitektūras students, tika izsaukts pie rektora. Hardijam Lediņam piedāvāja divas izvēles iespējas – pārtraukt rīkot šādus provocējošus pasākumus vai aiziet no augstskolas. Multimākslinieks nolēma studijas turpināt, tomēr savu darbību performances jomā nepārtrauca.¹⁹ Vēstures doktore Daina Bleiere, runājot par padomju sabiedrību, tajā valdošo ideoloģiju un propagandu, min, ka: „Padomju kolektīvisma garā cilvēkus oficiālās institūcijas audzināja jau kopš bērnības – izglītības sistēma, oktobrēnu, pionieru un komjauniešu organizācijas to uzskatīja par vienu no galvenajiem uzdevumiem. Lai gan politiskā ziņā sabiedrisko organizāciju panākumi bija samērā necili, taču tās deva būtisku ieguldījumu audzināšanā konformisma garā. Skola vispār bija orientēta uz konformisma ieaudzināšanu. Izlecēji, neordināras individualitātes

¹⁷ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 19. lpp.

¹⁸ Turpat.

¹⁹ Turpat, 15. – 17. lpp.

slikti iekļāvās padomju skolas kanonos. (..) Individuālisms tika klasificēts kā „atrauššanās no kolektīva”, kam varēja būt nepatīkamas sekas savstarpējā saskarē, jo individuālisms valstiski bija apkarojama parādība.”²⁰ Līdz ar to šāda tipa individuālisms, ko izpauda Hardijs Lediņš, nebija pieļaujams, cenšoties to izskaust jau saknē. Taču mākslinieka personības stingrība nepieļāva apturēt māksliniecisko darbību, tādēļ viņa darbība 20. gs. iezīmējās spilgtā un novatoriskā gaismā – performances kontekstā 80. gados.

1.2. 80. un 90. gadi – performances mākslas publiskošanas un ziedu laiks

Latvijas performancē viens no visspilgtākajiem personāžiem viennozīmīgi ir jau minētais Hardijs Lediņš (1955 – 2004). Lai arī savu radošo darbību sācis 70. gados, tomēr visspilgtākā ietekme performances mākslā minama 80. gados. Taču multimākslinieka vārds minams ne tikai runājot par performanci – ar saviem mākslas projektiem un teorētiskajiem pārspriedumiem Hardijs Lediņš daudz devis postmodernisma jēdziena interpretācijā, kas savā ziņā arī ietver izpratni par performances mākslu kā attiecīgā laikmeta spoguļattēlu. Mākslinieka darbošanās diapazons bija ļoti plašs – arhitektūra, mūzika, vizuālā mākslā (kur minama arī performance, video māksla un datormāksla). Tieši plašais redzējums ļāva mākslinieka performancēm būt izteikti multidisciplinārām, apvienojot dažādas mākslas izpausmes.²¹

Līdz ar Hardija Lediņa darbošanos Latvijas mākslas telpā performances māksla no slēgta tipa pasākumiem transformējās publiskos, uzrunājot publiku, un tādejādi pārkāpjot sava laika robežas. Kā piemērs minams jau 1982. gadā izveidotā radošā apvienība „Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca” („NSRD”). Apvienības izveidi mākslinieks sekmēja kopā ar Juri Boiko, Imantu Žodžiku, Ingūnu Černovu un Aigaru Sparānu, iesaistot visdažādāko radošo jomu pārstāvjus – mūziķus, māksliniekus, arhitektus un aktierus. Mākslinieciskās apvienības specifika un darbības izvēles sakņojās performances mākslā un eksperimentālās mūzikas jomā, taču paralēli eksperimentējot arī ar literatūru un kino.²²

Kā citas mākslinieku grupas (Ivars Mailītis, Inese Mailīte un mūziķis Aigars Grauba) performance minama „Oranžā helikoptera akcija” (1984. gads), kas notika

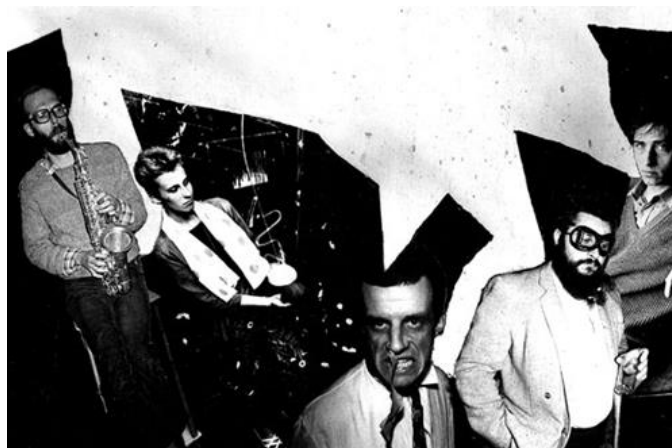
²⁰ Bleiere, Daina. *Eiropa ārpus Eiropas... Dzīve Latvijas PSR*. Rīga: LU akadēmiskais apgāds, 2012. 87. lpp.

²¹ Demakova, Helēna (red.). *Patība. Personības ceļā uz laikmetīgo mākslu – Padomju Latvijas 60. – 80. gadi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrija, 2001. 264. – 265. lpp.

²² Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 17. lpp.

Mākslas dienās Rīgā, Doma laukumā, kļūstot kļuva par vienu no pirmajām publiskajām performancēm. Pāri Doma laukumam tika pārvilkta resna oranža trase, kur savukārt bija iekārts oranžs helikopters, kas virs skatītāju galvām pārbrauca no viena laukuma gala uz otru, tādējādi sakaujot „ļautos spēkus” – no auduma izveidotu objektu. Kā ļaunu spēku alegoriju pēcāk atklājot Padomju varu, bet kā šī ļaunā spēka nāve iezīmējās no auduma objekta birstošais, baltais pulveris, kas krita uz sanākušo galvām.²³

Taču atgriezoties pie Hardija Lediņa daiļrades un NSRD darbības – pazīstamākā radošās apvienības performance bija „Gājiens uz Bolderāju” – pārgājiens no Hardija Lejiņa dzīves vietas Imantā līdz Bolderājai; gājēju rindās bija pats Hardijs Lediņš, Juris Boiko un citi pieaicināti cilvēki²⁴ (sk. 1.2. att.) Jebkurš pārgājiens prasa fizisku piepūli, taču paša procesa ideja bija attīrošā nozīmē. Pārgājiens nesa sevī rituāla tradīciju, ko dalībnieki veica katru gadu vienu reizi, plānojot redzēt uzlecām vai norietam sauli. Dalībnieki savu ceļu veica pa dzelzceļa sliedēm, kas savieno Rīgas pilsētas daļas, ceļā veicot dažādas rituālas darbības, piemēram, dziedot pašu sacerētas dziesmas, lasot dzeju un atzīmējot nemainīgas vietas, kur tika ēstas līdzpaņemtās olas, tādējādi simbolizējot sauli, kas šajā meditatīvajā procesā bija nozīmīgs simbols. Šis pārgājiens notika deviņas reizes: no 1980. gada līdz 1987. gadam, kā arī 2001. gadā, vairāki pārgājieni dokumentēti²⁵ videofilmās.²⁶



1.2. attēls. Pirmais gājiens uz Bolderāju kopā ar Hardiju Lediņu. 1980. gads.

"Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca". No kreisās: Juris Boiko, Dace Šēnberga, Aigars Sparāns, Hardijs Lediņš, Imants Žodžiks. Foto: no Jura Boiko personīgā arhīva.

²³ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 17. lpp.

²⁴ Demakova, Helēna (red.). *Patība. Personības ceļā uz laikmetīgo mākslu – Padomju Latvijas 60. – 80. gadi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrija, 2001, 264. – 265. lpp.

²⁵ Dokumentēto pārgājienu sk. Kultūras un mākslas projekts „Noass”. Gājiens uz Bolderāju. *Noass video arhīvs*. Pieejams: <http://videoart.noass.lv/lv/movies/view/214/> [skatīts 2014. gada 4. febr.].

²⁶ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 17. lpp.

Otras labi zināmās performances „Doktora Enesera Binokulāro deju kursi”²⁷, kas pirmo reizi notika 1987. gadā, iniciators bija dzejnieks un videomākslinieks Juris Boiko. Radošā apvienība bija izveidojusi speciālu video – kur ekrānu rotāja divas lielas, grafiskas acis, kas vērās vaļā un ciet pašu sacerētas mūzikas ritmā. Fonā skanot pašas apvienības radītā tēla Doktora Enesera balsij: „Labo aci atveriet, kreiso aci turiet ciet... Tagad abas aizveriet...” utt. Juris Boiko šo specifisko notikumu dēvēja par acu dejām. Video tika demonstrēts dažādos publiskos pasākumos – Mākslas dienās, vēlāk arī mūzikas klubos, kur Hardijs Lediņš strādāja par dīdžeju. Performances dalībnieki šajā dejā iesaistījās, tādējādi kļūstot par daļu no tās un subjektiem, kas to piepilda – skatoties ekrānā un ritmiski mirkšķinot acis.²⁸

Šo cilvēku radošo darbību varētu dēvēt par savdabīgu multimediju konceptuālo mākslu, kuras izpausmēs vienlīdz svarīga loma ir filozofijai, literatūrai, mūzikai, dzejai, tēlotājam mākslai, drāmai un to visu apvienojošam faktoram – performancei. Savu daiļradi viņi apzīmēja gan kā aptuveno mākslu, gan postmodernismu, Lediņš pat tulkoja un nelielā metienā izdeva šim stilam veltītu grāmatu.²⁹ NSRD neapšaubāmi bija postmodernisma vēstneši Latvijā, taču, lai detalizētāk izprastu postmodernismu, kā mākslinieciskas formas struktūru, jāielūkojas dažos postmodernismam raksturīgāko iezīmju uzskaitījumos, kas, iespējams, attiecināmi un atrodami arī performances mākslas būtībā to uzskatot kā daļu no postmodernās mākslas, kā, piemēram: fragmentācija, dekanonizācija, ironija, hibridizācija un līdzdalība.³⁰ Proti, fragmentācija kā performances „atraušana” no stāta, dekanonizācija kā tradīciju noliegšana un nepakļaušanās valdošajai varai, savukārt ironija kā mākslinieku saspēle un zobgalība, bet hibridizācija kā žanru sajaukšanās un eksperimenti, kas ir novērojami Latvijas performances mākslas izpausmēs.

Paralēli performances attīstībai Latvijā, arī pasaulē 80. gados performance bija vērtējama kā aktuāla, jo tika veidoti gadskārtēji performances festivāli, speciāli žurnāli un mākslas skolas, kuras ņēma vērā performanci kā atsevišķu mākslas disciplīnu. Pirmo reizi radās mākslinieku paaudze, kas specializējās un darbojās tikai performances jomā, sevi dēvējot par performances māksliniekiem. Jo agrāk tā formējās kā neapzināts eksperiments,

²⁷ Performances video sk. Kultūras un mākslas projekts „Noass”. DR. ENESERA BINOKULĀRO DEJU KURSI. *Noass video arhīvs*. Pieejams: <http://videoart.noass.lv/lv/movies/view/211/> [skatīts 2014. gada 4. febr.].

²⁸ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 18. lpp.

²⁹ Mazvērsīte, Daiga. Reiz bija – nebija? Sadzirdēju. Sajutu. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2000, Nr. 2 (11). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2062> [skatīts: 2014. gada 22. janv.].

³⁰ Raja, Mosood. Ihab Hassan: “Toward a Concept of Postmodernism”. *The Pakistan Forum. Voices of a Progressive Pakistan*. Pieejams: <http://pakistaniaat.net/2010/05/ihab-hassan-toward-a-concept-of-postmodernism/>. [skatīts 2014. gada 10. martā].

lai citu mākslas jomu padarītu uztveramāku vai ideju aktuālāku.³¹ Lai gan Padomju Latvijā nav nosaucami mākslinieki, kas specializētos tikai performances mākslā ignorējot citus žanus, ietekmes no Rietumu performances ir nenoliedzamas. Latvijas kontekstā performance iezīmējas māksliniecisku ideju paskaidrojošā un atainojošā veidā, dialogā starp mākslinieku un sabiedrību par aktuālo vai problemātisko.

Uzlūkojot 80. gadu beigu posmu, jāmin skandalozākās publiskās performances „Būris” (sk. 1.3. att.) un „Staburaga bērni”, ko veidoja mākslinieku grupa – Oļegs Tilbergs, Sergejs Davidovs un Sarmīte Māliņa.



1.3. attēls. Performance „Būris”, 1987. gads. Foto: Andris Krieviņš. Foto no: Laikmetīgās mākslas centra arhīva.

Abas performances notika Mākslas dienās, un to galvenā jēga bija pievērst sabiedrības uzmanību aktuālajiem jautājumiem. „Staburaga bērnu” (1988) galvenā tēma bija dabas aizsardzība, un performance tematiski risinājās Rīgas dzelzceļa stacijas gājēju apakšzemes pārējā. Tunelī tika izvietotas 20 bērnu gultas, kurās gulēja simboliskas bērnu figūras. Figūrām tuvojās ūdenslīdēja tērpā ģērbies cilvēks, kas sita ar koku, tādējādi parādot, cik vienkārši un ātri iespējams iznīcināt trauslo un skaisto, laupīt iespēju dzīvot. Performance beidzās ar to, ka vīrietis uz motocikla pilnībā iznīcināja gultiņas ar guļošajiem, tādējādi atkal parādot sabiedrības destruktīvo spēku. Savukārt otra akcija „Būris” (1987) notika atklātākā vietā – toreizējā Filharmonijas skvērā (tagad Līvu laukums). Zālājā tika novietots

³¹ Gregory Battcock and Robert Nickas. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: E.P. DUTTON, 1984. Pp. 123 – 125.

metāla stieplu būris, kurā bija mākslinieks – ģērbts padomju armijas formā, gulēja, kājas liekot uz atkritumu kaudzes, taču otrs būrī esošais mākslinieks lasīja avīzi. Performance simbolizēja tā laika cilvēka ierobežotību. Bet Padomju armijas apģērba izmantošana kalpoja par iemeslu Oļega Tilberga arestam³² uz pāris dienām, kas tikai pierādīja apspiestību, ko radīja valdošā vara valstī.³³

Latvijas performance visplašāko ievērību guva 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā, īpaši uzsverot mākslas dienas un kino dienas. 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā performances kļuva publiskākas, jo sāka mazināties cenzūras ietekme. Mākslas dienas sāka organizēt ne tikai Rīgā, bet arī citās Latvijas pilsētās. Piemēram, Talsos savu radošo darbību izstrādāja Krūmu grupa, kuras pasākumos un izstādēs reizēm notika arī akcijas un hepeningi.³⁴

Jāmin, ka 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā Latvijā visbiežāk sastopamas bija performances, kas risinājās publiskās vietās un vēstīja par sociālām tēmām, tādejādi paužot attieksmi, komentējot un skaidrojot noskaņojumu sabiedrībā. Līdz ar to pieminot un aplūkojot 90. gadu performances, jāpieskaras arī 80. gadu beigām, kas secīgi rosināja performances ziedu laikus Latvijā.³⁵ 80. gadu nogale Latvijā bija trešais atmodas laiks, kad pilsoņi sāka pieprasīt demokrātisku sabiedrību, Latvijas valstiskās patstāvības un Molotova–Ribentropa pakta slepenās parakstīšanas atzīšanu. Cilvēki sāka organizēties aktīvistu grupās, piemēram, Latvijas Nacionālās neatkarības kustība, kas cīnījās, lai Latviju atzītu par neatkarīgu valsti, kuru pret tās gribu anektējusi Padomju Savienība.³⁶

Par ziedu laikiem performances mākslā 90. gadi Latvijā tiek dēvēti, jo ne pirms, ne pēc šī perioda tik daudz publisku akciju nav noticis. Performance attīstījās uz dažādu mākslas veidu bāzes – muzikālās akcijās, vai atdzīvinot noteiktus objektus, vai instalācijas. Retāk autobiogrāfiskās performances, kuru saturs lielākoties ir personīgs, jo lielākā daļa akciju šai laikā Latvijā bija konceptuālas un uz protestu vērstas. Daļa šo norišu bija sociālpolitiski vērstas.³⁷ Citējot performances mākslas pētnieci Zani Matuli: „Performances mākslas vēsturi veido spilgtas personības ar savdabīgu skatījumu uz pasauli un mākslu, ko raksturo atbrīvotība un dabiska attieksme pret savu ķermeni un kustību kā izteiksmes

³² Performances deviantais raksturs vairāk analizēts darba 3. nodaļā.

³³ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 23. lpp.

³⁴ Turpat.

³⁵ Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010. 268. lpp.

³⁶ Bleiere, Daina un Ilgvars Butulis, Inesis Feldamanis u.c. *Latvijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 383. – 396. lpp.

³⁷ Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010. 268. lpp.

līdzekli, drosme jeb veselīga „nospļauties ko domā citi” attieksme, ko Latvijas mākslā atļaujas retais. Performances izdošanās pamatā ir likt skatītājam notice, ka viss notiekošais ir pa īstam – kad mākslinieks ir maksimāli patiess pret sevi, savu darbību un auditoriju. Tomēr performances pamatā ir ideja.”³⁸ Kā spilgta personība un Zanes Matules definētā savdabība 80. gadu nogalē savu darbību performancē uzsāka gleznotājs Miervaldis Polis (dz. 1948), kurš ir neatņemama Latvijas performances mākslas vēstures daļa – Latvijas performanci padarot publiskāku, kā arī pāri Latvijas robežām esošu. Mākslinieks ir beidzis Jāņa Rozentāla Mākslas vidusskolu (1966) un Latvijas Mākslas akadēmijas glezniecības meistardarbnīcu (1975). Jāatzīmē mākslinieka daudzpusība, kas izpaudusies gan glezniecībā, gan grafikā un instalāciju mākslā; sarīkojis 24 performances, 13 personālizstādes, kā arī piedalījies vairāk nekā 50 nozīmīgās grupu izstādēs, publicējis arī teorētiskas ievirzes darbus. Jauno mākslinieku vienmēr bija interesējusi robežu pārkāpšana, tas izpaudās gan novatoriskā glezniecībā – nereti uzburot padomju realitātē neiedomājamus tēlus vai fantāzijā radītus ceļojumus, kas nereti atklāja postmodernismam raksturīgo klasikas interpretāciju, kas, kā jau darba ietvaros minēts, iezīmēja hibridizāciju. Vēlme pārkāpt robežas saistās arī ar 1986. gadā mākslinieka veidotajām akcijām „Egocentrs”, kurās tika apvienota mākslas prakse ar teoriju, tādējādi apspēlējot konceptu „Stils – tas esmu es”.³⁹ „Egocentra” ietvaros notika arī Poļa slavenākā performance „Bronzas cilvēks” (sk. 1.4. att.), kur mākslinieks no galvas līdz kājām nokrāsājās bronzā, pēcāk pastaigājoties pa sabiedriskām vietām.

Mākslinieks ietērpās bronzas uzvalkā, platmalē un kurpēs, kā arī nokrāsāja seju, matus un rokas. Polis veica pastaigu pa centru – pa Ļeņina (tagadējā Brīvības) ielu pāri Kirova parkam (tagadējais Vērmānes dārzs), garām Universitātei, Operai un tad devās Vecrīgas virzienā. Filharmonijas skvērā (tagadējais Līvu laukums) viņš atrada vietu kur piemesties, proti, tukšu pjedestālu Mazās ģildes priekšā, un kādu brīdi uz tā nekustīgi stāvēja. Mākslinieks atgādināja dzīvu skulptūru, ik pa laikam mainīja pozu, kas bija cēla un par monumentalitāti vēstoša.⁴⁰ Līdz ar to mākslinieks, protams, piesaistīja garāmgājēju uzmanību. Kā komentē mākslas vēsturniece Eimija Brizgela (*Amy Bryzgel*), kas ir pētījusi Austrumeiropas performances mākslu 20. gs. kontekstā: „Tā bija Padomju Latvija, un, kaut arī Gorbočova un pārkārtošanās laiks jau bija pienācis, individualitātes apliecinājumi ārpus

³⁸ Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010. 268. lpp.

³⁹ Demakova, Helēna. (red.). *Patība. Personības ceļā uz laikmetīgo mākslu – Padomju Latvijas 60. – 80. gadi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrija, 2001. 177. – 179. lpp

⁴⁰ Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012. 213. lpp.

kolektīva, vismaz tik ekstrēmi, joprojām bija reti. Līdz ar to nekas netika pārraidīts televīzijā – skatītāji vēroja notiekošo klātienē vai nu pēcāk par to uzzināja no baumām.”⁴¹ Tādējādi var secināt, ka cenzūras ietekme ir kavējusi performances mākslas publiskošanu.



1.4. attēls. Bronzas cilvēks, 1987. gads. Foto: no Laikmetīgās mākslas centra arhīva.

Saskaņā ar Poļa teikto: „Šajā darbā vizualizējas cilvēkam piemītošā tieksme glorificēt un tapt glorificētam, tieksme pēc slavas, pēc varas, pēc nemirstības, tieksme pašslavināties”.⁴² „Performances īstenošanas laikā valsti joprojām izraibināja pieminekļi komunistu vadoņiem un kaut kur katras pilsētas centrā atradās obligātais Ļeņina piemineklis. Rīgā tas bija Ļeņina (tag. Brīvības) ielā, iepretim viesnīcai „Latvija” (tag. *Radisson Blu Hotel Latvija*). Līdzība starp bronzas cilvēku un šiem pieminekļiem bija acīmredzama. Polis apgalvoja, ka ideja par bronzas krāsās klātu cilvēku bija tieša atsauce un daudzajiem bronzas pieminekļiem visās padomju pilsētās, ieskaitot Rīgu. Kaut arī daži Poļa pastaigas vērotāji domāja, ka viņš tēlo tieši Ļeņinu, mākslinieks uzstāj, ka tā nebija; viņa tēls drīzāk norādīja uz vēsturisko personu bronzas statujām vispār, ieskaitot Senās Grieķijas un Senās Romas paraugus līdzās ierastajiem padomju piemēriem”, saka Eimija Brizgela.⁴³ 1987. gada performance bija pirmais Bronzas cilvēka parādīšanās gadījums, tas nebūt nebija pēdējais. 1989. gadā Polis kopā ar pieciem citiem māksliniekiem no Latvijas sarīkoja performaci „Bronzas cilvēku kolektīvā ubagošana jeb Latvijas zelts” Rīgas vācu

⁴¹ Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012. 214. lpp.

⁴² Turpat, 215. lpp.

⁴³ Turpat, 214. lpp.

sadraudzības pilsētas Brēmenes tirgus laukumā. Akciju bija iecerēts sinhronizēt ar citas „bronzas cilvēku” grupas „ubagošanu” Doma laukumā Rīgā, bet, tā kā pasākums notika 17. jūnijā (1940. gada jūnijā PSRS okupēja Latviju), kas Latvijā bija atceres diena, Rīgas grupa atturējās no performances. Sakarā ar akciju Polis deklarēja: „Kultūra vienmēr ir ubags. Tev par to nav jākautrējas”⁴⁴. Māksliniekam tas nozīmēja, ka mākslas radīšana nav kaut kas praktisks vai nepieciešams ikdienas izdzīvošanai. Tādējādi mākslinieciskas performances ietvaros viņš nenošķīra „ubagošanu”, uzgleznojot gleznu pārdošanai, lai par iegūto naudu nopirktu pārtiku, no burtiskas stāvēšanas uz ielas, lūdzot naudu ēdienam.⁴⁵

1990. gada 4. maijā jaunā Latvijas parlamenta locekļi ar Tautas fronti priekšgalā pavēstīja par nodomu atjaunot neatkarību no Padomju Savienības, ar kuras deklarācijas parakstīšanu tika atjaunota Satversmes sapulces 1922. gada 15. februārī pieņemtā Latvijas Republikas Satversme. Šī deklarācija pasludināja 1940. gada 17. jūnija PSRS militāro agresiju kā starptautisku noziegumu un atjaunoja Latvijas Republikas suverenitāti.⁴⁶ Šo Latvijai svarīgo notikumu rezultātā 1991. gada 8. augustā, tikai dažas nedēļas pirms politbiroja sarīkotā puča pret Gorbočovu, Polis un viņa kolēģis Vilnis Zābers īstenoja performanci, kas paredzēja brīvā tirgus ienākšanu Latvijā. Abi mākslinieki nostājās Rīgas centrā, Vecrīgas pievārtē pie „Laimas” pulksteņa, Brīvības pieminekļa paēnā, tirgojot saulespuķu sēklas no somām, kas bija marķētas ar jaunu, abu kopīgi radītu zīmolu „Miervaldis Polis & Vilnis Zābers 08.08.91”. Būtībā tā bija sacensība starp padomju laika bronzas un drīzumā gaidāmās jaunās kapitālisma ēras pieprasījumu: „Zābers pārdeva parastas sēklas par rubļiem, turpretī Bronzas cilvēks pārdeva bronzas sēklas, prasīdams vienu dolāru par glāzi. Pēc mākslinieka teiktā, vecās padomju sēklas tika pirktas labāk par bronzas sēklām, kam vajadzēja simbolizēt kapitalistisko iekārtu. Visticamāk tas bija praktisku pasvērumu un ērtības dēļ – vecās sēklas joprojām bija ēdamas, lētākās un vieglāk nopērkamas, izmantojot vietējo naudu.”⁴⁷

Visbeidzot 1992. gada vasarā, kad Latvija bija jau atguvusi neatkarību, Bronzas cilvēks parādījās pēdējo reizi, lai pēc tam pazustu; tā bija performance „Bronzas cilvēks pārvēršas par balto cilvēku”. Ar Zābera līdzdalību Bronzas (komunistiskais) cilvēks atkal pārtapa par Balto (brīvo) cilvēku – Zābers uzklāja baltas krāsas kārtu bronzas slānim, kas jau sedza mākslinieka ķermeni. Performances ideja piederēja Miervaldim Polim, kurš

⁴⁴ Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012. 215. lpp.

⁴⁵ Rudzāte, Daiga. Miervaldis Polis. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2000, Nr. 5 (14). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2018> [skatīts: 2010, 5. janv.].

⁴⁶ Bleiere, Daina un Ilgvars Butulis, Inesis Feldamcis u.c. *Lavijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 283. – 284. lpp.

⁴⁷ Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012. 216. lpp.

apgalvoja, ka Bronzas cilvēka pārvēršanās Baltajā cilvēkā simbolizēja pāreju no komunisma uz brīvā tirgus demokrātiju.⁴⁸ Ne tikai mākslinieks bija pamanāms pūlī, bet arī skatītājs, viņu uz ielas pamanījis, aizdomājās par performances jēgu. Sabiedrībai tas liecināja par indivīda drosmi izcelties pretī kolektivizācijai un apšaubīt. „Padomju periodā mākslas darbam vajadzēja būt skaidram un nepārprotamam. Sociālistiskā reālisma oficiālais stils pacieta tikai vienu mākslas interpretāciju. Līdz ar to performaču māksla tajā nebija iekļaujama, jo daudznozīmīga, pakļauta dažādām interpretācijām. Tā kā ikviens skatītājs redz darbu no cita skatupunkta, katra interpretācija pretstatā jebkādi oficiālai, valsts uzspiestai versijai var būt tikai individuāla un neatkārtojama. Tādējādi Bronzas cilvēks piespieda publiku atteikties no padomju laikā ierastās pasīvās skatīšanās prakses un mēģināt aktīvi izprast bronzā tērtā cilvēka atrašanās Rīgas centrā jēgu.” skaidro Eimija Brizgela.⁴⁹

90. gados patstāvīgu performances mākslu uzsāka arī Artis Dzērve, kurš bija darbojies kopā gan ar Hardiju Lediņu, gan Uģa Rūķīša un Bruno Birmaņa modes teātri, gan veica akcijas ar dažādiem fotomāksliniekiem. Mākslinieks Artis Dzērve ir klasisks performanču veidotājs – viņa akcijas parasti ietvēra noteiktu ideju, iekšēju un ārēju sagatavošanās posmu, vietas apzināšanu, kā arī skatītāja lomas paredzēšanu.⁵⁰ Jāmin arī, ka Artis Dzērve ir viens no retajiem latviešu māksliniekiem, kas performances mākslu īpaši mācījies, studējot Hamburgas Mākslas akadēmijā un šo mākslu apgūstot pie serbu mākslinieces Marinas Abramovičas (*Марина Абрамович*, 1946). Mākslinieka performances bija izteikti konceptuālas, piemēram, 1994. gada performancē (Dānijā) „Zvaigzne” viņš no klauna kļuva par bendi. Galvenais elements bija melna trīsstūrveida cepure, ko mākslinieks, uzlicis uz bluķa, ar vienu cirvja cirtieni no klauna cepures pārveidoja to par bendes cepuri.⁵¹

90. gadu sākumā savu māksliniecisko darbību turpināja jau pieminētie Andris Grīnbergs, kā arī apvienība „NSRD”. Tāpat arī Ivars un Inese Mailīši viena, un kā no viņu 90. gadu sākuma performancēm jāmin, uzskatāma arī kā latviešu performances mākslas klasika – akcija „Cilvēki kā karogi” (1991). Akcijas laikā ar melnu auklu tika aptīti vai nu cilvēki, vai priekšmeti; auklu tina tik ilgi, līdz cilvēks vai priekšmets zaudēja savu formu un kļuva par kamolu. Abi Mailīši ir arī pirmie latviešu mākslinieki, kas pārstāvējuši

⁴⁸ Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012. 216. – 218. lpp.

⁴⁹ Turpat, 218. lpp.

⁵⁰ Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010. 275. lpp.

⁵¹ Matule, Zane. *Performance Latvijā. 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 33. lpp.

Latviju ārvalstu performances festivālā, 1991. gadā piedaloties performances festivālā „SOFA” („*Sculpture Objects & Functional Art*”) Nīborgā, Dānijā, vēlāk arī dažādos festivālos citās valstīs.⁵² Mākslinieki veidoja performances atšķirīgās nokrāsās, un ārvalstu skatītāji tās saistīja ar totalitārismu un nebrīvi Padomju Savienībā.⁵³ Ivara un Ineses Mailišu darbība savā ziņā vēstīja ārpasaulei par Latvijas likteni un notiekošo, tādējādi veicinot skatītāju reakciju un izpratni par latviešu piedzīvoto.

90. gadu vidū performances attīstījās no tās jomas, kurā mākslinieki darbojās: no mūzikas, kas apauga ar konceptu un nokļūstot ārpus mūzikas robežām, no vides un objektiem kā arī no video mākslas. Notika pašorganizēti, kā arī plašāki pasākumi un projekti, kas vairoja performances kā mākslas atpazīstamību Latvijā. Performanci ar video mākslu savienoja tādi mākslinieki kā Jurgis Krāsons un Kristaps Gulbis. Tradicionāla koncerta robežas nojauc grupu „Visādi gadījumi” (Regnārs Vaivars, Varis Piņķis, Kristis Poreiters, Ieva Samta, Rūta Liepiņa un Ivo Blūms), dalot skatītājiem mentola konfektes. „Režisors Regnārs Vaivars ar savu grupu uzstājās īpaši aicinātai publikai „Zirgu pasta”, neviens no dalībniekiem to nesauca par performances mākslu. Taču citādi nevar nosaukt grupas koncertu, kas ilga vairāk nekā astoņas stundas un kura laikā dalībniekiem, piemēram, tika noskūti mati vai pilnībā mainījās ārējais izskats. R. Vaivars tos nosauca par „gadījumiem” taču tikpat labi uz to var attiecināt vārdu „notikumi” vai „hopeningi”. Par piederību performances žanram liecina tas, ka dalībnieki jau no grupas pastāvēšanas sākuma lauž tradicionālā koncerta robežas. (...) Pazīstamākais grupas priekšnesums bija olas sakošļāšana – olai tika izpūsts vidus un tajā iepildīta sarkanā krāsa, kulminācijas brīdī Vaivars to ielika mutē, un pa viņa lūpu kaktiņiem tecēja sarkans šķidrums, ko skatītāji uztvēra kā asinis”⁵⁴, komentē Zane Matule. Citātā redzamas arī neskaidrības pašu mākslinieku vidū par performances mākslas žanra definīciju. Proti, „performances mākslai” pakļaujot gan „akciju”, gan „hopeningu”, kas tiek apvienots un nosaukuma ziņā transformēts pēc pašu mākslinieku izvēles, kā jau darba ievadā minēts.

Interesanta parādība 90. gadu beigās bija sieviešu mākslinieču grupa Latvijas Neatkarīgās Sieviešu Līgas Projekts (Inga Šteimane, Silja Pogule, Ingrīda Zābere, Izolde Cēsniere, Kristīne Keire, vēlāk arī Ilze Breidaka), kuru savdabīgākā performance bija „Sarunu rezultāti”. Tā notika 1999. gadā veselu nedēļu toreizējā Biržas namā. Visas grupas dalībnieces tur dzīvoja, pa dienu pie viņām varēja nākt apmeklētāji, bet vakaros viņas

⁵² Matule, Zane. *Performance Latvijā. 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 23. lpp.

⁵³ Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010. 272. lpp.

⁵⁴ Turpat, 274. – 275. lpp.

ieturēja vakariņas ar sabiedrībā pazīstamiem vīriešiem, piemēram, toreizējo Rīgas mēru Andri Bērziņu un uzņēmēju Viesturu Koziolu.⁵⁵

Atskatoties gan uz 90. gadiem Latvijas performances vēsturē, gan iepriekšējām dekādēm, var rezumēt galvenos performances izveides un attīstības punktus un norises, kas sekmējušas tās transformāciju laika gaitā. Kuras pamatā ir cenzūra un mirklis, kad tā samazinās un teju pazūd pavisam. Jāatzīmē, ka, aplūkojot performances mākslu vēsturiskā skatījumā, var secināt, ka performance Latvijā attīstījies līdz ar Rietumu sabiedrības un mākslas pasaules 20. gs. izmaiņām. Lai arī Padomju varas kontrolēta, tā viennozīmīgi ir ietekmējies no mākslas pasaules, kas bija ārpus cenzūras žoga.

Latvijā performances mākslas izpausmes spilgti iezīmēja laika vēsturisko kontekstu un problemātiku, taču kā izteiksmes līdzekli veidojot māksliniecisku brīvību, bohēmisku pieeju bez ierobežojumiem slēgtajās performances. Pēcāk atainojot performances mākslas publiskošanu un tās pietuvošanos skatītājam. Varētu pat apgalvot, ka performances izpausmes iespējas ir bezgalīgas un robežas teju nenosakāmas.

⁵⁵ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 35. lpp.

2. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLA 21. GS.

Mākslā šobrīd sadzīvo dažādi virzieni, stili, un paši mākslinieki ir brīvi un spēj izpausties savā jomā. Mākslinieki mūsdienās izvēlas, kādu stilu vai žanru izmantot, kombinējot vai strikti nodalot, tādējādi rodoties laikmetīgajam. Līdz ar to performances skatītāja uztverē ir jādabojas interpretācijai, kas ļautu tuvoties un izprast performances mākslas specifiku, kas, iespējams, mainās līdz ar gadsimtu miju, parādoties gan jauniem māksliniekiem, gan jau jauniem veidiem, kā performances mākslu nest tuvāk skatītājam, proti, parādoties festivāliem. Vērtējot performances mākslu mūsdienās, svarīgs ir arī pašu mākslinieku viedoklis, ko darba ietvaros ir mēģināts gūt, lai dziļāk izprastu maz pētītās performances mākslas situāciju mūsdienu Latvijā, un, iespējams, arī izmaiņas.

2.1. Latvijas performances mākslinieki, apvienības un to performances

90. gadu beigās informācija par performances mākslu un tās norisēm gan Latvijas, gan Pasaules kontekstā bija daudz pieejamāka kā jēl kad līdz tam. Latvijas mākslinieki bija iepazinušies ar performances izpausmēm arī citu valstu pieredzē un kļuva skaidrāki savās apjaušanās par šo mākslas veidu. 20. gs. performances māksliniekus lēnām sāka nomainīt jaunā paaudze, kas arvien vairāk sāka izmantot performances mākslas daudznazīmīgas izpausmes veidus.

Ja 20. gs. performances norises lokalizējās vairāk galvaspilsētā, reizumis tikai pieklusinātā veidā ārpus tās, tad 21. gs. nes performances mākslas plašāku un skaļāku izplatību arī citās Latvijas pilsētās, kā, piemēram, Cēsis, Liepāja, Kuldīga un Ventspils. Performances mākslas robežas mainījās ne tikai teritoriālajā ziņā, bet arī pašizpausmes ziņā, ko ietekmēja daudz brīvāka uztvere un spēja vērtēt mākslas procesus no indivīda, ne kolektīvisma skatupunkta, kā tas bija vērojams 20. gs. Īpaši jāizceļ gleznotājs ar pseidonīmu F.M. Grantēns (Hardijs Gruduls), kurš aktīvi darbojies gan Alūksnē, gan Liepājā un kura daiļradi bieži dēvēja par radošo terorismu.⁵⁶ Mākslinieks bija izveidojis

⁵⁶ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 41. lpp.

partiju „Taisnā līnija”, ko centās popularizēt izdalot informatīvus materiālus par to. Mākslinieks savā radošajā darbībā un performancēs bieži pauda savu nostāju par sociāliem un politiskiem jautājumiem, piemēram, pret iestāšanos Eiropas Savienībā, deputātu visatļautību, kara tēmām un nabadzību. Tiesa gan, jāatzīmē, ka 21. gs. performance Latvijā aizvien mazāk runā par politiskām tēmām. Līdz ar to mākslinieks Grantēns bija iemantojis autsaidera statusu, par viņa aktivitātēm rakstīja gan laikraksti Alūksnē, gan Liepājā.⁵⁷ Taču Liepājas pilsētas domei mākslinieka darbība šķita pat kaitinoša, tādējādi pēcāk aizliedzot laikrakstiem publicēt jebkāda veida informāciju par viņu.⁵⁸ Jāatzīst, ka šāda prakse izolēt mākslinieku no medijiem, kā arī jebkāda cenzūras izvēšana 21. gadsimtam nav raksturīga parādība, taču reizumis vēl tiek izmantota, lai cīnītos ar, pēc attiecīgo instanču viedokļa, sabiedrības miera un kārtības traucētājiem, kā piemēru minot Grantēnu. Mākslinieka spilgtais sevis pieteikums publikai šķita neparasts un pat savā veidā avangardisks, kā piemērs no „Kurzemes Vārda” laikraksta pasākumu afišas, kur tiek vēstīts par mākslinieka veidotu pasākumu „*Fontaine Palace*” – „Tiem, kuri atnāks, brīvmākslinieks ir iecerējis savdabīgu programmu. Viņš sola rīkot "Antistriptīzu" no zārka, nerātnās dainas Zigmāra Tomeļa izpildījumā. Tā kā tuvojas vēlēšanas, tad viņš piesola "Grāfa F.M. Grantenjāna kandidatūras izvirzīšanu prezidenta amatam, partijas "Taisnā līnija" programmas un tēžu izdalīšanu, kā arī bezmaksas kūkas, uguņošanu un mielastu pie piena glāzes.”⁵⁹

Gadsimta sākumā darbojusies un performances veidojusi arī māksliniece Izolde Cēsniece, kā arī šī mākslas žanra elementi sastopami videomākslinieces Katrīnas Neiburgas un multimākslinieka Ginta Gabrāna darbos. Taču šīs 21. gadsimta pirmās dekādes sākuma performances censoņu vidū grupu „Totaldobže” (Kaspars Lielgalvis, Kristis Zankovskis, Dāvis Līcītis) izcelt būtu sevišķi svarīgi performanču kvantitātes dēļ, pie tam arī minētās grupas performanču specifika un mērķis krasi kontrastēja ar 20. gadsimta performances mākslinieku skarto tematiku, ar domu norādīt uz valdošās varas nepilnībām un postu, ko tā nes indivīdam kā personībai. „Totaldobže” galvenais mērķis galvenokārt bija veidot pozitīvas un izklaidējošas performances, kuru pamatā ir mūzika un kreatīva attieksme pret dzīvi. Kā vienu no grupas veiksmīgākajām performancēm vērts minēt – septiņu minūšu garo „*Love Machine*”, kas notika 2001. gadā Latvijas Mākslinieku savienības galerijā, atklājot izstādi „Cilindrs”. Galerijas telpas vidū no balta un gaisīga

⁵⁷ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 41. lpp.

⁵⁸ Turpat.

⁵⁹ Meistere, Daina. Brīvmākslinieks piedāvā darbu un nedarbu izstādi. *Laikraksts Kurzemes vārds*. 2006. gada 7. augusts. Pieejams: <http://www.kurzemes-vards.lv/lv/laikraksts/numuri/0006/08/07/?p=1>. [skatīts 2014. gada, 15. janv.].

materiāla bija izveidots cilindrs, kurā grupas radītās mūzikas pavadībā kustējās astoņi cilvēki. Performances laikā cilindrs tika transformēts, dalībnieki tajā grieza caurumus, caur tiem aicinot skatītājus ienākt, un, kā pēcāk izrādījās – cilindrā bija paslēpts izstādes atklāšanas galds.⁶⁰

Nenoliedzama ietekme performances mākslas attīstībā ir arī performances mākslas pētniecei Zanei Matulei, kura ne tikai pētījusi, bet arī pati ir darbojusies performances mākslas jomā. Mākslinieces darbība un aktīva piedalīšanās dažādos pasākumos aizsākusies līdz ar 2001. gadu, veidojot performances sadarbībā ar igauņu performances grupu „*Non Grata*”, pēcāk studējot performances mākslu pie krievu avangarda klasiķa Jurija Soboļeva (*Юрий Соболев*) viņa meistardarbnīcā „*Interstudio*” Sanktpēterburgā. Šis laiks māksliniecei bijis pieredzes bagāts, īpaši starptautiskos performances festivālos ārzemēs. Par vienu no veiksmīgākajām performancēm aizrobežā jāmin 2002. gada Zanes Matules piedalīšanās Maskavas galerijas „*Escape*” performancē „*Latvija: Krievija*” kopā ar krievu mākslinieku Maksimu Iljuhinu. Performances mērķis bija izspēlēt reālu cīņu starp šīm valstīm, katrs dalībnieks izmantoja vienu cīņas ieroci – Zanei Matulei tā bija spēļu pistole, bet Maksimam Iljuhinam dators, tādejādi vairāku stundu laikā tika izcīnīta cīņa starp lielvalsti Krieviju un Latviju.⁶¹

Līdzīgi kā 20. gadsimta performances mākslas praksē novērots – mākslinieki, kuri tikai netieši saistās ar performanci un pārstāv citu mākslu žanru, bieži vien izvēlas savu daiļradi, māksliniecisko domu un redzējumu paust tieši šajā žanrā. Arī 21. gadsimta Latvijas performancē šī tendence viennozīmīgi ir saglabājusies, un kā spilgts piemērs ir minama gleznotāja Ieva Sara Breikša savā darbā „*Slāpes – kāpēc?*”, kas notika Rīgā 2004. gadā, gājēju pazemes pārejā. Māksliniecei svarīgi bija atspoguļot cilvēka iekšējo daudzveidību, mainību un garīgo pārtapšanu. Gūt ieskatu, kā arī atspoguļot performances norisi iespējams ar Zanes Matules aprakstu par to: „Performances laikā starp nejaušiem gājējiem darbojās sarkanā apģērbā tērpta sieviete, viņa stumdīja tukšus iepirkuma ratiņus, vērsdama seju un plaukstas pret debesīm. Sievietes darbība stipri kontrastēja ar tuneļa vidi, kur vieni ubagoja, citi tirgojās, bet pārējie steigas pārņemti, devās savās ikdienas gaitās. Tad viņa piegāja pie spaiņa un vilka no tā ārā baltus marles auduma gabalus, ko lika sev ap pleciem un tina ap galvu. Katrai kustībai un priekšmetam bija noteikta simbolika. Pēc tam sieviete uzvilka baltu kleitu, bet sākotnējo sarkano apģērbu simboliski mazgāja uz izkāra žāvēties. Tad uz sarkanā auduma krusta formā tika izšļākta baltā krāsa un viņa sāka dziedāt

⁶⁰ Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 41. lpp.

⁶¹ Turpat, 42. lpp.

„I dont know how to love him” no Endrjū Loida Vēbera rokoperas „Jēzus Kristus Superzvaigzne”⁶². Jāatzīmē, ka avots idejai tika ņemts Bībeles stāsts par Mariju Magdalēnu, kas caur ciešanām un mokām nokļūst pie apskaidrības un šķīstīšanās. Māksliniecei Ievai Sarai Breikšai vispirms rodas ideja, bet pēc tam viņa izvēlas, kā to vislabāk izpaust.⁶³ „Performance viņai ir kā paskaidrojums un turpinājums viņas zīmējumiem. Ievai Sarai Breikšai liela nozīme ir performances notikuma vietai. Parasti viņa izvēlas publiskas vietas, kurās ir daudz cilvēku: universālveikalu, pazemes gājēju pāreju. Ar performances palīdzību viņa iezīmē un padara sev tuvu kādu vietu, kurā viņa par kaut ko sapņo vai kurā vēlētos atgriezties. Māksliniece var vairākas reizes izspēlēt vienu un to pašu performanci, mainot vienīgi notikuma vietu.”⁶⁴

Taču kā cita spektra performances mākslinieks jāmin Kristapas Pūce. Sākoties 21. gs. raksturīga bija performances parādīšanās arī naktsklubos, tādejādi ļaujot attīstīties industriālajai performancei – jaunākajām tehnoloģijām balstītas vizuālās mākslas sintēzei. Latvijas Performances Mākslas savienība raksturo minētā mākslinieka daiļradi: „Kristapam Pūcei performance ir svarīga dzīves sastāvdaļa, kuras laikā viņš gūst jaunas sajūtas. Bieži vien viņš ar performances palīdzību cenšas kaut ko sevī pārvarēt. Tie ir dažādas grūtības pārbaudījumi, kas var būt riskanti dzīvībai. Šo performanču ietekmes avots ir pirmatnējo cilšu reliģiskie rituāli, kuru laikā caur sāpēm un mokām to dalībnieki nonāk pie atbrīvošanās un atdzimšanas. Darbojoties industriālu⁶⁵ apvienībā „*Brigado genocid*” viņš kopā ar pārējiem dalībniekiem uz skatuves veicis neskaitāmus pīrsinga aktus. To laikā industriālās mūzikas pavadībā, kas rada transam līdzīgu sajūtu, vairākās vietās tika caurdurta āda. Šādu performanču laikā gan skatītājs, gan izpildītājs sajūt, ka laiks ir relatīvs, jo katra minūte šķiet pusstundu gara. Šajās performancēs mākslinieks sevi identificē ar skatītāju, kurš pārdzīvo viņa sāpes kā savējās. Šo mūsdienu rituālu galvenais mērķis ir atbrīvoties no negatīvajām izjūtām, kas uzkrājušās ikdienā.”⁶⁶ Par mākslinieka performancēm idejiskā līmenī: „Reizēm Kristaps Pūce ar performances palīdzību vērsas pret kādu sociālu problēmu, kuru viņš dziļi izjūt sevī, piemēram, karu Irākā. 2003. gadā klubā Depo koncerta Birth Against War laikā notika performance pret Amerikas realizēto Irākas iekarošanu. Tajā Ameriku simbolizēja prezidenta Buša figūra, kura ar motorzāģa

⁶² Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009. 45. lpp.

⁶³ Latvijas Performances Mākslas Savienība. Mākslinieki LV. *Latvijas Performances Mākslas Savienības mājas lapa*. Pieejams: <http://performance.lv/Makslinieki>. [skatīts 2014. gada 20. janv.].

⁶⁴ Turpat.

⁶⁵ Stikāks apraksts par industriālās subkultūras iezīmēm rodams darba 3. nodaļā.

⁶⁶ Latvijas Performances Mākslas Savienība. Mākslinieki LV. *Latvijas Performances Mākslas Savienības mājas lapa*. Pieejams: <http://performance.lv/Makslinieki>. [skatīts 2014. gada 20. janv.].

palīdzību tika iznīcināta. Šīs performances ideja bija tāda, ka Amerikas agresiju nav iespējams apturēt nekā citādi kā tikai ar agresiju, kas vērsas pret to. Mākslinieks ar šo un citām performansēm aktīvi parāda savu viedokli pret apkārt notiekošajām nejēdzībām, no kurām lielākā daļa cilvēku cenšas norobežoties un nedomāt par tām.”⁶⁷

2005. gadā izveidojās un performansē sāka darboties grupa „Auseklic/Usins” (Zane Matule, Dace Gaile, Kristaps Pūce, Krišs Zilgalvis, Gatis Vectirāns). Mākslinieku grupa jāmin kā šobrīd profesionālākā performances grupa Latvijā, tā veidojusi ne tikai vietējās performances, bet arī pārstāvējusi Latvijas performances mākslu Eiropā, ASV un Āzijas starptautiskos festivālos. Grupa sevi pozicionē kā „tendenciozi tautiska performances grupa – tā zog latvietim sajūtas, materializē tās un dāvina kā suvenīrus citiem Zemes iemītniekiem.”⁶⁸ Kā nozīmīgs projekts, ko grupa realizēja 2006. gada vasarā, bija performance Rūpnīca “Auseklic”, kuras notikumi bija vērojami uz vecā dzelzceļa tilta balsta Daugavā, Rīgā. Izmantojot šīs telpas uzbūvi un novietojumu, grupa izveidoja butaforisku, vizuāli sirreālu rūpnīcu, kas nodarbojās ar auseklīšu ražošanu, ko vēlāk pildīja mazās pudelītēs un dāvāja tautai. Pastāvēšanas laikā grupa ir veikusi dažāda veida performances, sākot ar orķestra izveidi un beidzot ar rūpnīcas celšanu. Grupas sastāvā notiek arī slēgtās performances, kuras kalpo gan kā jaunu ideju ģeneratori, gan grupas attiecību pilnveidošanai.⁶⁹

2008. gadā tika dibināta Latvijas Performances Mākslas Savienība, kuras mērķis, ir: „Veicināt Latvijas performances mākslas attīstību: piedalīties kompaktdisku, katalogu un grāmatu par performances māksliniekiem un to darbībām Latvijā izstrādē un izdošanā, organizēt performances mākslas notikumus Latvijā; veikt biedrības biedru un sabiedrības izglītojoša rakstura procesus; veidot Latvijas performances mākslas arhīvu (iekļaujot fotogrāfijas digitālā formā, intervijas ar māksliniekiem, video jebkādā formātā, mākslinieku skices, radošās biogrāfijas, rakstus presē); starptautisko sakaru dibināšana un uzturēšana ar līdzīgām organizācijām visā pasaulē; to skaitā apmeklējot un organizējot ar performances mākslu saistītus pasākumus.”⁷⁰

2009. gada 18. jūnijā notika pirmais dzīvokļu performances pasākums Krišjāņa Barona ielā 37, kurā uzstājās mūzikas skaņu ekspromta kolektīvs „Bērnu rīts”, Zane Matule, Krišs Zilgalvis un Gatis Vectirāns, Kaspars Dobrovoļskis.” Ar intīmi pieklusinātu

⁶⁷ Latvijas Performances Mākslas Savienība. Mākslinieki LV. *Latvijas Performances Mākslas Savienības mājas lapa*. Pieejams: <http://performance.lv/Makslinieki>. [skatīts 2014. gada 20. janv.].

⁶⁸ Turpat.

⁶⁹ Turpat.

⁷⁰ Turpat.

muzikālo eksperimentu vakaru atklāja Maksims Šenteļevs un Kaspars Kalniņš no skaņu ekspromta kolektīva Bērnu rīts. Katram skatītājam tumšā un karstiem garaiņiem piepildītā vannas istabā bija iespēja piedalīties emocionālā pārbaudījumā divatā ar Zani Matuli. Atrodoties vannā, Zane veidoja dziļi personīgu saskarsmi ar indivīdu. Krišs Zilgalvis un Gatis Vectirāns veidoja performanci virtuvē. Pirmais iespaids par televizorā pārraidīto video, kā divi puīši gatavo virtuvē mielastu, tiek laužts brīdī, kad skatītājs caur nelielu durvju lodziņu virtuvē ierauga kailus abus māksliniekus, kuri acīs skatoties, vēro pārsteigto auditoriju. Performances noslēgumā tika pasniegta televizorā ilgi gatavotā kūka. Pavisam negaidīti performēja Kaspars Dobrovoļskis, gaitenī uzrīkojot pievilksnās stieni un pārbaudot savu izturību līdz pilnīgam spēku izsīkumam.”⁷¹ Performances savienība veicinājusi dzīvokļu, jeb mājas performances atdzimšanu, kas bija raksturīga 20. gs. Latvijas performances aizsākumiem, taču mūsdienu dzīvokļu performances vairs nav slēgta tipa pasākums bohēmiskam draugu lokam, kur izteikt savas idejas, kas valdošās varas dēļ bija jāpatur slepenībā. Tie ir interaktīvi pasākumi, kur var piedalīties un ar savu performanci uzstāties jebkurš, kurš attiecīgi uz to piesakās. Šāda pieeja iesaistīt jaunus performances censoņus ļāva sabiedrībai iepazīt šo mākslas žanru, ne tikai vērojot, bet kļūstot no skatītāja par iesaistīto, tādejādi laužot stereotipu, ka performances veido tikai ekstravaganti un avangardiski mākslinieki.

2.2. Performances mākslas festivāli Latvijā

Līdzīgi kā 20. gs. performances mākslas raksturojams traktējams kā neviennozīmīgs un mainīgs, arī 21. gs. ienes pakāpeniskas izmaiņas un attīstību. Var konstatēt, ka Latvijas 20. gs. performances mākslas pārmaiņas iezīmējušās gandrīz ik pa desmit gadiem, un arī 21. gs. māksla piedāvā jaunas vēsmas. Kā viena no pamata pārmaiņām Latvijā minama aktīvā globalizācijas ienākšana, kas aptvērusi gandrīz visas dzīves jomas, tai skaitā būtiski iespaidojot arī Latvijas mākslas telpu. Viena no raksturīgākajām globalizācijas iezīmēm, kas īpaši izceļama analizējot performances mākslu 21. gs. ir strauja kontaktu paplašināšanās ne tikai Eiropas, bet arī pasaules

⁷¹ Latvijas Performances Mākslas Savienība. Mākslinieki LV. *Latvijas Performances Mākslas Savienības mājas lapa*. Pieejams: <http://performance.lv/Makslinieki>. [skatīts 2014. gada 20. janv.].

kontekstā. Šāda veida paplašināšanās māksliniekiem garantē iespēju brīvi sazināties un doties uz citām valstīm – mācīties, strādāt un gūt pieredzi, kā arī zināšanas. Tieši starptautiskais faktors, kas līdz ar 21. gadsimtu bija plašāk pielietojams, veicināja performances mākslas festivālu rašanos un attīstību Latvijā. Arī globālo studiju profesors Manfrēds Stīgers (*Manfred B. Steger*, 1961) atzīmē, ka: „Pēdējo desmitgažu laikā kultūras savstarpējo atkarību un sakaru tīkls ir strauji un nekontrolēti paplašinājies, un tas liek izvirzīt pieņēmumu, ka kultūras prakse ir mūsdienu globalizācijas kodols.”⁷² Tādējādi kultūra mūsdienās nav atdalāma no globalizācijas procesa, tā ietekmējas un veidojas mijiedarbībā ar to.

Festivāls parasti tiek pieteikts kā sava veida svinīgs pasākums, kas veidojas kā mākslas un kultūras sasniegumu skate un 21. gs. kontekstā bieži ir starptautisks, kā tas arī pierādās Latvijas performances mākslas vēstures pieredzē un praksē. Tieši 2001. gadā norit pirmais starptautiskais – ceļojošais performances mākslas festivāls Latvijā ar nosaukumu „Laiks. Telpa. Kustība”⁷³, kurā latviešu, kā arī ārvalstu mākslinieki sniedza iespēju skatītājiem vērot performances mākslu ne tikai pašmāju formātā, bet gūt ieskatu arī citu performances mākslinieku sniegunā. Festivālā piedalījās 50 mākslinieki no Somijas, Vācijas, Kanādas, Zviedrijas, Nīderlandes, Ungārijas un Baltijas valstīm.

Savukārt 2003. gadā notika starptautiskais performances festivāls „Performance okupācija”, kurā piedalījās mākslinieki no Igaunijas, Krievijas un Latvijas. Latviju pārstāvēja jau pieminētie un tajā brīdī aktīvākie performances mākslinieki – Kirils Pantelējevs, Artis Gulbis, Kristaps Pūce, Artis Dzērve, Kārlis Cinītis, Zane Matule, Andris Valts, kā arī mākslas studijas „TEATtTEAT” un „TOT”. Interesanta ir festivāla ideja, kas bija – rosināt mākslniekus starptautiski sadarboties, izmantojot performancēm neierastas vietas pilsētvidē. Festivāls norisinājās nedēļu – parkos, ielās, ēdināšanas iestādes un citur. Festivāls savā veidā kopumā parādīja, cik konceptuāli un daudzveidīgi iespējams izmantot pilsētvidi, kā arī jāmin, ka šis ir bijis lielākais un vienīgais šāda veida pasākums Rīgā.

Tāpat, runājot par pilsētvidi, interesanti šķiet pieminēt darba ietvaros tapušo interviju ar Gati Vectirānu. Sākotnējā satikšanās bija norunāta bārā „*Chomsky*”, uz kuru pats mākslinieks nemaz neieradās. Mākslinieka neierašanās norunātajā vietā darba autorei atgādināja savdabīgu performanci vai pat eksperimentu. Nākamajā, norunātajā reizē, par tikšanās vietu tika nozīmēta Natālijas Draudziņas ģimnāzijas ēdnīca, pēcāk dodoties uz

⁷² Stīgers, Manfrēds. *Globalizācija: ļoti saistošs ievads*. Rīga: Literatūras un filozofijas portāls ¼, 2008. 92. lpp.

⁷³ Laikraksts Diena. *Laiks. Telpa. Kustība*. 2001. Pieejams: <http://www.diena.lv/arhivs/laiks-telpa-kustiba-2001-11055958>. [skatīts 2014. gada 21. janv.].

tuvāko eko veikaliņu, kur mākslinieks spieda sulu no augļiem un paralēli sarunājās ar autori. Norunātās vietās un pārvietošanās no vienas vietas uz otru šķita kā eksperiments ar pilsētvidi.

Taču atgriezoties pie festivāla „Performance Okupācija” – festivāla dalībnieks Kristaps Pūce pavisam poētiski stāsta par savu festivāla ietvaros tapušo performanci, parādot jau minētās, neierastās norises vietas ideju: „*Es iekaroju tiltu. Karājos Salu tilta viducī. Tas bija spēks un daile. Bija saulriets, un es elpoju uguni. It viss bija nieks tajā brīdī*”.⁷⁴ Jautājot, kā tas tika paveikts: „*Tas vairāk vai mazāk bija izaicinājums sev. Nolaidos pa virvi no Salu tilta braucamās daļas, līdz ejamajai daļai tā, lai tā būtu tikai un vienīgi paškontrole. Es uzpūtu liesmu – tāpat kā suns iezīmē savu teritorijas apjausmu paceļot kāju un urinējot. Es gribēju savu teritoriālo klātbūtni fiksēt ar bīstamo pamatstihiju, ko spēju valdīt. Bet performances iznākums varēja beigties arī traģiski, jo jutu spēku izsīkumu*”. Jāteic, ka jautājot, vai kārtības sargi to nebija pamanījuši mākslinieks atbildēja, ka: „*neviens riebeklis nespēja nofiksēt*”, šeit gan arī jāatgādina mākslinieka ekscentriskais raksturs, līdz ar to arī tāda pati atbilde uzdotajam jautājumam, kas ir tikai likumsakarīgi.

Arī 2005. gadā norisinājās vēl viens starptautisks performances festivāls „Rituāls”⁷⁵, kurā Latviju pārstāvēja Kirils Panteļejevs, un jau darba ietvaros plaši pieminētā, grupa „Auseklic/Usnis”. Festivāls norisinājās Pedvālē, kas rosināja māksliniekus dabas ainavu padarīt kā performances sastāvdaļu, tādēļ tapuši darbi atzīmējami kā meditatīvi un romantiski, līdz ar to idejas līmenī atšķiroties no nupat aprakstīta festivāla „Performance Okupācija”.

Kā viens no spilgtākajiem pasākumiem performances mākslas vēsturē Latvijā jāmin Baltijas un Ziemeļvalstu „*Friend_Ship*” performances festivāls, kas norisinājās no 2010. gada 10. līdz 20. jūnijam. Festivāla ideja iezīmējās kā oriģināla un Latvijai vēl nebijusi pieredze – pa Baltijas jūru kuģoja performances mākslas kuģis, uz kura atradās 12 performances mākslinieki no Latvijas, Somijas, Igaunijas, Lietuvas, Dānijas un Zviedrijas.⁷⁶ Nozīmīgs arī fakts, ka projekta organizētāji bija Latvijas Performances

⁷⁴ Šeit un turpmāk darba ietvaros slīpraksts citātu lietojumā izmantots kā norāde uz bakalaura darba izstrādes gaitā veiktām intervijām.

⁷⁵ Pedvāles Brīvdabas mākslas muzejs. *Performances festivāls "Rituāls"*. Pieejams: <http://www.pedvale.lv/77/316/>. [skatīts 2014. gada 28. janv.].

⁷⁶ Dātava, Zane. Performances kuģis ar 12 māksliniekiem Baltijas jūrā. *Vizuālo mākslu portāls Studija*. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2876>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].

Mākslas Savienība, kas pierādīja Latvijas aktivitāti un vēlmi popularizēt latviešu performanci.

Kuģis piedāvāja pavisam sešās Baltijas jūras ostās (Rīga, Tallina, Helsinki, Stokholma, Kopenhāgena, Klaipēda), tai skaitā Rīgā, Andrejsalā, kas bija kā maršruta pirmais punkts. Katru valsti pārstāvēja divi mākslinieki, un Latviju vieni – no aktīvākajiem 21. gadsimta Latvijas performances māksliniekiem, jau pieminētie – Gatis Vectirāns un Krišs Zilgalvis. Latvijas performances māksliniekiem bija kā fizisks un garīgs pārbaudījums, kurā tika šķērsotas dažādas robežas – mākslinieki kaili gulēja stalažās pakārtos zvejnieku tīklos. Caur tīkliem laukā spiedās mākslinieku kailais ķermenis, kas radīja tīkla pinuma nospiedumus un vēsais jūras gaiss lika māksliniekiem trīcēt.

Visi iesaistītie mākslinieki savstarpēji sadarbojās, veidojot gan kopīgas, gan atsevišķas performances – katrā valsts ostā uzstājās arī attiecīgās valsts mākslinieki, citvalstu kolēģus spontāni iesaistot. Kā ārvalstu spilgtus mākslniekus jāmin somu performances mākslas zvaigzne Rojs Vāra (*Roi Vaara*), kura performancēm ir izteikti konceptuāls raksturs, pie tam 2005. gadā mākslniekam tika piešķirta *Ars Fennica*⁷⁷ balva, arī igauņu mākslnieks Andrus Joonas un dāņu mākslnieks Henriks Vestergārds Frīss (*Henrik Vestergaard Friis*). Viss uz kuģa notikušais viedojās kā saistīta desmit dienu performance, turklāt festivālu bija iespēja vērot Interneta tiešsaistē speciāli veidotā mājas lapā. Kuģis ne tikai kalpoja kā performances atribūts, bet arī kā radoša darbnīca, kurā notika gan diskusijas, gan prezentācijas par mākslu, kā arī plaša ārvalstu mākslnieku sadarbība. Radošajās darbnīcās tika iesaistīti arī skatītāji, kā, piemēram, tika veidota darbnīca, kuras laikā tās dalībniekiem bija jāiemācās kontrolēt savu ķermeni un beigās ar aizsietām acīm orientēties uz kustīgā kuģa klāja starp dažādiem priekšmetiem. Kopā ar Latvijas performances mākslniekiem braucienā devās arī Latvijas Televīzijas 1. programmas raidījums „Ziemeļu puse”, kas gatavoja sižetu par performanci uz kuģa, kā arī ostās piedzīvoto.⁷⁸

Salīdzinot ar 20. gadsimta performances mākslas pieredzi, kas aizsākusies, kā jau darba pirmajā nodaļā minēts, līdz ar sešdesmitajiem gadiem, 21. gadsimts kā arī „*Friend_Ship*” festivāls ļāva performancei atdzimt jaunās izteiksmes formās un līdzekļos.

⁷⁷ „*Ars Fennica*” ir lielākā Ziemeļvalstu mākslas balva. To piešķir vienam mākslniekam par augsta līmeņa un oriģinālu radošo darbību. sk. *Ars Fennica 2014*. Pieejams: <http://www.arsfennica.fi/>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].

⁷⁸ TV raidījums *Ziemeļu puse. 4 sezona: 37 epizode*. Pieejams: <http://vimeo.com/15649503>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].

Performance tika parādīta kā ļoti daudzpusīga māksla, kas sevī spēj ietvert un savienot tādas parādības, kuras līdz šim ar mākslu neasociējās.

Līdz ar festivāliem Latvijas performances māksla pamazām sāka zaudēt aizliegtās un autsaideru mākslas statusu, kas tika 20. gs. pakļauta cenzūrai. Liela nozīme publikas iepazīstināšanai ar performanci un pieradināšanai pie tās ir medijiem, kas nebaidoties kādreizējo represiju sāka popularizēt šo mākslu, tādējādi vārds „performance” biežāk parādījās afišu vai ziņu uzrakstos. Tāpat jāmin, ka festivāli sāka nodrošināt iespēju skatītājiem regulāri iepazīties ar performances māksliniekiem un novitātēm pasaules kontekstā, ne tikai Latvijas.

Lai arī „*Friend_Ship*” nekļuva par gadskārtēju notikumu un saglabāja savu vienreizību, Latvijā ienāca jauns, gadskārtējs un gana provocējošs performances festivāls „*Diverse Universe*”. Jāteic gan, ka konkrētais festivāls nav pašu latviešu, bet gan igauņu performances grupas „*Non Grata*” veidots un pirmo reizi norisinājās 2005. gadā, kā arī ir starptautiska un ceļojoša formāta. Pirmo reizi festivālā „*Diverse Universe*” Latvija piedalījās 2008. gadā, kur piedalījās latviešu performances grupa „*Auseklis/Usins*” līdz ar vēl 12 valstīm – ASV, Somiju, Zviedriju, Dāniju, Norvēģiju, Čīli, Vāciju, Šveici, Koreju, Itāliju, Franciju un Igauniju.⁷⁹ Pašmāju performances grupa performēja pavisam simboliskā un par Latviju vēstošā veidā – Latvijas Republikas oficiālā karoga prezentācijā „*Pusmastā*”. Otra performance, kas publikā izsauca plašu ažiotažu publikai, bija „*Mans brālis ir Vitja (Viktor Gavarunas)*” – atklāti par Jēzus mācību konfliktu risināšanā „*Bet Es jums saku: jums nebūs pretim stāvēt ļaunajam; bet, kas tev sit labajā vaigā, tam pagriez arī otru.*” (Mateja 5:39-41). Kā atzīst pats konkrētās performances mākslinieks Krišs Zilgalvis: „*Tā bija viena no performancēm, kas palika atmiņā visspilgtāk, un, iespējams, ka par to var teikt, ka tā bija tiešām izdevusies. Abi ar Gati sēdējām uz beņķiem un viens otru pļaukājām, paralēli dzerot tomātu sulu. Sanāca, tā, ka iedzeram, un, kad otrs pļaukā – viss saturs laukā no mutes. Kāds skatītājs iekarsa un devās pie manis, lai man dotu pa muti, laikam šķita, ka Gati atslēgšu, bet nu kādu taisnību gribēja izcīnīt. Sanāca, tā, ka šis paslīdēja uz zemē tikušās tomātu sulas, atvēzējās un gar zemi! Sanāca tāda kā bonus performance ar īstām sajūtām no skatītāju puses. Pēc tam šis nāca klāt un atvainojās, sakot, ka nevarējis novaldīties. Īstas emocijas... mirkļa īstums!*” Jāmin, ka 2009. gadā

⁷⁹ Festivālā “*Diverse Universe*” pirmo reizi piedalīsies Latvijas pārstāvji. *Ziņu portāls Delfi*. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/festivala-diverse-universe-pirmo-reizi-piedaliesies-latvijas-parstavji.d?id=20663805>

igauņu performances festivāls piestāja arī Latvijā, Andrejsalā. Skatītājus uzņēma, nu jau festivālā pieredzi guvusī grupa „Auseklic/Usins”.

„*Diverse Universe*” Latvijā piestājis ikgadēji, šogad, 2014. gadā par norises vietu izvēloties bāru „*Chomsky*”, Rīgā.⁸⁰ Festivāls šajā gadā iezīmējās ļoti apjomīgs ietverot gan Itāliju, Franciju, Grieķiju, Spāniju, Portugāli, Bulgāriju, Vāciju, Zviedriju, Norvēģiju, Lietuvu, Somiju.⁸¹ Izteikti dominēja kailums un agresija, tādējādi māksliniekiem spēlējoties ar savu ķermeni un skatītājiem sniedzot spilgtas, pat šokējošas emocijas. Daudzi no publikas nespēja performances noskatīties līdz galam, jo tika pārkāptas sava veida intimitātes robežas starp skatītāju un mākslinieku, un devās prom.

2.3. Latvijas performances mākslas koncepta izmaiņas mūsdienās

Mūsdienu globālās kultūras plūsmas lielā mērā rada un vada, kā arī nosaka, toni mākslā, veidojot nepārtrauktu attīstību, kas arvien vairāk neļauj skaidri definēt kāda mākslas žanra robežas. Izplūdušās robežas un postmodernisma klātbūtne neļauj laikmetīgo mākslu definēt kā konkrētu un nemainīgu parādību. Pēc globālās ietekmes uz mākslas pasauli nākas secināt, ka laikmetīgais ir mūsdienīgais, aktuālais, un, tas, kas runā mūsdienu valodā, skarot pasauli tagadnē. Līdzīgi secināt iespējams arī par performances mākslas attīstību Latvijā un tās definējumu, līdz ar 21. gs. pirmā gadu desmita beigām performance piedzīvo sava veida krīzi, kā arī koncepta⁸² svārstības.

Ja arī 20. gs. kalpojis kā klasiskās performances aizsācējs, tad tam sekojošā gadsimtu mija un jau iepriekšējā nodaļā minētās laikmeta izmaiņas, ievieš savas korekcijas un koncepta izmaiņas. Kā izsākās viens no Latvijas Performances Mākslas savienības dibinātājiem Gatis Vectirāns, kurš ļoti aktīvi darbojies gan pieminētās grupas „Auseklic/Usins” ietvaros gan individuāli un ir dēvējams, kā viens no nozīmīgākajiem 21. gs Latvijas performances mākslas veidotājiem: „*Mūsdienās ir daudz dažādu performances virzienu. Tie veidojušies no klasiskās performances, taču netiek oficiāli definēti, to jūt tikai*

⁸⁰ Skrastiņš, Ivo. Video reportāža no „Diverse Universe” festivāla „Chomsky” bārā. *Portfolio*. Pieejams: <http://www.ivoskanstins.com/portfolio.html>. [skatīts 2014. gada, 23. janv.].

⁸¹ *Diverse Universe 2014*. Pieejams: <http://diverse2014.tumblr.com> skatīts [23. janv.].

⁸² Ar konceptu, nodaļas ietvaros, saprot ideju un uzskatu kopumu, kas reprezentē noteiktu fenomenu, proti, performances mākslu sk. Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Concepts*. Pieejams: <http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>. [skatīts 2014. gada 26. janv.].

mākslinieks, kurš pats darbojas šajā jomā. Un īpaši Latvijā, pēdējos desmit gadus, performanci „piesprauž” pilnīgi jebkam, kas ir kaut kas, kas nav saprotams un nav skaidrs kur to īsti ielikt un kā definēt, tad to pieliek performancei klāt. Pietam performance ir mainījusies. No 70. gadiem līdz jaunajam gadu tūkstošim tai bija izteikta garša, ko varēja pazīt, vismaz Baltijas valstīs, tā bija specifiska un uzreiz atpazīstama, Eiropā arī bija noteikta sajūta par performanci. Tagad, principā, kopš parādījusies izteikta mediju māksla, kā elektroniskā māksla, instalācijas un tā tālāk – robežas ir zudušas. Laikmetīgais savā ziņā nojaucis robežas jel kādiem definējumiem vai skaidrām pazīmēm, kas liecinātu par nemainīgu mākslas darba piederību žanram.” Līdz ar to var secināt, ka amplitūda, ko var izmantot un kā var performēt, ir mainījusies un sajaukusies ar daudzajām, jaunajām laikmeta kaprīzēm.

Jāmin ka arī, ka pati performance nozīmes radīšana māksliniekiem kļuvusi kā dziļi intīmāks process, kas ne vienmēr pauž izteiktu vēlmi uzrunāt sabiedrību tieši vai arī norādīt uz laikmetu, protestēt. Kā par savu performance mākslas ceļa aizsākumu stāsta Gatis Vectirāns: „Principā performance sākotnēji gāja kā protests, sākumā tas bija dadaisms, no dadaisma līdzīgā veidā izauga arī performance, tas bija protests, un kā zināms dadaisms bija protests 1. pasaules karam. Bet mums bija savs protests – skolas laikā protestējām pret iekārtu, pret skolas iekārtu un sākām taisīt dažādas savdabīgas padarīšanas, ko tajā brīdī nespējām nosaukt vārdos. Piemēram, divas stundas bastojām un stāvējām gaitenī sastinguši kā koki, pēc tām divām stundām bijām aplīmēti ar līmlapiņām un visi jau bija ieņirguši un lamāja mūs, bet mēs ar cietu mūli stāvējām. Beigās direktore izsauca uz kabinetu – viņa teica ņemiet zāli, darbojaties un netaisāt jocīgas padarīšanas. Bet mēs jaunībā, protams, nespējām piepildīt ar darbu veselas skolas zāli.” Taču vēlākā mākslinieka darbība, kas veidojusies 21. gs., savā veidā maina klasiskās performance veidolu Latvijā, kā arī tematiku, ko tā skar: „Performancei pamatā ir protests. Un protests kam? Parasti ekonomiskais, sociālais vai politiskas problēmas atainojošs. Kas ir pats pamats, un, tad ir otrā daļa, kas esam mēs, kas izvairījās apzināti spekulēt uz kādām poliskām vai sociālām problēmām. Sociālām vēl jā, bet tieši politiskajām nē, jo tā ir lieta, ko es nepārzinu. Protests, tas mūsu gadījumā nebija protests, jo mums nebija par ko protestēt. Mums jau viss bija labi, treknie gadi un naudas pietika, viss apmierināja. Es arī neesmu tik zinošs politikas jomā, lai paustu savas domas par kādu noteiktu ministru vai tā rīcību. Kas man ir svarīgi – svarīgi, lai tas ir vizuāls baudījums un savs iekšējais pārdzīvojums, ar kuru es ceru, ka cilvēki riņķī spēs satvert līdzīgu sajūtu.”

Ne tikai Gatis Vectirāns atsakās no klišejas par performanci kā protestu mūsdienu mākslas telpā, bet arī Krišs Zilgalvis, kurš līdztekus Gatim Vectirānam darbojies un veidojis performances mākslu 21. gs. Latvijas mākslas telpā, stāsta: „*Pats vārds „performance” Latvijas vidē skan diezgan neorganiski, arī Rietumu kultūrā pastāv tāds jēdziens kā „performance” un tad ir „performances māksla”. Un abi ir pilnīgi atšķirīgi. Mūsdienās šis atdalījums vairs nav tieši nolasāms un pats vārds vairāk kļuvis kā trends. Pagājušā gadsimta performances definīcija vairs nav precīzi attiecināma uz mūsdienām.*” Krišs Zilgalvis performances mākslu definē kā pašizteiksmes līdzekli, atsakoties no jebkādam oficiālām definīcijām, un sasaista to ar iekšējo psiholoģisko procesu māksliniekā, kas rodas mākslas darba radīšanas laikā: „*Pašmeklējumi un eksperimenti. Un man kā māksliniekam vispirms ir svarīgs vizuālais un pēc tam viss pārējais. Performance kalpo kā iespēja ko vairāk nest uz āru. Tas ir pašizteiksmes līdzeklis*”. Līdzīgi domā arī jaunā gleznotāja Līga Zīle, kura tikai nupat (pēdējie trīs gadi) pievērsusies performances mākslai un meklē savu ceļu tajā un veidu kā izpausties: „*Man performance ir parādīt cilvēkiem, ka esmu vēl dzīva. Brīžiem ne tik ļoti svarīgi bija ko pateikt, rādīt kādu „mesidžu”, bet gan vienkārši piedalīties. Performance bieži kalpo kā ekshibicionisma akts, vēlme sevi parādīt. Iespējams, ka aiz šīs vēlmes slēpjas nespēja to izdarīt, bet mākslinieks sevi lauž, lai spētu, būtu tur ārā. Visas manas performances bija vēlme izlīst ārā, līdz ar to nevienā no performancēm man nebija šis „mesidžs”, ko varētu nocītēt kā kādu teikumu. Tas viss ir uz sajūtām balstīts un emocionāls kailums.*” Visi intervētie mākslinieki atsaucās uz sajūtām un mirklīgumu, ko rada performance viņiem pašiem. Līgai Zīlei tā ir iespēja atteikties no materiālās mākslas: „*Tu izvadi laukā emocijas, un, reāli, tas nepaliek nekam. Piemēram, gleznojot ir tā, ka tas ir laikietilpīgs process. Ir glezna, un tad tā aiziet ar visām emocijām prom, kādam tā stāv virs gultas, tas viss kaut kur paliek... Bet performance pazūd laikā un telpā, mirklīgums pārņem.*”

Pievēršoties performances mākslas attīstībai Latvijā, jāmin, ka daudzi kādreiz aktīvi darbojušies performances mākslinieki, kā nupat pieminētie Gatis Vectirāns un Krišs Zilgalvis, savu ceļu performancē, tādā līmenī kāda tā pašlaik ir Latvijā, vairs neredz. Jautājot Gatim Vectirānam, kāda, viņaprāt, ir situācija Latvijas performances mākslā, Gatis Vectirāns norūpējies teic, ka: „*Latvijā performances mākslai mūsdienās ir pārejošs raksturs. Vismaz māksliniekam tas ir pārejošs, jo ja tā nepāriet, tad kā kļūst par cilvēka specifiku, ne profesionālu izpausmi. Dēļ pašattīstības māksliniekam ir svarīgi visu laiku, augt un vai nu tu mainies kopā ar performanci un laiku vai arī paliec tajā pašā punktā. Visu laiku ir jāveido jauns līmenis, performances mākslas specifika ir tāda, ka nav pieļaujams*

atražojums, tad šī māksla uzreiz pazūd.” Lai sekmētu performances mākslas attīstību, mākslinieks izsaka savus ieteikumus: „*Lai Latvijā performance attīstītos, ir vajadzīgs kāds skaidrs „orgāns” no augšas, kas sakārto un attīsta. Principā, tai būtu jābūt vai nu neformālai vai valsts izglītībai. Lai performance Latvijā augtu un mainītos, tai jābūt ar lielāku finansējumu, māksliniekiem jābūt lielākai iespējai apgūt performances mākslas iemaņas, lai mācītos domāt koncepta formā. Lai performance pastāvētu, ir nepieciešama kvalitāte. Tikai tādā veidā varētu arī ko mainīt. Jo pašlaik performances mākslā notiek sava veida atražojums*”. Arī Krišs Zilgalvis redz vajadzību pēc performances mākslas attīstības Latvijā krietni vien profesionālākā līmenī, kā jau augstāk tekstā tika minēts – mākslinieks piedāvā pārskatīt mākslas žanra nosaukumu un definīciju, mazliet atklājot performances raksturu no mūsdienu skatītāja puses: „*Ar performanci ir tā, ka to visi zina, bet tas nav populārs mākslas žanrs salīdzinājumā ar citiem. Performance ir konceptuāla māksla, līdz ar to prasa iedziļināšanos un koncentrēšanos, līdz ar to nav pūlim uzreiz uztverama un var kļūt arī neinteresanta.*” Taču, lai arī Krišs Zilgalvis uzskata, ka performancei jāklūst vēl profesionālākai tā nenoliedzami ir augusi un attīstījusies līdz ar Padomju varas izzušanu Latvijā, kā stāsta Zane Matule: „*Es domāju, ka laika gaitā ir mainījusies attieksme pret performanci. Ja 20. gadsimta vidū performance bija vairāk tāda kā vizuālo mākslinieku izklaide vai papildus darbība un bieži vien bija no varas orgāniem sodāma nodarbošanās, tad 20. gadsimta beigās performances mākslinieki kļuva par profesionāļiem – viņi mācījās performances mākslu speciālās nodaļās mākslas augstskolās, viņi sāka izturēties pret šo procesu ar lielu nopietnību. Tāpat kā tiek rīkoti mūzikas koncerti vai teātra izrādes, profesionāļiem performances māksliniekiem ir sava darba komanda, menedžeri, plāns vairākus gadus uz priekšu. Arī mākslas menedžeri un organizētāji aicina viņus piedalīties un rīko pasākumus. Performance māksla ir 20. gadsimta laikā kļuvusi par atsevišķu mākslas veidu. Un 21. gadsimtā tas tikai turpinās un pastiprinās.*”

Konkrēti Latvijas gadījumā performances māksla neizceļas ar īpašu popularitāti, to īpaši var pamanīt arī valsts atsaucības līmenī, kā stāsta Zane Matule: „*Atceros, kad es Kultūrkapitāla fondā jautāju, kāpēc neatbalsta veselu virkni mūsu performances pasākumu, man atbildēja, ka iespējams, Kultūrkapitāla fonds valdē nevienu šis mākslas veids īpaši neinteresē. Manuprāt, tas ir absurds. Man liekas, ka godīgāk būtu, ja katrai nozarei būtu kaut kāds garantētais pamatfinansējums.*” Šeit var uzlūkot problemātiku, kas radusies vēl, iespējams, sabiedrības līdz galam neizprastā performances mākslas konceptā, kas neļauj sabiedrībai to definēt vai pat saredzēt performanci kā daļu mākslas tās

neviendabīgā un reizēm uz huligānisma robežas esošā rakstura dēļ. Jāmin, ka, iespējams, tieši finansējuma trūkums un attiecīgo orgānu institūciju neieinteresētība performances mākslā kalpojusi kā iemesls, kādēļ intervētie mākslinieki pārprofilējušies mazliet citādākā radošajā izpausmē. Kā, piemēram, Krišs Zilgalvis paralēli gleznošanai un performances mākslai ir arī arhitekts un ir veidojis Rīgas Doma jaunās vitrāžas „Degsme par brīvu Latviju”⁸³, līdz ar to uz doto mirkli ar performanci vairs aktīvi nenodarbojoties.

Pēc sarunām ar Latvijas performances 21. gs. māksliniekiem iespējams izsijāt trīs atslēgvārdus, kas šo mākslu raksturo dotā brīža kontekstā: „nemateriālais”, „pašizteiksme” un „neviennozīmīgais”. Tieši neviennozīmīgais un dažādība performances mākslā kalpo kā vienojošā iezīme, kas arī paskaidro darba ievadā sniegto performances mākslas definējumu un specifiku.

Pārmaiņas, kas piemeklējušas performances mākslu līdz ar laika pārmaiņām ir krasi vērojamas mākslinieku vēlmē izteikt emocijas un sniegt vizuālu vēstījumu, ne tik ļoti vairs uzrunāt sabiedrību par problemātiskām tēmām kā tas bija 20. gs. Latvijas performances mākslā. Iespējams, ka tieši apspiestība 20. gs. attīstīja performances mākslas vēlmi uzrunāt par aktuālām tematikām un pārkāpt tā laika sabiedrības normas. Savukārt, mūsdienā Latvijas performances māksla kļuvusi mazliet intīmāka tieši no mākslinieku pašizpausmes, kas ir saistāma ar vēlmi parādīt savu skatījumu, kā arī attieksmi par laikmetīgo caur vizuālu izteiksmes formu. Turklāt jāmin, ka intervētie mūsdienā performances mākslas pārstāvji jau pieder citādākai paaudzei, līdz ar to laikam, kā arī kultūrvidei nekā 20. gs. mākslinieki. Kā arī Latvijas performances mākslā iezīmējas jauni censoņi, kā, piemēram, nupat šī gada 8. Aprīlī Kalnciema ielas kvartālā notikusī, mākslinieces Elīnas Dzelmes un aktrises Dārtas Danevičas 24 stundu performance „Dzīvo damies.”, kuru apmeklēja arī darba autore. Abas mākslinieces 24 stundas pavadīja stikla būrī, kur atradās ne tikai viņas, bet arī dažādas lietas, piemēram, segas, puķupodi, mīkstās spēļmantiņas kā arī pat pludmales volejbola bumba. Mākslinieces savā starpā sarunājās, kā arī runāja pa mobilo telefonu, tādējādi uzturot sakarus ar „ār pasauli”. Ik pa brīdim mākslinieces uzrakstīja kādu vēstījumu viņu vērotājiem, piemēram, „te ir karsts kā pirtī”. Diemžēl, jāmin, ka šāda tematika, proti, atrašanās patstāvīgā publikas novērojumā, nav vērtējama kā īpaši oriģināla, protams, jāņem vērā, ka šis ir tikai subjektīvais darba autores vērojums par performances oriģinalitātes tēmu.

⁸³ Rīgas Doma jaunās vitrāžas attēls mainīsies līdz ar saules gaismu. *Laikraksts Diena*. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/maksla/rigas-doma-jaunas-vitrazas-attels-mainisies-lidz-ar-saules-gaismu-13944637>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].

3. LATVIJAS PERFORMANCES MĀKSLA SOCIOLOĢISKĀ SKATĪJUMĀ

Socioloģija, kā zinātne par sabiedrību, pēta likumsakarības un procesus sabiedrībā (vērtības, normas, uzvedību u.c.), kas apvieno cilvēkus kā individuus un grupas locekļus, vai gluži otrādi – viņus šķir. Sakarā ar to, ka socioloģija ir vērsta uz sabiedrību un cilvēku īpašībām, kā arī viņu uzvedību, tā var pārklāties ar citām zinātnēm un disciplīnām, veidojot abpusēji papildinošu raksturu, kas var sekmēt nonākšanu līdz arīdzan savstarpēji papildinošiem pētniecības secinājumiem. Tādējādi līdzās pētījumiem par performances mākslu Latvijā vēsturiskā skatījumā, to iespējams skaidrot, kā arī analizēt no sabiedrības grupu, vērtību un normu sistēmas, ko pēta socioloģijas zinātne. Jāmin, ka norma ir sociāli veidots likums, kas bieži vien Latvijas performances mākslā zaudēja savu likuma spēku un tika pārkāpta, līdz ar to veidojot novirzes no normas un kalpojot kā sabiedrības grupu (alternatīvā kultūra: kontrkultūra un subkultūra) spilgtam mākslinieciskās pašizteiksmes līdzeklim.

Pievēršoties kultūras un konkrētāk – mākslas socioloģijas nozarei, jāatzīmē, ka tās uzmanības centrā ir kultūras tai skaitā – mākslas funkcionēšanas mijiedarbība sabiedrībā. Šādas mijiedarbības fiksēšana iekļauj arī kvalitatīva pētījuma raksturu, kas arī izpaužas dotā darba ietvaros. Protī, daļēji strukturētās, dziļajās intervijās ar Latvijas performances māksliniekiem.

3.1. Alternatīvās kultūras izpausmes Latvijas performances mākslā

Jēdziens „alternatīva” bieži vien asociējas ar nepieciešamību izvēlēties vienu no divām iespējām, kuras viena otru izslēdz. Pievienojot šai izvēlei jēdzienu „kultūra”, rodas savienojums, kas sevī nes dziļāku nozīmi, cenšoties definēt indivīda citādo izvēli kultūras kontekstā.

Definējot alternatīvo kultūru, jāņem vērā, sabiedrībā pastāv dažādas kultūras un to modeļi, kuriem var būt arī tikpat dažādas savstarpējās attiecības. Taču nenoliedzami,

alternatīvā kultūra iezīmējas kā izvēle būt opozīcijā valdošajai kultūrai, līdz ar to izstrādājot savus individuālos pieņēmumus un vērtības.⁸⁴

20. gs. Padomju Latvijas kultūra, kā jau darba pirmajā nodaļā minēts, tika tendēta uz sociālistiskās sistēmas glorifikāciju, līdz ar to arī mākslas, un kultūras kā tādas, pamatpienākums bija slavēt šo iekārtu, atzīstot to par labāko. Tādējādi arī padomju kultūra pastāvēja līdz ar sevis uzstādītajiem pamatelementiem. Uz šīs socreālisma kultūras fona veidojās jau darba pirmajā nodaļā minētā, radošā inteliģence – jaunās paaudzes Padomju Latvijas cilvēki, kuri centās mainīt individualitāti un personību nospiedošo vidi.

Kā atzīmē folkloras pētniece Janīna Kursīte: „Padomju vara bija sekmīgi pacentusies jebkuru rituālu pārvērst iepriekš zināmā un nemainīgā etiķetes ievērošanā – svētku pasākumu svinēšanā, literatūrā, mākslā, stingri reglamentētā sadzīvē. Ja rituāls akcentē regulāru pārejas iespējamību, katra aktīvu līdzdalību, tad etiķete aprobežojas ar sekošanu iedibinātai normai”.⁸⁵ Normas socioloģijas zinātnieka definē kā vispārpieņemtus uzvedības noteikumus, kas regulē cilvēka darbību trīs veidos: atļaujot, motivējot un aizliedzot. Tie ir „noteiktas sabiedrības cilvēku radīti uzvedības standarti, kas nosaka kā drīkst un kā nedrīkst izturēties. Preskriptīvas normas norāda, kas cilvēkam būtu jādara, savukārt aizliedzošās, ko cilvēkam nevajadzētu darīt”.⁸⁶ Alternatīvā kultūra Padomju Latvijas 60. gados iezīmējas kā sacelšanās pret normām un valdošās politiskās varas uzspiestajām vērtībām. Par kuru normu un vērtību nepildīšanu tika piespriestas nopietnas sankcijas. Vērtības iezīmējās kā kolektīvs atzinums par to, kas ir pareizs, vēlams un labs, kā arī pretēji – nepareizs, slikts un nevēlams, parādot vispārpieņemtus ideālus.

Nenoliedzami, alternatīvā kultūra Latvijā sastāvēja no sava veida grupu elementiem, kas nodrošināja tās pastāvēšanu. Jaunā inteliģence (pirmajā nodaļā minētie 60. gadu Padomju Latvijas bohēmas un radošās vides pārstāvji) veidojās kā grupas sistēma. Kā viens no iemesliem, kādēļ veidojās šādas grupas, ir kopā darbošanās vajadzība. Kopā darbošanās ļauj realizēt mērķus efektīvāk un rezultatīvāk, nekā tas būtu iespējams, darbojoties pa vienam, tādējādi veidojot grupas imperatīvu, kas ir plašāks nekā atsevišķam indivīdam. Veiksmīga grupas izveide slēpjas faktā, ka vairāku indivīdu nozīmju un vērtību sistēmas sakrīt, kas ļauj veidot grupai līdzīgu vienotu sistēmu. Jāuzsver, ka grupai ir kopīgs mērķis, kas nosaka grupas darbību un struktūru. „Mēs” izjūta ir katras grupas viens no

⁸⁴ Williams, Raymond. *The Sociology on Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. Pp. 11 – 15.

⁸⁵ Valpēters, Eižens. *Nenozēnētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX. gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2010. 7. lpp.

⁸⁶ Paula, Līga un Viola Korpa. *Socioloģija*. Jelgava: LLU SZF Socioloģijas katedra, 2010. 21. lpp.

svarīgākajiem apziņas komponentiem, kas ļauj grupas locekļiem sevi apzināt kā veselumu, kas sevi atšķir no „viņiem”, radot tādas pazīmes, kas būs kopīgas tikai „mums”. Katrā grupā rodas savas intereses, paradumi, tradīcijas, uzvedība, kas atšķir šo grupu no citām grupām.⁸⁷ Kā piemērs minama darba pirmajā nodaļā minētā „Kazas” *brālība*, kur dzima daudzas, māksliniekus vienojošas idejas, kā arī Latvijas performances mākslas aizmetņi un performances apvienības. Tāpat minams mākslinieks Andris Grīnbergs un viņa piekritēju grupa, kas līdz ar mākslinieku pārstāvēja viņa idejas un piedalījās performanču norisēs.

20. gs. vēsturē iezīmējās ne tikai kā mākslas paradigmu maiņa, bet arī kā dramatisku pārmaiņu un krīzes laiks: 2. pasaules kari, racionālisma un humānisma krīze, straujā tehnoloģiju attīstība, rūpniecības attīstība un tam pakārtotās ekoloģiskās problēmas, kā arī totalitārie režīmi un ekonomiskās kataklizmas. Viss pasaulē notiekošais radīja straujas sociālās izmaiņas, tādējādi veidojot jaunas sabiedrības grupas, kas, sakarā ar notiekošo pasaulē, pārorientējās savā vērtību skalā, izpratnē un vides uztverē – vai nu pielāgojoties izmaiņām vai, gluži otrādi, virzoties opozīcijā tām, veidojot protestu.⁸⁸

Tieši „protests” minams kā vēl viens jēdziens, kas paskaidro alternatīvās kultūras izveidi Latvijā, veidojoties nostādnei – ja pieņemts darīt tā, mēs darīsim otrādi. Tika veidots sava veida rituāla izveides mēģinājums – izmantojot zīmju kodus un sistēmas: mīmikas, žestus, krāsas. Rituāls kalpoja kā atšķirtība no Padomju etiķetes, vērtībām un normām. Tas redzams pretpadomju domu pārstāvošo mākslinieku izskatā, runas veidā, gaumē, sadzīves ieradumos un brīvā laika pavadīšanas izvēlēs – viss kalpoja kā zīme „mēs esam citādi, mēs domājam citādi, mēs dzīvojam citādi”, ko viņi centās nodot sabiedrībai. Līdz ar Andra Grīnberga performancēm, kā, piemēram, „Kristus kāzas”, kas bija kā dzīvās mākslas spilgts postulāts, radās jauna veida pieeja un uztvere mākslas radīšanas izvēlēs. Performances māksla kļuva par vienu no jaunajām izvēlēm, kā nepakļauties, apstrīdēt un mainīt vidi, kā arī lauzt līdz šim ierastās mākslas prakses, tās pludinot kopā gan žanru sistēmās, gan tradicionālo formātu pārveidošanā.

Pakārtoti alternatīvajai kultūrai bieži vien tiek skatītas arī kontrkultūras un subkultūras izpausmes. Uzlūkojot Latvijas performances mākslas attīstību, kas ieņem nozīmīgu lomu un rada priekšnosacījumus turpmākā mākslas procesa attīstībā. „Kontrkultūra” kā jēdziens radīts 20. gs. 50. gados pateicoties vēstures profesoram Teodoram Roszakam (*Theodore Roszak*, 1933 – 2011), kā centieni saprast un aprakstīt

⁸⁷ Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā*. Rīga: Kamene, 2004. 112. – 115. lpp.

⁸⁸ Сорокин, Питирим. *Человек. Цивилизация. Общество*. Москва: Политиздат, 1992. 543 с.

procesus, kuri bija aptvēruši visu Rietumu sabiedrību. Ar kontrkultūru sākotnēji apzīmēja jauniešu protesta formas, kas izpaudās īpašā un citādākā apziņā, pasaules izpratnē un dzīvesveidā.⁸⁹

Kontrkultūras rašanās tiek saistīta arī ar industriālās sabiedrības aizsākumu Amerikas Savienotajās Valstīs, kam sekas tika vērotas cilvēka iekšējās brīvības pazaudēšanā.⁹⁰ Taču Latvijas jaunieši izvēlējās iet protesta ceļu, veidojot kontrastējošu kultūras formu, kas bija novērojams performances mākslas saturā un tematikā, ko pirmajā darba nodaļā minētie mākslinieki pauda, visbiežāk protestējot pret centieniem iznīdēt individuālismu. Iespējams, ka lielas daļas Padomju Latvijas alternatīvi domājošo cilvēku mākslinieciskās izpausmes definējamas ar „kontrkultūras” jēdzienu lai arī tieši neatbilstot vienotā, vizuālā tēla principam (izņemot hipiju kustību). To mērķis bija viens – atšķirties no valdošās Padomju kultūras un uzstāt par individuālisma svarīgumu un klātbūtni kā kultūrā, tā arī mākslā un ikdienas dzīvē. Par piemēriem minami Andra Grīnberga mākslinieciskie centieni līdz ar nupat pieminēto hipiju kustību Padomju Latvijā, kā arī pēcāk Oļegs Tilbergs, Sergejs Davidovs un Sarmīte Māliņa ar savām publiskajām performancēm – „Būris” (1978.) un „Staburaga bērni” (1988.), tāpat arī Hardijs Lediņš un Miervaldis Polis. Mākslinieki Padomju laika valdošajai varai, kā arī kolektīvismā mītošajiem „mītpilsoņiem” demonstrēja patstāvīgas spriešanas spējas par jautājumu, kas tiešā veidā ietekmēja indivīda ikdienu, proti, par brīvas domas izteiksmes ierobežotību.

Cilvēks socializācijas un inkulturācijas procesā faktiski apgūst visdažādākās normas, kuras ierobežo viņa brīvību – iespēju rīkoties saskaņā ar savām vēlmēm. Cilvēkam nākas ievērot attiecīgajā kultūrā pieņemto kārtību. Tātad, cilvēks ir spiests dzīvot tāpat, kā dzīvo pārējie cilvēki viņam līdzās. Cilvēks vienmēr ir spiests pakļauties kultūras normu spiedienam. Taču „kontrkultūras” jēdziens šos pieņēmumus cenšas apgāzt, ja to uzlūko ne tikai kā protestu pret pastāvošo varu vai dominējošo kultūru, bet kā protestu pret kultūru kā atsvešinātu kultūru un tādēļ pretimstāvošu visām indivīda dzīves izpausmēm. Saskaņā ar šo kultūras koncepciju, tā pārstāv sakārtojošo un apvienojošo sākumu. Tā piedāvā zināmu normu eksistenci, kas obligātas visiem konkrētās kultūras piederīgajiem un tādējādi pakļauj cilvēku augstiem principiem, ignorējot individualitāti un katras individualitātes

⁸⁹ Roszak, Theodore. *The making of Counter Culture. Reflections of the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Doubleday and Company, 1969. Pp. 1 – 10.

⁹⁰ Yinger, J. Milton. *Countercultures: The Promise and Peril of a World Turnes Upside Down*. New York: The Free Press, 1982. Pp. 18 – 25.

neatkārtojamību. Patiesa cilvēka gara attīstība ir iespējama tikai caur pastāvīgu kustību, sevis pārvarēšanu.⁹¹

Ar iepriekš minēto dominējošo kultūru jāsaprot, ka: „Dominējošā kultūra ir atskaites punkts, konkrētas kultūras dominējošo vērtību, normu, uzvedības tipu, un tml. iemiesotāja; subkultūra ir relatīvi neatkarīga kultūra dominējošās kultūras ietvaros, kam ir atšķirīga vērtīborientācija, kā arī savstarpējās komunikācijas modeļu kopums, subkultūru raksturo lielāka vai mazāka tolerance pret šo plašāko kontekstu, proti, dominējošo kultūru; kontrkultūra savukārt lielākoties tiek pozicionēta kā subkultūras radikāla izpausme, kam raksturīga klaja vēršanās pret dominējošo, vispāratzīto. Protests visai bieži ir vērsts arī pret dažādām institūcijām; visplašākajā nozīmē tā var tikt traktēta kā opozīcija valdošajai sabiedriski – politiskajai iekārtai. Cits modelis subkultūru un kontrkultūru liek vienādās pozīcijās, ne pakārtotuma pozīcijās, uzsverot pirmās toleranci pret dominējošo kultūru un otrās – klajo pretošanos tai”.⁹² Tāpat par kontrkultūru var runāt, ja tā izstrādā „ritualizētas” simboliskās pretošanās formas, kas tiek nostatītas opozīcijā, kā jau minēts – alternatīvās kultūras grupas.

Mūsdienu termina „subkultūra” interpretāciju aizsāka Čikāgas socioloģijas skola (kā vieni no daudzajiem pārstāvjiem minami V. I. Tomass (*William Isaac Thomas*, 1863 – 1947) un R.E. Parks (*Robert Ezra Park*, 1864 – 1944), kur par subkultūrām runāts deviances kontekstā, kā tālāk darbā tiks skaidrots. Subkultūrās novērojamas atšķirības vērtībās, simbolos, stilā, gaumē, rituālos un valodā.⁹³ Subkultūra iezīmējas kā patstāvīga garīgo un materiālo vērtību sistēma kādas kultūras ietvaros.

Kā primārais subkultūras ietekmē ir vēstījums, kas tiek standartizēts visiem subkultūras locekļiem. Vēstījums nostājas opozīcijā valdošajiem vēstījumiem publiskajā telpā, kas izpaužas caur performances mākslas palīdzību, un tas kalpo kā vēstījuma kods starptelpā starp pašu subkultūru un tās opozīciju – dominējošo.⁹⁴ Performances mākslas specifika ļauj materializēt un padarīt vēstījumu sabiedrībai vizuālu, kas Latvijas kontekstā iezīmējas alternatīvās kultūras izpausmēs. Tas vērojams lūkojoties uz Rietumu pasaules pieredzi, attīstoties dadaismam kā subkultūrai, tas sevi nostatīja kā pretkara kustību, māksliniecisku virzienu, kas parodēja futūrisma tehnoloģiju fanātismu. Dadaisti kļuva politiski aktīvi, veidojot dumpi pret sabiedrības pašdestruktīvajām tendencēm, kā,

⁹¹ Hall, John and Marshall Batani. *Sociology on culture*. London: Routledge, 2003. Pp. 245 – 250.

⁹² Vaska, Gunta. *Subkultūras un kontrkultūras definēšanas problēmas. Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas*. Daugavpils: Saule, 2005. 47. – 48. lpp.

⁹³ Skulte, Ieva un Normomds Kozlovs. *Ceļojums ar citādo: subkultūras pilsētas vidē*. Rīga: Dialogi.lv, 2007. 43. – 47. lpp.

⁹⁴ Turpat.

piemēram, karš un straujā tehnoloģiju attīstība. Arī sirreālistu kustība centās šokēt sabiedrību kā galveno nostādot antiracionālo, tādejādi veicinot 70. gadu psihodēlijas kustību.⁹⁵ Tas spilgti izpaudās 70. gadu rokā un folkmūzikā, kur „paplašinātās apziņas” jēdziens tika kultivēts caur dziesmu vārdiem, atsaucoties uz halucigēnām vielām, kas, pēc jauno kustību prāta, bija viens no veidiem kā to paplašināt. Arī Latvijas gadījumā 20. gs. ietvaros bija jūtamas paralēles un ietekmes no Rietumu pasaules kustībām, kas, piemēram, izpaudās *dzīvās mākslas* piekritējos un hipiju kustībā. Paralēles iezīmējās stila, muzikālās gaumes un mākslinieciskās pašizpaušmes formātos.

3.1.1. Hipiju kontrkultūra Padomju Latvijā

Kā svarīga performances mākslu attīstoša kontrkultūra jāmin hipiji. Hipiju kustība pastāv no 20. gs. 60. gadu vidus līdz mūsdienām gan ASV, gan Krievijā un Rietumu Eiropā. Daudzi no mākslinieku apvienības *Fluxus*, kas aktīvi darbojās performances mākslā un no kuras ietekmējās arī latviešu performances mākslas mākslinieki, iekļāvās hipiju kontrkultūrā. Hipiju kustības izveidošanās ietekmējusies no pārmaiņu laika Rietumu sabiedrībā, tādejādi arī jauniešiem veidojoties jaunai sociālajai apziņai. Tā bija ekoloģiska kustība, iestāšanās par seksuālo minoritāšu tiesībām, interese par Austrumu reliģijām, cīņa pret mūsdienīgo, rasu naidu un karu. Galvenās idejas saredzamas hipiju *credo* – „miers, mīlestība un brīvība”, ar brīvību saprotot gan iekšējo, gan ārējo brīvību – atbrīvojot sevi no iepriekš uzspiestajiem sabiedrības stereotipiem par to, kas ir atzīstams par labu un kas ne. Pati pamatideja bija atbrīvoties no tā, kas ierobežotu cilvēka mīlestību un brīvību. Klausoties folkmūziku, psihodēliju un ģērbjoties košos toņos, hipiji izraisīja sabiedrības uzmanību. Lietotas tika arī psihotropās vielas, kas hipijiem kalpoja kā apziņas paplašināšanas un atbrīvošanās līdzeklis. Daudzi hipiji dzīvoja komūnās un veidoja „tuvāk dabai” dzīvesveidu.⁹⁶

Latvijā hipiju kontrkultūras aizsākumi cieši saistīti ar nu jau pieminēto kafejnīcu „Kaza” un Andra Grīnberga māksliniecisko darbību. Pirmie hipiji Latvijā parādījās 60. gadu beigās – dažus gadus vēlāk nekā Rietumos. Kā stāsta Ieva Brašmane: „Padomju laikā

⁹⁵ Richter, Hans. *Dada: Art and Anti – Art*. London: Thames and Hudson, 2001. Pp. 11 – 12.

⁹⁶ Issit, Micah. *Hippies: A Guide to an American Subculture (Guides to Subcultures and Countercultures)*. California: Greenwood press, 2009. Pp. 27 – 47.

staigāju tā – ķēde ap matiem, ķēde ap roku, vēl otra rokassprādze, savērtā no sēkliņām, un paštaisīti plastmasas gredzentiņi. Gājām pa Rīgu ar vainadziņiem galvā. Kediņas apzīmējām ar lodīšu pildspalviņām... Mēs ar Mudīti un Grīnbi (Andris Grīnbergs) gājām no Grīnbja mājās līdz Daugavai – cauri visai Rīgai – basām kājām, toreiz tas likās kaut kas tāds... Ja tu uzsmaidīji uz ielas cilvēkiem – tas jau likās kaut kas ārpus rāmjiem.”⁹⁷ Ieva Brašmane līdz ar citiem hipiju kustības pārstāvjiem, kā, piemēram, Rutu Kreicu un Juri Podnieku, kurš iemūžināja fotogrāfijās daudzas hipiju performances, ietilpa „Doma laukuma grupiņā”, kas svētdienās pulcējās pie Doma baznīcas, muzicēja un performēja. Garāmgājēji varēja redzēt krāšņos jauniešu tērpus, skaļo mūziku un māksliniecišķās darbības – viens gleznoja, otrs blakus dejoja, bet trešais skaitīja dzeju kādam blakus plaušķinot. Šādas darbības draudēja ar sankcijām, kuras arī piedzīvoja Ieva Brašmane, jo dēļ skaļas piedalīšanās hipiju kustībā viņu neuzņēma Mākslas akadēmijā.⁹⁸

Lielākoties hipiji tika uztverti negatīvi, uzskatot, ka tie degradē un krasi pārkāpj Padomju laika pieņemtos standartus. Periodikās, kā, piemēram, 70. gadu žurnālā „Dadzis”, parādījās dažādi raksti un karikatūras, kas par hipijiem vēstīja kā par noaugušiem, neintelektuāliem un nesaprotamu mūziku radošiem jauniešiem. Tāpat arī vērojams 1970. gada žurnālā „Veselība”, kurā Psihiatrijas katedras asistents I. Eglītis mēģina skaidrot Latvijas hipiju parādību krasi negatīvā veidā: „Tā vietā, lai naudu izšķiestu ģitārai, garu matu audzēšanai, bezgaumīga apģērba iegādei un kafejnīcai, labāk būtu iemācīties kādu svešvalodu, apgūt specialitāti, sākt nodarboties kādā sporta sekcijā, iestāties augstskolas sagatavošanas kursos un audzināt sevi par kulturālu, izglītotu, sabiedrībai derīgu cilvēku.”⁹⁹

Taču, neskatoties uz Padomju mediju negatīvo un noliedzošo izturēšanos, hipiji savās performancēs vēstīja par savu ideoloģiju ar simbolikām, mūziku un izskatu. Galvenā tēma izpaudās kā – brīvība būt indivīdam ar patstāvīgu viedokli un sevis izvēlētu stilu, kā arī domāšanas veidu. Pārsvarā performances bija romantiska un muzikāla rakstura, attēlojot cilvēka kailo ķermeni, tādējādi parādot „dabisko”. Performances mākslas formas brīvība lieliski sasauca ar hipiju kontrkultūras ideoloģiju, kas arī kalpoja kā iemesls, kādēļ šī kustība izvēlējās popularizēt šo mākslas veidu, tādējādi arvien veicinot šīs mākslas popularitāti Latvijas 20. gs. mākslas telpā.

⁹⁷ Valpēters. Eižens. *Nenozētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX. gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2010. 124. lpp.

⁹⁸ Turpat.

⁹⁹ Jeckerx (segvārds). Fokusa – mūsu republikas hipiji. *Hipiji.lv rakstu portāls*. Pieejams: <http://hipiji.lv/fokusa-musu-republikas-hipiji/#more-125> [skatīts 2014. gada 23. janv.].

3.1.2. Industriālā subkultūra 21. gs. Latvijas performances mākslā

Latvijas performances mākslas attīstībai nozīmīgu pienesumu devusi arī industriālās subkultūras izveide 20. gs. 90. gados un ar aktīvāku darbību 21. gs. sākumā. Līdz ar performances mākslas ienākšanu naktsklubos, kā, piemēram, klubā „Depo”, industriāli savas idejas un ideoloģiju bieži tiecās izmantot tieši šīs mākslas formātā. Kā iemesls, līdzīgi kā hipijiem, bija brīvais izpaušanās formāts, ko šī māksla pārstāvēja, tādējādi ļaujot uzrunāt sabiedrību sev tīkamā veidā, kas bija skarbs un agresīvs. Pārsvārā subkultūra veidojusies industriālās mūzikas iespaidā. Industriāļu izskats un dzīvesveids salīdzināms ar gotiem un metālistiem.

Industriālās mūzikas pamatā ir metāla un tehno mūzikas sajaukums ar tendenci uz futūristiskiem skaņu efektiem (*Monte Cazzaza, Laibach, Rammstein, Combichrist, Wumpscut, Angelspit, Neuroticfish, Ministry, Eisbrecher, Oomph!*). Izskatā ziņā industriāli visbiežāk izvēlas militāras tematikas drēbes un aksesuārus sajaukumā ar gotu stila elementiem (melns drēbes, spilgts meikaps). Jāmin arī, ka pašizpaušmes veids ir īpaši svarīgs, taču vissvarīgākais šajā dzīvesveidā ir neatkarība no sistēmas un valdošās varas, kā arī sava veida oriģinalitāte. Subkultūras izteikta iezīme ir visaptverošās dusmas par pasaules norisēm un tajā esošo liekulību.¹⁰⁰

Kā spilgts šīs subkultūras un performances mākslas pārstāvis minams jau darbā pieminētais Kristaps Pūce. Mākslinieks darbojās industriāļu grupā „*Brigado Genocid*”, kuras performances bija izteikti agresīvas un sabiedrību šokējošas. Performanču laikā skanēja industriālā mūzika, kas radīja transam līdzīgu sajūtu, brīžiem pat smagnēju un depresīvu. Mūzikas pavadībā mākslinieki caurdūra savu ādu ar adatām, kā arī karājas aiz āķiem, liekot skatītājiem novērsties riebumā un bailēs. Šāda tipa performancēs mākslinieks sevi identificē ar skatītāju, kurš pārdzīvo viņa sāpes kā savējās, tādējādi performancei veidojies kā savdabīgai meditācijai. Kā pats mākslinieks apgalvo: „*Šīs performances galvenais mērķis ir caur sāpēm atbrīvoties no liekā un negatīvā, kas cilvēkos uzkrājas. Tas ir aicinājums caur sāpēm izvadīt ikdienas morālās sāpes, kas uzkrājas ik brīdi, fiziskās un asiņainās sāpēs.*” Arī par subkultūras ideoloģiju mākslinieks izsakās: „*Kad sajutu, ka ir arī līdzīgi uztverošie, nostiprinājās tā kopības sajūta un pavērās apvārsnis, kas manas iekšējās sajūtas paskaidroja vēl precīzāk, kas radīja vēl lielāku impulsu radīt. Principā,*

¹⁰⁰ Eiduka, Madara. *Intervija ar Kristapu Pūci*. 2014, 16. aprīlis. „Skype” intervija. Glābājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.

tajā brīdī es vēlējos mainīt pasauli. Mans mērķis bija ietekmēt. Tā sanāk, ka industriālās subkultūras izveidei Latvijā es pats biju klāt, piedalījos veidošanā un gribējās ideālo sabiedrību – ar visdraudzības principa baušļiem. Bet brīdī, kad saproti, ka pasauli vairs nevarēsi mainīt, rodas tumšais, tumšās domas.” Jāteic, ka konkrētajai subkultūrai, kā jau minēts, ir raksturīgs sava veida depresīvs skatījums uz pasauli. Pats mākslinieks „tumšās domas” definē kā: „*Tumšās domas ir iznīcības esences garša, izjūtot apkārtni un valdošos pasaules uzskatus. Tajā brīdī, ka saproti, ka viss ir pēc principa „strādā, pērc, mirsti”.* Mūs vienmēr ir kaitinājuši cilvēki, kuri bezkritiski uztver piedāvāto, pat iestumto dzīves nodzīvošanas modeli. Un kurn par to, bet tik un tā dara to pašu.” Šeit jāievēro, ka Kristaps lieto „mēs” jēdzienu, kas uzrāda grupas sajūtas un attiecīgās funkcijas, pēc kurām grupa darbojās. Jautājot, kādēļ tieši performances māksla visbiežāk kalpojusi kā izteiksmes forma, mākslinieks atklāj, ka: „*Dēļ pašas formas, jo performances māksla nepadara mani kā pastarpinātu informācijas nesēju, kā, piemēram, to darītu glezna vai grāmata. Viņi redz mani dzīvu – manas miesas un asinis, un es esmu šeit un tagad. Es pats esmu visa radītājs un rosinājās. Pats ķermeniski kļūstu par, to, ko vēlos nest sabiedrībai, visticamāk, lai tā pamostos. Un, lai pamostos, ir vajadzīgs blīkšķis, ko apziņai lieliski rada performance”.* Lai arī brīžiem mākslinieka attieksme pret sabiedrību var šķist nievājoša vai pat aizskaroša, viņš, nenoliedzami, vēlas būt kontaktā ar to, lai censtos to „pamodināt”. Savā ziņā mākslinieka Kristapa Pūces darbošanās performances mākslas jomā ir kā centiens mainīt pasauli, ko sekmē viņa neapmierinātība ar to.

3.2. Deviances iezīmes Latvijas performances mākslā

Sabiedrībā vispārpieņemto uzvedības normu pārkāpšana parasti tiek nosodīta vai sodīta atbilstoši attiecīgajam normu pārkāpumam. Šāds sodīšanas fakts socioloģijas zinātnē tiek dēvēta kā devianta. Deviance iezīmējas kā novirze no tiesiskajām vai tikumiskajām normām, sabiedrībā pieņemtajiem standartiem, arī no latīņu valodas tā tulkojama kā „novirze”.¹⁰¹ Taču, kā jau darbā minēts, normas ir kultūras pamatelements, kas var atšķirties, ja uzlūko kontekstu un laiku, kādā šī norma pastāv. Pie tam jāņem vērā, ka deviance var būt skatāma gan kā formāla, gan kā neformāla atkarībā no konkrētā laika

¹⁰¹ Franzese, J. Robert. *The Sociology of Deviance: Differences, Tradition, and Stigma*. Illinois: LTD, Charles C Thomas, 2009. Pp. 5 – 14.

normām un likumiem. Sociālās normas var būt dažāda veida: paražas, ieradumi, tikumi, likumi, tradīcijas, tabu. Katrai sociālajai normai ir sava stipruma pakāpe, un jo stingrākas ir normas, jo nopietnākas ir sankcijas par to pārkāpšanu. Līdzīgi var vērot arī Padomju varas attieksmi pret alternatīvi domājošajiem, kā arī cenzūras izmantošanu attiecībā pret kultūru. Cenzūru iespējams nolasīt kā centienu pasargāt sabiedrību no deviantās uzvedības ietekmes, kas varētu sabiedrību satricināt vai arī jēl kādā veidā apšaubīt valdošās varas autoritāti. Kā atzīmē amerikāņu sociologs Roberts Kings Mērtons (*Robert King Merton*, 1910 – 2003) deviantas uzvedības pamatā ir pretrunas, kas izvirzītas starp sabiedrības locekļiem, kas skar kultūras darbības mērķus un to sasniegšanas sociāli akceptētos līdzekļus.¹⁰²

Taču normu maiņa sākotnēji iezīmējās arī kā individuāls, ne grupas, process, kas mijiedarbojas ar sabiedrību. Līdz ar to „individīdiem var būt atšķirīga tolerances pakāpe attieksmē pret sociālajām normām gan apziņā, gan praktiskajā darbībā no kādas normas pilnīga nolieguma līdz pat tās jēgpilnas eksistences atzīšanai.”¹⁰³ Šeit redzams fakts, ka deviance ir relatīva, tādējādi to iespējams skatīt tikai konkrētu normu vai uzvedības kontekstā, ņemot vērā, ka neviens uzvedības standarts nav nemainīgs. Arī deviances teorijās simboliskā interakcionisma pārstāvis Hovards Bekers (*Howard Saul Becker*, 1928) uzsver, ka viena un tā pati rīcība var radīt dažādu reakciju sabiedrībā, vieni to uzskatīs par normālu, bet citi savukārt par deviantu, kas nozīmē, ka devianci rada pati sabiedrība, kādu konkrētu rīcību nodēvējot par deviantu.¹⁰⁴

Savukārt funkcionālisms runā par devianci kā visur sastopamu, proti, katrā sabiedrībā pastāvošu, par to var mainīties tikai izpratne – kas ir deviants un kas ne. Funkcionālistus īpaši interesē, kādēļ cilvēki pārkāpj normas. Saskaņā ar Emīla Dirkeima (*Émile David Durkheim*, 1871 – 1917) anomijas teoriju – deviance parasti rodas anomijas rezultātā. Par anomiju dēvē situāciju, kad trūkst uzvedības regulatoru, proti, morālie principi, tādējādi vērtības kļūst nepastāvīgas un pretrunīgas, veidojoties dezorganizācijai.¹⁰⁵

Lai analizētu performances mākslas attīstību, nepieciešams uzlūkot R. K. Mērtona anomijas teoriju, kur tiek izdalīti 5 uzvedības tipi: konformists, inovators, rituālists, retrītists un dumpinieks. Konformists pielāgojas, inovators sasniedz pieņemto ar

¹⁰² Laķis, Pēteris. *Ievads socioloģijā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003. 83. lpp.

¹⁰³ Paula, Līga un Viola Korpa. *Socioloģija*. Jelgava: LLU SZF Socioloģijas katedra, 2010. 30. lpp.

¹⁰⁴ Howard, S. Becker. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press, 1991. Pp. 3 – 15.

¹⁰⁵ Durkheim, Emile. *Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972. Pp. 173 – 189.

nelikumīgiem līdzekļiem, bet rituālists sabiedrības vērtības noliedz, atzīstot likumīgās metodes, savukārt retrītists noliedz jebkādas sabiedrības mērķus, vērtības un līdzekļus to sasniegšanai, no pasaules aizejot. Darba ietvaros īpaši svarīgs ir „dumpinieka” tips, kurš noraida vērtības un mērķus, kā arī līdzekļus to sasniegšanai, vēloties tos nomainīt pret saviem ideāliem un vērtībām, kas, pēc dumpinieka domām, padarīs pasauli pilnīgāku.¹⁰⁶ Konkrētais tips paskaidro hipiju kontrkultūras, kā performances mākslu rosinošas kultūras devianto uzvedību Padomju laika kontekstā kā tas sīkāk tika skaidrots apakšnodaļā par hipiju kontrkultūras izpausmēm Latvijā.

Padomju Latvijas vara nevēlamai deviancei veidoja cenzūru, kuras pamatā bija pieņēmums, ka šāda uzvedības forma sabojā publiku. Aizliegtie hipiju mītiņi, pēcāk performances mākslas pagrīdes statuss un sankcijas šīs mākslas apkarošanai ir liels piemērs, lai secinātu par deviances un cenzūras saikni Padomju Latvijas laikā. Performances māksla Latvijā nekalpoja tikai kā inovatīva mākslas forma, kas sapludina mākslas žanus, tā runāja ar sabiedrību tiešā veidā, ļaujot sabiedrībai palūkoties uz norisēm politikā, ekonomikā un sociālajā dzīvē, tādējādi apdraudēja valdošās politiskās varas reglamentēto kārtību valstī. Piemēram, Miervalža Poļa performances par bronzas cilvēka tēmu netika publicētas tā laika medijos, lai izvairītos no sabiedrības līdzdalības, iedziļināšanās kāda indivīda teiktajā, tādējādi pievēršot uzmanību tam, kas var arī radīt valdošās iekārtas apšaubīšanu.

Iespējams, ka deviantais performancē, kas izpaudās krasā vērtību laušanā, 20. gs. mākslā bija centieni savu domu, kas skāra dažādas tēmas, darīt zināmu sabiedrībai tik netradicionālā veidā, jo savādāku ceļu mākslinieki neredzēja, kā tikai caur protestu, opozīciju un pretstatu līdzšinējām tradīcijām. Mākslinieki pieņēma, ka tikai caur provocējošo tie spēš uzrunāt sabiedrību, darīt tai zināmu to, ka pasaule mainās, līdz ar to maināties mēs paši.

¹⁰⁶ Merton, K. Robert. *On social structure and science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. Pp. 132 – 153.

3.2.1. Formālā deviance: Latvijas performances mākslas ierobežošana

Mākslinieks Kristaps Pūce par performances mākslu runājot uzsver, ka „glezna vai eseja, piemēram, ir vairāk vientuļuztveres telpa, savukārt performance ir burzmas māksla”, tādējādi secinot, ka performance vairāk vērsta uz sabiedrību, cilvēkiem vairākumā, tā reti kad nes sevī vienpatību. Līdz ar sabiedrības un mākslas saskari notiek mijiedarbība, kas ne vienmēr vērtējama kā pozitīva. Sabiedrībai un līdz ar to tajā esošajām institūcijām var būt krasi citādāks viedoklis par mākslinieciskajām pašizpaušmēm un to adekvātumu, nekā pašiem māksliniekiem.

Likumi ir formālās normas, ko rada tie, kam sabiedrībā pieder politiskā vara. Gadījumā, ja tiek pārkāpti likumu panti, šāda deviance var tikt klasificēta kā noziedzīga. Latvijas performances mākslā tas spilgti iezīmējies 21. gs. performances mākslu attīstošā un raksturu veidojošā mākslinieku grupa „Jaffa” (Andis Deme, Ingus Stūrmanis, Artūrs Mednis un Juveris Tenisons), kas savas mākslinieciskās idejas izvēlējusies paust caur akciju. Tiesa gan, šīs grupas performances idejiskā un arī izpildes līmenī robežojas ar huligānismu, kas spilgti izpaužas 2005. gada performancē, kas notika Ventspilī. No pilsētas pazuda pilsētas simbols un mākslas objekts „Jūras govys”, kas pēcāk tika atrasta Liepājā. Grupai neizdevās pārliecināt ne policiju, ne Ventspils pilsētas domi, ka notikušais bijis tikai mākslas akcija, tādēļ mākslinieki tika sodīti ar brīvības atņemšanu uz sešiem mēnešiem nosacīti. Taču mākslinieki paši savu darbību un ideju skaidro sekojoši: „Mēs, apakšā parakstījušies, laika posmā no šī gada 2. augusta līdz šī gada 9. augustam realizējam savdabīgu starppilsētu vides mākslas projektu "Jūras Govys", kura mērķis bija veicināt Ventspils un Liepājas savstarpējo sadraudzību un kultūras apmaiņu, pievērst plašāku sabiedrības uzmanību vienam no interesantākajiem līdz šim ārpus Rīgas realizētajiem vides mākslas projektiem - "Govju parāde". Mūsu organizētā mākslas projekta "Jūras Govys" ietvaros bijām iecerējuši ar mediju palīdzību radīt mītu par govī, kas apceļo pasauli, viesojas tās dažādās lielākajās un zināmākajās pilsētās, līdz atgriežas Latvijā, sveika un vesela, un konstatē, ka "nekur nav tik labi, kā mājās". Par mūsu akcijas nopietnumu un patiesumu liecina arī mūsu veidotās pastkartes ar pazudušajam govys eksponātam līdzīgu attēlu un šo pašu ziņu ("Nekur nav tik labi, kā mājās") otrā pusē, u.c. izdales materiāli, kuriem būtu jākalpo kā šī mākslas projekta ideju popularizētāju sabiedrībā.”¹⁰⁷ Formālās deviances kontekstā jāmin arī tiesību aizsardzības iestāžu darbību,

kas ir vērsšanās pret deviantu rīcību, tā ir saistīta ar augstāk minēto likuma normu pārkāpšanu, tādējādi izraisa tiesībsargājošo institūciju iesaistīšanos.¹⁰⁸ Jāmin, ka ar sociālo kontroli darba ietvaros tiek saprasta: „sabiedrības vērsšanās pret deviantu rīcību, izmantojot dažādus līdzekļus. Tas tiek darīts ar mērķi nodrošināt kultūras normu ievērošanu.”¹⁰⁹

Līdzīga tiesībsargājošo institūciju iejaukšanās manāma arī Padomju Latvijas laikā, proti, jau pieminētajā 1987. gada performancē „Būris”. Mākslinieku pašizpaušme tika traktēta kā ārpus likuma esoša, kas dotajā gadījumā tika formulēta kā Padomju simbolikas aizskaršana un lietošana nevietā. Padomju armijas apģērba izmantošana tika nolāsīta negatīvā veidā, līdz ar to arī piemērojot sankcijas – pāris aresta dienas. Valdošā vara veica sava veida sociālo kontroli caur socializācijas procesiem, kas paskaidrojams kā norādījums kā ģērbties, domāt, rīkoties un uztvert labā un sliktā atšķirības. Tādējādi cilvēki tiek vadīti un kontrolēti, bieži vien, pašiem to neapzinoties, tiek pildītas sociālās lomas, kas stiprināja kolektīvisma ideju. Novirze no sociālās kontroles radīto normu spektra tika uzskatīta par deviantu, kas arī iezīmējās Latvijas performances mākslā un to sākotnējā ārpus sistēmas esošajā *austaidēru* darbībā, kā arī jau pieminētajā alternatīvajā kultūrā. Tieši sociālā kontrole, tā brīža deviances izpratne un sankcijas performances mākslu ilgu laiku noturēja pagrīdes eksperimentu stadijā, baidoties no represijām un iespējami negatīvajām sekām.

3.2.2. Neformālā deviance kā Latvijas performances mākslas iezīme

Latvijas neatkarības atgūšana 20. gs. 90. gadu sākumā Latvijā mainīja izpratni par devianto, līdz ar demokrātijas kā varas, kas pieder pilsoņu vairākumam, atjaunošanu. Salīdzinot demokrātiju ar komunismu, kam izteikti svarīga bija ideoloģija par kopīgā kultivēšanu un kolektīvismu, demokrātija krietni vairāk pievērs uzmanību indivīdam un viņa individuālajām izpaušmēm sabiedrībā, bez centieniem to izskaust. Tādējādi arī performances māksla Latvijā kļuva publiskāka, kas sekmēja tās iespēju nokļūt tiešā kontaktā ar sabiedrību daudz vairāk nekā Padomju Latvijas laikā.

Performances mākslas mijiedarbība ar sabiedrību, sava bieži vien šokējošā rakstura dēļ, nepārprotami atstāj ietekmi uz to. Taču, lai runātu par performances mākslas ietekmi

¹⁰⁸ Laķis, Pēteris. *Ievads socioloģijā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005. 81. – 83. lpp.

¹⁰⁹Turpat, 85. lpp.

uz sabiedrību, svarīgi atzīmēt faktu, ka, lai šī mākslas forma tiktu nolasīta, ir jāievēro kultūras kods un vide, ar kuru performance atrodas mijiedarbībā. Gatis Vectirāns to skaidro kā: „Svarīgi ir vieta un konteksts, kur performance notiek. Izpratne par to, cik valsts ir rūdīta, izglītota šajā žanrā. Jo Latvijā bieži vien spontānas performances rezultāts ir izsaukta policija. Katrā valstī tā pati darbība var izteikt ko citu, pat ne valstī – vienkārši citā vidē. Svarīgi, kā sabiedrība uztver sievieti un vīrieti, to savstarpējo hierarhiju, kailumu. Var veidot vienu un to pašu performanci dažādās valstīs, bet skatītāju reakcija var būt pilnīgi dažāda.” Neformālā deviances forma vairāk saistāma ar cilvēka individuālo morāli un pieredzes gaitā uzkrātajiem priekšstatiem par „normālo” un „nenormālo”. Par piemēru var minēt pieņemtos uzvedības noteikumus ģimenē, draugu starpā vai arī ikdienas dzīves radītos pieņēmumus par estētisko un skaisto vai gluži pretēju parādību raksturu – neglīto un nepatīkamo.¹¹⁰ Par skatītāja pieredzi runā arī Zane Matule: ”Pēc manas pieredzes, skatītāju ir jāizaudzina. Valstī, kurā nav performances, skatītāji parasti šo mākslas veidu atgrūž, tas viņus šokē un vienlaikus arī biedē. Jo vairāk skatītājs ir saskāries ar performanci, jo viņš kļūst zinošāks, izglītotāks, aug arī viņa prasības”. Taču jāatzīmē, ka ne tikai skatītāja uztveres pieredze ir būtiska, bet arī individuāli emocionālā pieredze: „Svarīga ir skatītāja un sabiedrības emocionālā pieredze, jo no tās atkarīgs, cik var tvert. Arī audzināšana un uztvere nosaka, kā tiks nolasīta performance. Rūdījums un pieredze, cik daudz tu esi redzējis kā skatītājs un cilvēks, kas tev ir aktuāls”, saka Zane Matule.

Performances raksturs, kā jau darbā tika atklāts, brīžiem ir pat agresīvs, tādējādi sabiedrību uzrunājot īpaši spilgti. Zane Matule performances mākslas ietekmi sabiedrībā redz kā: ”Laba performance var dot ilglaicīgu iespaidu, pārdomas, atmiņas”. Arī Gatis Vectirāns min, ka, lai performanci spētu veidot labu un mērķi sasniedzīgu, svarīgi ir: „būt nekaunīgam un drosmīgam, lai spētu pārkāpt kādas normas.” Normu pārkāpšanas vēlme vēlreiz liek secināt par performances mākslas devianto raksturu, kas bieži tiek nostādīts kā pašmērķis, lai pēc iespējas efektīvāk tiktu uzrunāts skatītājs. Normu pārkāpšana ar mērķi skatītāju uzrunāt, var notikt arī neapzinātā veidā, taču tas nemaina rezultāta ieceri un vēlmi pēc skatītāju un sabiedrības padziļinātas reakcijas. Iespējams, ka tieši neformālā deviance, kas ietver neformālo normu pārkāpšanu, ir sava veida neatņemama sastāvdaļa performances mākslas izpausmēm, jo bieži vien skatītāja atrašanās ārpus savas komforta zonas un pieņemamā var rosināt iekšējo monologu, ko performances mākslinieki visbiežāk no skatītājiem arī gaida.

¹¹⁰ Paula, Līga un Viola Korpa. *Socioloģija*. Jelgava: LLU SZF Socioloģijas katedra, 2010. 31. lpp.

Spilgts piemērs ir Kristapa Pūces performances, kur bieži vien dominē kails, asiņains un caurdurts ķermenis, kas cilvēkiem var raisīt nepatīkamas emocijas un pat riebuma sajūtu. Taču katrā ziņā šīs riebuma veidošanās ir individuāls process, kas citam var nemaz arī neraisīt negatīvu reakciju.

Visi intervētie mākslinieki (Kirišs Zilgalvis, Gatis Vectirāns, Līga Zīle, Zane Matule un Kristaps Pūce) atzīst, ka performances mākslai, iespējams, ir viens no visagresīvākajiem raksturiem, jo *„tas iziet ielās tieši pie cilvēkiem, brīžiem skatītājs pat var nevēlēties konkrētajā brīdī saskarties ar mākslu, bet tas notiek, un tur arī ir daļa no it kā uzbrūkošā efekta, agresivitātes izpaust domu sabiedrībā, negaidot, kad tā nopirks biļeti un paklausīgi vēros, jo performances dažreiz vienkārši ir kā dinamīts, kas iesviests pa vidu pūlim”*, saka Gatis Vectirāns.

Rezumējot mākslinieku atbildēs visbiežāk pamanāmi atslēgvārdi – „domāt”, „just”, „iespaids”, „sprādziens”. Protams, pieminētie vārdi var tikt attiecināti uz daudzām citām mākslas formām, ne tikai performanci. Taču fakts, ka performances mākslas procesa radīšanā skatītāja klātbūtne ir obligāta, rada specifiku, kādēļ performances māksla šķiet ietekmīgāka un spilgtāka. Situācijas provokācija, ko piedāvā šī māksla, ķēdes reakcijā provocē skatītāju, līdz ar to daļu no sabiedrības.

NOBEIGUMS

Skatītāja, un plašāk arī sabiedrības, nozīme performances mākslas pastāvēšanai ir īpaši svarīga. Nemateriālās mākslas ideja vaicā pēc tieša kontakta ar skatītāju un sabiedrību, tādējādi uzsverot klātbūtnes nozīmīgumu. Ierastā performances mākslas prakse uzrunāt skatītāju, atspoguļojot konkrētās mākslinieku grupas idejas, piemēram, alternatīvās kultūras izpausmes, iezīmē laikmeta aktuālo un problemātisko, piedāvājot savus risinājumus uzmanības pievēršanai.

Protams, nav iespējams veikt vispārinātus un katram sabiedrības loceklim, kas performanci redzējis, derīgus secinājumus par performances mākslas raksturu. Secinājumi var būt tendēti tikai uz konkrēta indivīda pieredzi un sajūtām, pēcāk tos analizējot un meklējot kopīgo un atšķirīgo, taču darbā uzsvērts pašu performances mākslinieku viedoklis par performances mākslu Latvijā. Katra mākslinieka atbilde nāk no individuālās pieredzes un uztveres par to, kas ir performance un kādu efektu tā atstāj, bet gūtos viedokļus apkopojot, rodas arī kopīgais tajos, kas ļauj rast iespēju iepazīt Latvijas performances mākslu mūsdienu laikmetīgās mākslas kontekstā.

Dotajā brīdī Latvijā performances māksla piedzīvo izmaiņas, ko vēl nav iespējams pētīt to sadrumstalotības dēļ. Intervētie mākslinieki vērtējami kā 21. gadsimta vieni no aktīvākajiem un profesionālākajiem performances māksliniekiem, uzsverot starptautisko pieredzi, performanču skaitu un dalību festivālos, līdz ar to arī izteikto viedokli vērtējot kā konkrētajā žanrā zinošu. Taču intervētos mākslniekus lēnām sāk nomanīt jauni vārdi, tiesa gan vēl fragmentārā veidā, neveidojot kopainu, līdz ar to jaunās norises performancē, iespējams, nākotnē mainīs Latvijas performances mākslu.

KOPSAVILKUMS

1. Lai atbildētu uz bakalaura darba izvirzīto pētniecisko jautājumu „Kāda ir performances mākslas attīstība Latvijā 20. gs. un 21. gs. – tās vēsturiskie un sociālie priekšnosacījumi un iezīmes alternatīvās kultūras un deviances kontekstā?”, tika izmantotas vairākas pieejas un metodes, par kuru pielietojumu darba ietvaros gūti secinājumi.

a) Vēsturiskā pieeja, izmantojot mākslas vēstures literatūru, atmiņas, intervijas, fotogrāfijas un video materiālus, ļauj gūt priekšstatu par performances mākslas attīstību Latvijā.

b) Socioloģiskā pieeja Latvijas performances mākslas analīzē sniedz iespēju palūkoties uz konkrētajiem mākslas procesiem no sabiedrības grupu daudzveidības (alternatīvā kultūra: kontrkultūra un subkultūra) un to uzvedības formu (formālā un neformālā deviance) viedokļa, analizējot grupu uzvedību un vēlmi izpausties ar performances mākslas palīdzību.

c) Kvalitatīvās, daļēji strukturētās dziļās intervijas metode Latvijas performances pētīšanā darba ietvaros sniedz iespēju uzzināt performances mākslinieku individuālo redzējumu par situāciju mūsdienā Latvijas performances mākslā.

2. Latvijas performances mākslas aizsākumi meklējami Padomju Latvijas 20. gs. 60. gados, radošās inteliģences un bohēmas piekritēju slēgtos pasākumos, kā arī hipiju kustībā, kas centās caur savām mākslinieciskajām izpausmēm pretoties pret pastāvošo iekārtu un Padomju varas uzspiesto ierobežotību, proti, indivīda domas un radošo izpausmju nebrīvi.

3. Latvijas performances mākslas attīstība vērtējama kā patstāvīgi mainīga, atainojot katras dekādes vēsturisko fonu un problemātiku. Turpinot pretoties Padomju varas vēlmei izskaust individuālismu, 70. gadi iezīmēja performances mākslas daudzveidīgās izteiksmes formas, savukārt 80. gadi, padomju laika cenzūrai mazinoties, pamazām sāka performances mākslu publiskot, lai 90. gados tā piedzīvotu daudz plašāku ievērību.

4. Globalizācijas ietekme, proti, mākslinieku mobilitātes un starptautiskās sadarbības iespējas, attīstīja 21. gs. Latvijas performances mākslu, radot labvēlīgus apstākļus, lai veidotu performances mākslas festivālus, kas nu jau kļuvuši par gadskārtēju notikumu.

5. Latvijas performances mākslas izveides un attīstības procesos vērā ņemamu lomu ir spēlējusi alternatīvā kultūra (hipiju kontrkultūra un industriālā subkultūra) un tās deviantās (formālā un neformālā deviance) uzvedības iezīmes, proti, normu pārkāpšana, kas veido performances mākslas brīžiem agresīvo un šokējošo raksturu. Par alternatīvo kultūru un tās pārstāvju deviantās uzvedības iezīmēm performances mākslas kontekstā gūti attiecīgi secinājumi.

a) Alternatīvās kultūras izpausmes performances mākslā vērtējamas kā kustība pret Padomju varu, tādējādi performances mākslu aizsākumu Latvijā padarot kā protestu pret valdošās varas politisko ideoloģiju.

b) Formālā deviance Latvijas performances mākslas vēsturē ir rosinājusi sankciju izmantošanu, kas var ierobežot performances mākslas pašizpausmi, kā arī attīstību. Taču šāda veida ierobežošana ne vienmēr var būt vērtējama kā negatīva. Kā Latvijas performances mākslu raksturojoša deviantās uzvedības iezīme jāmin neformālo normu pārkāpšana, kas izpaudās skatītāja ietekmēšanā morālo normu līmenī, veicinot pašanalīzi un tādējādi apliecinot performances brīžiem provokatīvo raksturu.

6. Mūsdienu performances māksla kļūst arvien grūtāk definējama, ko apliecina arī pašu mākslinieku viedokļi par jēdziena „performance” lietojumu. Paralēli definējuma problemātikai tiek atklāti Latvijas performances mākslas problēmpunkti, piemēram, finansējuma un performances mākslas izglītības pieejamības trūkums Latvijā.

7. Secinot no intervijās ar Latvijas performances māksliniekiem gūtajiem viedokļiem, performances māksla Latvijā mūsdienu mākslinieku izpildījumā kļuvusi krietni vien intīmāka un personiskāka satura un tēmu izvēles ziņā, nekā tas bija vērojams 20. gs. performances norisēs. Proti, māksliniekiem vairs nav tik aktuāli runāt par politiskām vai sociālām tēmām, bet gan vizuāli izpausties un veicināt skatītāju iekšējo monologu.

8. Darba ietvaros gūtie mākslinieku viedokļi, kā arī 21. gs. spilgtāko Latvijas performances mākslas norišu apkopojums sniedz ieskatu šobrīd vēl maz pētītajā mūsdienu performances mākslā Latvijā, kas darbu veido kā jaunpienesumu Latvijas laikmetīgās mākslas pētniecībā.

9. Nenoliedzami, Latvijas performances mainīgā rakstura dēļ pētniecības turpināšana par performanci kā mākslas veidu ir nepieciešama, kā arī papildināma, lai veidotu dotā mirkļa skatījumu uz laikmetīgās mākslas procesiem Latvijā, ne tikai no pašu mākslinieku, bet arī sabiedrības un ekspertu viedokļa.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti:

1. Biedrības „Kultūras un mākslas projekts NOASS” video arhīvs.
2. Eiduka, Madara. Intervija ar Gati Vectirānu. 2014, 7. aprīlis. Audioieraksts. Glabājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.
3. Eiduka, Madara. Intervija ar Kristapu Pūci. 2014, 16. aprīlis. „Skype” intervija. Glabājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.
4. Eiduka, Madara. Intervija ar Krišu Zilgalvi. 2014, 25. marts. Audioieraksts. Glabājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.
5. Eiduka, Madara. Intervija ar Līgu Zili. 2014, 10. marts. Audioieraksts. Glabājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.
6. Eiduka, Madara. Intervija ar Zani Matuli. 2014, 12. aprīlis. „Skype” intervija. Glabājas M. Eidukas personīgajā arhīvā.
7. Laikmetīgās mākslas centra (LMC) diapozitīvu kolekcija/arhīvs.

Literatūra:

8. Astahovska, Ieva (red.). *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2010.
9. Ābele, Kristiāna (red.). *Personība mākslas procesos*. Rīga: Neputns, 2012.
10. Battcock, Gregory and Robert Nickas. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: E.P. DUTTON, 1984.
11. Becker, Howard S. *Outsiders: in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press of Glencoe, 1963.
12. Bleiere, Daina. *Eiropa ārpus Eiropas... Dzīve Latvijas PSR*. Rīga: LU akadēmiskais apgāds, 2012.
13. Bleiere, Daina un Ilgvars Butulis, Inesis Feldmanis u.c.. *Lavijas vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005.
14. Bryzgel, Amy. *Performing the East: Performance art in Russia, Latvia and Poland since 1980*. London: IB Tauris, 2013.

15. Demakova, Helēna (red.). *Nepamanīs. Latvijas laikmetīgā māksla un starptautiskais konteksts*. Rīga: 1/4 satori, 2011.
16. Demakova, Helēna (red.). *Patība. Personības ceļā uz laikmetīgo mākslu – Padomju Latvijas 60. - 80. gadi*. Rīga: Latvijas Republikas Kultūras ministrija, 2001.
17. Durkheim, Emile. *Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
18. Franzese, J. Robert. *The Sociology of Deviance: Differences, Tradition, and Stigma*. Illinois: LTD, Charles C Thomas, 2009.
19. Giddens, Anthony. *Emile Durkheim. Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
20. Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001.
21. Grosa, Silvija (red.). *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns, 2000.
22. Grosmane, Elita (red.). *Latvijas mākslas vēsture 21. gs.: pieredze, novitātes, eksperimenti*. Letonika. Otrais kongress. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008.
23. Hall, John and Marshall Batani. *Sociology on Culture*. London: Routledge, 2003.
24. Hanovs, Deniss (red.). *Ceļojums ar citādo: subkultūras pilsētas vidē*. Rīga: Dialogi.lv, 2007.
25. Hedbige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.
26. Issit, Micah. *Hippies: A Guide to an American Subculture (Guides to Subcultures and Countercultures)*. California: Greenwood press, 2009.
27. Kaminska, Rūta (red.). *Pilsēta. Laikmets. Vide*. Rīga: Neputns, 2007.
28. Laķis, Pēteris. *Ievads socioloģijā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005.
29. Lamberga, Dace un Māra Lāce. *Latvijas māksla. 20. gadsimts*. Rīga: Neputns, 2002.
30. Lāce, Daina (red.). *Māksla un politiskie konteksti*. Rīga: Neputns, 2006.
31. Marzona, Daniel. *Conceptual Art*. Bonn: Taschen, 2005.
32. Matule, Zane. *Performance Latvijā 1969 – 2009*. Rīga: Neputns, 2009.
33. Merton, K. Robert. *On social structure and science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
34. Omārova, Silva. *Cilvēks dzīvo grupā*. Rīga: Kamene, 2004.

35. Paula, Līga un Viola Korpa. *Socioloģija*. Jelgava: LLU SZF Socioloģijas katedra, 2010.
36. Richter, Hans. *Dada: Art and Anti – Art*. London: Thames and Hudson, 2001.
37. Roszak, Theodore. *The making of Counter Culture. Reflections of the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Doubleday and Company, 1969.
38. Stīgers, Manfrēds. *Globalizācija: ļoti saistošs ievads*. Rīga: Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori, 2008.
39. Svarinska, Maija. Postmodernisms un postmarksisms mūsdienu latviešu teātrī. No: *Postmodernisms teātrī un drāmā*. Rīga: Jumava, 2004.
40. *The Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
41. Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1993.
42. Valpēters, Eižens. *Nenozēzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi*. Rīga: Latvijas Vēstnesis, 2010.
43. Vaska, Gunta. *Subkultūras un kontrkultūras definēšanas problēmas. Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas*. Daugavpils: Saule, 2005.
44. Vilks, Andris. *Pasaules sociologi*. Rīga: Drukātava, 2007.
45. Walther, Ingo. *ART of the 20th Century*. Volume 1. Koln: TASCHEN, 2005.
46. Walther, Ingo. *ART of the 20th Century*. Volume 2. Koln: TASCHEN, 2005.
47. Williams, Raymond. *The Sociology on Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
48. Yinger, J. Milton. *Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*. New York: The Free Press, 1982.
49. Питири́м, Сорокин,. *Человек. Цивилизация. Общество*. Москва: Политиздат, 1992.
50. Ритцер, Джордж. *Современные социологические теории*. Москва: Питер, 2002.
51. Элгер, Дитмар. *Дадаизм*. Москва: Taschen, 2006.

Elektroniskie informācijas avoti:

52. *Ars Fennica 2014*. Pieejams: <http://www.arsfennica.fi/>. [skatīts 2014. gada 23. janv.]

53. Dātava, Zane. Performances kuģis ar 12 māksliniekiem Baltijas jūrā. *Vizuālo mākslu portāls Studija*. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2876>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].
54. *Diverse Universe 2014*. Pieejams: <http://diverse2014.tumblr.com>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].
55. Festivālā “Diverse Universe” pirmo reizi piedalīsies Latvijas pārstāvji. *Ziņu portāls Delfi*. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/festivala-diverse-universe-pirmo-reizi-piedaliesies-latvijas-parstavji.d?id=20663805>
56. Jeckerx (segvārds). Fokusā – mūsu republikas hipiji. *Hipiji.lv rakstu portāls*. Pieejams: <http://hipiji.lv/fokusa-musu-republikas-hipiji/#more-125>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].
57. Kamoliņš, Ainārs. Māksla. Pretīgums. Morāle. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2006, Nr. 6 (63). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=759>. [skatīts 2014 16. janv.].
58. Laiks. Telpa. Kustība. 2001. *Laikraksts Diena*. Arhīvs. Pieejams: <http://www.diena.lv/arhivs/laiks-telpa-kustiba-2001-11055958>. [skatīts 2014. gada 21. janv.].
59. Latvijas Performances Mākslas Savienība. Mākslinieki LV. *Latvijas Performances Mākslas Savienības mājas lapa*. Pieejams: <http://performance.lv/Makslinieki>. [skatīts 2014. gada 20. janv.].
60. Mazvērsīte, Daiga. Reiz bija – nebija? Sadzirdēju. Sajutu. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2000, Nr. 2 (11). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2062> [skatīts 2014. gada 22. janv.].
61. Meistere, Daina. Brīvmākslinieks piedāvā darbu un nedarbu izstādi. *Laikraksts Kurzemes vārds*. 2006. gada 7. augusts. Pieejams: <http://www.kurzemes-vards.lv/lv/laikraksts/numuri/0006/08/07/?p=1>. [skatīts 2014. gada, 15. janv.].
62. Muižniece, Līva. Deviances pievilcība mākslā. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2006, Nr. 6 (51). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1071>. [skatīts: 2014. gada 20. janv.].
63. Oborenko, Zane. Gaistošā māksla. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2010, Nr. 3 (72). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=3317>. [skatīts 2014. gada 18. janv.].
64. Pedvāles Brīvdabas mākslas muzejs. Performances festivāls "Rituāls". Pieejams: <http://www.pedvale.lv/77/316/>. [skatīts 2014. gada 28. janv.].

65. Raja, Mosood. Ihab Hassan: "Toward a Concept of Postmodernism". *The Pakistan Forum. Voices of a Progressive Pakistan*. Pieejams: <http://pakistaniaat.net/2010/05/ihab-hassan-toward-a-concept-of-postmodernism/>. [skatīts 2014. gada 10. martā].
66. Rīgas Doma jaunās vitrāžas attēls mainīsies līdz ar saules gaismu. *Laikraksts Diena*. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/maksa/rigas-doma-jaunas-vitrazas-attels-mainisies-lidz-ar-saules-gaismu-13944637>. [skatīts 2014. gada 23. janv.].
67. Rudzāte, Daiga. Māksla vai ekstravagance? *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2006, Nr. 3 (48). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1176>. [skatīts 2014. gada 16. janv.].
68. Rudzāte, Daiga. Miervaldis Polis. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2000, Nr. 5 (14). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=2018>. [skatīts: 2014. gada 5. janv.].
69. Skrastiņa, Ivo. Video reportāža no „Diverse Universe” festivāla „Chomsky” bārā. *Portfolio*. Pieejams: <http://www.ivoskanstins.com/portfolio.html>. [skatīts 2014. gada, 23. janv.].
70. Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Concepts*. Pieejams: <http://plato.stanford.edu/entries/concepts/>. [skatīts 2014. gada 26. janv.].
71. Strazdiņa, Ilze. Saruna par dzīvo mākslu. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2003, Nr. 2 (29). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1661>. [skatīts: 2014. gada 10. janv.].
72. *TV raidījums Ziemeļu puse*. 4 sezona: 37 epizode. Pieejams: <http://vimeo.com/15649503>, [skatīts 2014. gada 23. janv.].
73. Veidemane, Elita. Par Andri Grīnbergu: mīlēt, ne karot. *TVNET ziņu portāls/Vakara Ziņas*. Pieejams: <http://www.tvnet.lv/sievietem/attiecibas/78331-par-andri-grinbergu-milet-ne-karot>. [skatīts: 2013, 19. dec.].
74. Veinberga, Iliana. Mākslas darbs un klātbūtne: performances kuģis 'Friendship'. *Vizuālo mākslu žurnāls Studija*. 2010, Nr. 4 (73). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=3619>. [skatīts: 2014. gada 13. janv.].
75. Ventpils vides objekta "Jūras govns" pazušanas iemesli, apstākļi un atzīšanās. *Jaffa Online Magazine*. Blogs.] Pieejams: http://lomo.blogs.com/jaffa/2005/08/ventspils_vides.html. [skatīts 2014. gada 23. janv.].

SUMMARY

The bachelor thesis „Performance Art in Latvia in Historical and Sociological Perspective” consists of two parts that outline the main idea and also the whys and wherefores of the development of performance art in Latvia in the 20th and the 21st century.

The historical part describes the evolution of performance art in Latvia from the new generation of the bohemian and creative intellectuals of Soviet Latvia that protested against ruling authority. It also describes the performance art in the 60's, 70's, 80's and 90's of the 20th century including the most dynamic artists and their performances. The 21st century notes the importance of festivals in popularizing performance art in Latvia. It is important to mention that the thesis includes individual viewpoints of artists that could help in making a more profound view on the current performance art in Latvia.

The sociological part presents a way of seeing performance art through sociology as a scientific study of social behavior and its origins. The alternative culture was one of the reasons why performance art could come into existence in Soviet Latvia. One can note forms of behavior such as deviance that made performance art even more restricted in the 20th century but it is also more featured in the 21st century.

PIELIKUMS

Intervija ar Gati Vectirānu

Intervijas transkripts

Respondenta vārds, uzvārds: Gatis Vectirāns

Norises vieta: Natālijas Draudziņas ģimnāzijas ēdnīca, Eko veikals, Kr. Barona iela Rīgā.

Norises laiks: 2014. gada, 7. aprīlis, plkst. 17:30

Intervijas tips: Daļēji strukturētā dziļā intervija

Norises ilgums: 38 min. (neskaitot pauzes un pārvietošanos no vienas vietas uz otru)

Intervētājs: Sveiks, caur e-pastiem jau sazinājāties, bakalaura darba ietvaros vēlētos ar Tevi parunāties par performances mākslu Latvijā. Interesētu Tavs viedoklis un redzējums par to.

Respondents: Jā, droši.

I: Varbūt sāksim ar to, kā līdz performances mākslai nokļuvi?

R: Mums ar Krišu līdzīga vēsture. Principā performance gāja kā protests, sākumā tas bija dadaisms, no dadisma līdzīgā veidā izauga arī performances, tas bija protests, un, kā zināms, dadaisms bija protests 1. pasaules karam. Bet mums bija savs protests.

I: Kāds tieši?

R: Skolas laikā protestējām pret iekārtu, pret skolas iekārtu un sākām taisīt dažādas savdabīgas padarīšanas, ko tajā brīdī nespējām nosaukt vārdos. Piemēram, divas stundas bastojām un stāvējām gaitenī sastinguši kā koki, pēc tam divās stundās bijām aplīmēti ar līmlapiņām, un visi jau bija ieņirguši un lamāja mūs, bet mēs ar cietu mūli stāvējām. Beigās direktore izsauca uz kabinetu – viņa teica: „ņemiet zāli, darbojaties un netaisāt jocīgas padarīšanas.” Bet mēs jaunībā, protams, nespējām piepildīt ar darbu veselas skolas zāli.

I: Mazliet atgriezoties pie performances mākslas jēdziena? Kā Tu to definē?

R: Tā ir mākslas forma, kas darbojas laikā un telpā, kur mākslinieks grib pateikt kādu vēstījumu, kur svarīga sastāvdaļa ir mākslas darba dokumentācija un mākslinieka iesaistīšanās.

I: Skan nūdien ļoti oficiāli, bet kas performances māksla ir Tev, ja lūkojas uz to mazliet intīmāk.

R: Nu, gan jau, ka tas pats protests, bet tomēr arī vairāk vizuālais, laika gaitā tas mainās... gadi iet.

I: Protests pret ko?

R: Performancei pamatā ir protests. Un protests kam? Parasti ekonomiskai, sociālai vai politiskai problēmai. Kas ir pats pamats, un tad ir otrā daļa, kas esam mēs, kas izvairījās apzināti spekulēt uz kādām politiskām vai sociālām problēmām. Sociālām vēl jā, bet tieši politiskajām nē, jo tā ir lieta, ko es nepārzinu. Protests, kas mūsu gadījumā nebija protests, jo mums nebija par ko protestēt. Mums jau viss bija labi, treknie gadi un naudas pietika, viss apmierināja. Es arī neesmu tik avancēts, lai paustu savas domas par kādu noteiktu ministru vai tā rīcību. Kas man ir svarīgi – svarīgi, lai tas ir vizuāls baudījums un sevis iekšējais pārdzīvojums, ar kuru es ceru, ka cilvēki rinkī spēš satvert līdzīgu sajūtu.

I: Ko Tu domā ar „mums”?

R: Performance mūsu laikos, ar mūsu laikiem es dēvēju laikus, kas bija kopš 2003. gada, kad mēs sākām, ar manu skolas biedru Krišu Zilgalvi un vēl nelielu cilvēku grupu, kad aizrāvāmies un sākām darboties performancē. Izveidojās grupa „Auseklic/Usins”, un 7 gadus no vietas mēs bijām ļoti aktīvi, kā arī braucām pa visādiem festivāliem apārt riņķī. Sev nospraudām, kas ir teātra performance un ir vizuālā performance. Mēs pat savā ziņā apzināti mēģinājām izvairīties, tā kā ignorējām teātra performanci. Un mums bija svarīga tieši vizuālā performance, kā vizuālu mākslu, kur ķermenis tiek izmantots kā ziņas nesējs – šie divi aspekti bija ļoti spēcīgi.

I: Tad sanāk, ka Jūs tomēr performanci neuztverat kā viennozīmīgu kopumu... pastāsti mazliet par virzieniem, ja reiz Tu tos piemini!

R: Mūsdienās ir daudz dažādu performances virzienu. Tie veidojušies no klasiskās performances, taču netiek oficiāli definēti, to jūt tikai mākslinieks, kurš pats darbojas šajā jomā. Un īpaši Latvijā, pēdējos desmit gadus, performanci „piesprauž” pilnīgi jebkam, kas ir kaut kas, kas nav saprotams un nav skaidrs, kur to īsti ielikt un kā definēt, tad to pieliek performancei klāt.

I: Un pirms tiem desmit gadiem... kas bija citādāk? Vai manāmas kādas atšķirības, Tavuprāt?

R: Performance ir mainījies. No 70. gadiem līdz jaunajam gadu tūkstošim tai bija izteikta garša, ko varēja pazīt, vismaz Baltijas valstīs tā bija specifiska un uzreiz atpazīstama, Eiropā arī bija noteikta sajūta par performanci. Tagad, principā, kopš parādījusies izteikta

mediju māksla, kā elektroniskā māksla, instalācijas un tā tālāk – robežas ir zudušas. Laikmetīgais savā ziņā nojaucis robežas jel kādiem definējumiem vai skaidrām pazīmēm, kas liecinātu par nemainīgu mākslas darba piederību žanram.

I: Un kāda, Tavuprāt, ir performance māksla tagad... mūsdienās, neņemot vērā Jūsu apvienības darbības.

R: Es uzskatu, ka performance ir iemigusi. Mēs kā mākslinieki un grupa bijām ļoti aktīvi, tagad brīžiem var tikai redzēt uzplaiksnījumus, kur kāds mākslinieks šajā jomā darbojas, bet drīzāk vienreizējā formātā un īpaši nespécializējoties uz šo mākslas formu. Brīdī, kad mēs veidojām dzīvokļa performance reizi mēnesī, kur bija aicināts jebkurš, tas kļuva kā kults, performance bija dzīva. Tas ļoti kopoja gan māksliniekus, gan skatītājus.

I: Tu saki iemigusi... Kādēļ Tev tā šķiet?

R: Latvijā performance mākslai mūsdienās ir pārejošs raksturs. Vismaz māksliniekam tas ir pārejošs, jo ja tā nepāriet, tad kā kļūst par cilvēka specifiku, ne profesionālu izpaušmi. Dēļ pašattīstības māksliniekam ir svarīgi visu laiku augt, un vai nu tu mainies kopā ar performanci un laiku, vai arī paliec tajā pašā punktā. Visu laiku ir jāveido jauns līmenis, performance mākslas specifika ir tāda, ka nav pieļaujams atražojums, tad šī māksla uzreiz pazūd.

I: Kas būtu jādara, lai situācija mainītos? Lai notiktu progress...

R: Lai Latvijā performance attīstītos, ir vajadzīgs kāds skaidrs „orgāns” no augšas, kas sakārto un attīsta. Principā, tai būtu jābūt vai nu neformālai vai valsts izglītībai. Lai performance Latvijā augtu un mainītos, tai jābūt ar lielāku finansējumu, māksliniekiem jābūt lielākai iespējai apgūt performance mākslas iemaņas, lai mācītos domāt koncepta formā. Lai performance pastāvētu, ir nepieciešama kvalitāte. Tikai tādā veidā varētu arī ko mainīt. Jo pašlaik performance mākslā notiek sava veida atražojums.

I: Bet ja runā par pašu skatītāju un spēju performanci nolasīt un saprast, iejusties tādā dīvainā mākslas aktā... procesā. Un to uztvert kā mākslas aktu, nevis vienkārši kaut ko nesaprotamu. Kas būtu svarīgs šeit?

R: Skatītājs katrā ziņā ir svarīgs...

I: Tas jau pats par sevi, bet ja skatās sīkāk...

R: Svarīgi ir vieta un konteksts, kur performance notiek. Izpratne par to, cik valsts ir rūdīta, izglītota šajā žanrā. Jo Latvijā bieži vien spontānas performance rezultāts ir izsaukta policija. Katrā valstī tā pati darbība var izteikt ko citu, pat ne valstī – vienkārši citā vidē. Svarīgi, kā sabiedrība uztver sievieti un vīrieti, to savstarpējo hierarhiju, kailumu.

Var veidot vienu un to pašu performanci dažādās valstīs, bet skatītāju reakcija var būt pilnīgi dažāda.

I: Un kas, Tavuprāt, nosaka labu, izdevušos performanci?

R: Būt nekaunīgam un drosmīgam, lai spētu pārkāpt kādas normas. Bet tas ne vienmēr ir vajadzīgs... ir arī mierīgās performances, kur vienkārši notiek pat kaut kāda relaksācija, kur nav jāšokējas. Lai gan performances raksturs tomēr bieži vien ir provocējošs, lai uzrunātu.

I: Un cik svarīga Tev ir sākotnēja ideja... pats koncepts pirms pašas performances?

R: Tas viss ir ļoti svarīgi... Bez tā jau neiztikt, lai veidotu ko profesionālu.

Ir jāsaprot, ko grib pateikt.

I: Un vai skatītājs vienmēr saprot?

R: Var salīdzināt ar Rotko gleznām – daži var skatīties un domāt, kas tas vispār tāds ir, bet daži tverts un teiks *wow*.

Nu, svarīga jau atkal ir tā pieredze... nu, piemēram, redzi, ja cilvēks nav nekāds kafijas dzērājs, viņam būs vienalga, kas no rīta tiek ieliets viņā krūzē – smalkās pupiņas vai vienkārši paciņas kafija, kā man, man būtu vienalga, bet kāds noteikti to kafiju arī atšķirs un spēs vērtēt... Tāpat ir arī ar to performances saprašanu. Daudz ko nosaka pats mākslinieks, daudz ko arī tēma. Ir dažādi. Viss ir mijiedarbībā.

Pie tam performance iziet ielās tieši pie cilvēkiem, brīžiem skatītājs pat var nevēlēties konkrētajā brīdī saskarties ar mākslu, bet tas notiek, un tur arī ir daļa no it kā uzbrūkošā efekta, agresivitātes izpaust domu sabiedrībā, negaidot, kad tā nopirks biļeti un paklausīgi vēros, jo performances dažreiz vienkārši ir kā dinamīts, kas iesviests pa vidu pūlim.

I: Atskatoties uz savām performancēm... kura, Tavuprāt, ir veiksmīgākā un kādēļ?

R: Ar Krišu, kad viens otru pļaukājām, dzerot tomātu sulu.

I: Jā, Krišs šo piemēru arī minēja...

R: Nu, lūk, klāt pieskrēja viens džekiņš un gribēja bliezt. Mums noticeja, un tas ir svarīgi. Bieži tik spontāna iejaukšanās nenotiek.

Iespējams, es arī ko mainītu... ja atskatos no tagadnes punkta. Vairāk, iespējams, mēģinātu instalāciju performance, ja tās tā var dēvēt.

Vispār pat skolu man gribējās atvērt. Daudz ko gribējās. Bet laiks iet, un viss mainās. Arī izpratnes par lietām un ticības lielajiem jaunības dienu sapņiem.

I: Jā, saprotu.

Labi paldies Tev, Gati, ka šī saruna bija iespējama.

Un vēlēšu tev veiksmi radošajās izpausmēs.

R: Jā, paldies Tev arī.