

Elita Ansonē

Vairāk nekā vārdi

Teksti mākslas darbos 20. gadsimta laikā uzstājīgi iespiedušies vizuālajā mākslā, līdz konceptuālisti 20. gadsimta 60. gados, cīnoties par mākslas dematerializāciju, nolēma vispār izstumt no mākslas darbiem tēlus, vai, precīzāk, par tēlu pārvērta pašu tekstu. Tiesa, mākslā arī agrākos gadsimtos laiku pa laikam parādījās pa kādam vārdam, uzrakstam, teikumam vai burtam. Piemēram, Džeimsa Ensora ainā “Kristus ienākšana Briselē 1889. gadā” (1888, Pola Getija muzejs Malibu), Kristu ielencošais maskarādes pūlis nes uzsaukumu: “VIVE LA SOCIALE”. Kubisti Žoržs Braks un Huans Griss klusajās dabās iekļāva avīžu, žurnālu, grāmatu, bāru izkārtņu uzrakstus, norādot uz modernās dzīves izmaiņām. Futūristiem Karlo Karram un Džino Severīni bija jādodas tālāk, un teātru afišu, patriotisku svinību uzrakstus viņi savērpa virpuļojošā kustībā. Dadaisti bija pavisam radikāli, viņi devās uzbrukumos baznīcai, valstij, tiem, kas profitēja no kara industrijas. Georgs Gross, Fransiss Pikabija bieži ietvēra tekstus savos darbos, bet Renē Magrits zem pīpes attēlojuma uzrakstot “*Ceci n'est pas une pipe*” uzsāka konceptuālu diskusiju par mākslas darba suverēno realitāti.

Teksta stāšanās mākslas darba galvenā tēla vietā leģitimēja grupas *Art & Language* mākslinieki, kuri 1969. gadā izveidoja žurnālu *The Journal of Conceptual Art. Art-Language*. Tika definēts jauns mākslas virziens, konceptuālā māksla, kas jau visus sešdesmitos gadus mēģināja apiet arvien komercializētāko mākslas pasauli.

Konceptuālās mākslas sākumi lielā mērā saistīti tieši ar lingvistisko konceptuālismu.

Izstāde “Es_Text” pusgadsimtu pēc konceptuālisma sākumiem pārlūko lingvistiskajā konceptuālismā sakņotus darbus, apskatot Latvijas mākslu, kurā tekstam ir izšķiroša nozīme un kurā, tāpat kā semiotikā, tiek pievērsta uzmanība sabiedrībā lietotajām zīmju sistēmām un tam, kā ar šo zīmju vizuālo prezentāciju tiek nodota informācija, par kuras formu un saturu sabiedrība ir vienojusies.

Izstādes nosaukums “Es_text” ietver trīs dažādu valodu salikumu. Varam izvēlēties to uztvert no latviešu, angļu vai latīņu valodas perspektīvas.

Izstādes plakātā ir attēls no 1928. gada pedagoģiskā mācību līdzekļa “Rakstīšanas metodika”, kurā pareizrakstības tehnika ilustrēta ar pareizu un nepareizu ķermeņa pozu. Šodien, kad ar roku rakstām reti, pamācība par kaut ko pareizu vai nepareizu

rakstīšanas sakarā iegūst ideoloģiska diktāta pieskaņu. Latvija pēdējos simt gados ir piedzīvojusi vairākus ideoloģiskus režīmus, kuri kritiski domājošajai konceptuālajai mākslai bijuši arī ideju resurss. Latvijas konceptuālās mākslas uzplaukums notika 80. gados, Padomju Savienības sairšanas periodā. Mākslinieki, izmantojot padomju ideoloģiskos instrumentus, zīmes, tēlus un lozungus, replicēja sociālisma mākslas un dzīves kodus, atsedzot to absurdo dabu.

Padomju “konceptuālisms”

Izstādes veidotāji, bagātinot laikmeta kopējo kontekstu, ir paplašinājuši eksponātu klāstu, paraugoties uz mākslas piemēriem arī pirms Latvijas konceptuālisma uzplaukuma 80. gados. Borisa Groisa provokatīvā tēze, ka sociālistiskais reālisms bija viens perfekti nostrādāts un absolūti konceptuāls mākslas projekts¹, saskan ar konceptuālo mākslu tādā ziņā, ka “konceptuālajā mākslā ideja vai koncepcija ir vissvarīgākais darba aspekts”², – tāpat sociālistiskā reālisma mākslā vissvarīgākais darba aspekts ir realizēt sociālistiskā reālisma idejas. Tieši idejas vadošā loma ir radniecīga kā sociālistiskajam reālismam, tā konceptuālismam. Tomēr, ielūkojoties 1941. gadā socreālisma funkcionāru sastādītajos “koncepciju” sarakstos³, jāsecina, ka tie ir primitīvi sižetu izklāsti, kuros pateikts, ko māksliniekam darbos jāattēlo. Mākslinieks kļūst par izpildītāju un tiek atcelta nepieciešamība pēc individualitātes un radošā gara klātbūtnes, vajadzīgas tikai autora tehniskās prasmes. Izstādē ietverts viens paraugs, kas sekojis šim “padomju konceptuālismam” – Jāņa Roberta Tillberga gleznotais sociālistiskā darba varones Lienas Zvaigznītes portrets (1965). Tillbergs virs strādnieces portreta iegleznojis tekstu: “Sociālistiskā darba varone Liene Zvaigznīte”, vārdiski pastiprinot attēlotā atbilstību socreālisma normatīviem. Tomēr, kā rīkoties māksliniekiem dogmatisma apstākļos, ja radošās ieceres ir pretrunā ideoloģijai? Ir interesanti piemēri, kuros “padomju vārdi” varēja tikt izmantoti kā ieroči un kļūt par vairogu ne-padomju formai. Jānis Pauļuks, gleznojot sievas Felicitas plikni, modelei rokās ielicis padomju ideoloģisko ruporu – laikrakstu “Cīņa”, bet Rūdolfs Pinnis Parīzes skolas modernisma kompozīcijā iekļāvis vārdu “Miers”, - anti-padomju estētiku, kombinējot ar “padomju vērtības” propagandējošiem vārdiem, varēja dabūt cauri cenzūrai. Visizplatītākais paņēmieni padomju mākslā bija tā

¹ Гройс Б. Стиль Сталин // Утопия и обмен. – Москва, Знак, 1993. – С. 11.–244.

² LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art // Artforum, Vol. 5. – No. 10. – Summer 1967. – pp. 79–83.

³ Īsās VK(B)P vēstures tēmu saraksts tēlotājai mākslai. – Rīga: Mākslas lietu pārvalde, 1941.

saucamā Ēzopa valoda, šifrētas nozīmes, sava veida klusā pretošanās. Tieši tā Biruta Delle definējusi savu dzīves filozofiju okupācijas laikā – “nevardarbīga pretošanās”. Viņas darbs “Kurš olīvu dārzā bija lieks...” (1977) tapis sekojot zemapziņas tēlainības impulsiem, lielākā padomju grēka – sirreālisma – garā. Māksliniece gleznu papildinājusi ar tekstu “1940. – 45. Renē Šārs “Kurš olīvu dārzā bija lieks...” Franču pretošanās kustība... nostalgija pēc miera”. Dabas tēls, izstumtības un skumju noskaņa, sasaistē ar Šāra nepakļaušanos okupācijas varai, sasauca ar pašas mākslinieces iekšējo stāvokli – pretošanos, nepievienošanos, izolēšanos. Interese par franču kultūru latviešu pēckara inteliģencei izmaksāja ļoti dārgi – Renē Šāra dzeju tika tulkojusi represētās “franču grupas”⁴ dalībniece Maija Silmale. Pieteikt savu mīlestību pret franču kultūru pēc smagajām “franču grupas” izsūtīšanām mākslinieki centās piesardzīgi. To darījis Rūsiņš Rozīte, kura darbu “Literāta klusā daba” (1968) jēdzieniski jau var attiecināt uz lingvistisko konceptuālismu. Aiz popārta rotaļīgās formas slēpjas skumju pilns saturs. Treknos, nebēdnīgi izmētātos burtus sakārtojot, var izlasīt vārdu “*Le France*”. Gleznas radīšanas Latvijas konteksts, protams, liek atcerēties par franču literatūras lasīšanu un izsūtīšanu uz Sibīriju. Literāta istabas logs ir Renē Magrita darbos redzamo debesu un mākoņu citāts – tālu metafizisku ilgu metafora, latvietim, iespējams, pēc aizliegtas kultūras. Magrita citēšana šajā darbā arī liekas visai iederīga, jo jau daudzkārt minētā Magrita pīpe rosināja diskusiju par to, ko tu redzi, un to, kas tas patiesībā ir. Pagaidām nav izdevies atšifrēt, vai Rozītes “Matemātiķa klusā daba” (1969) arī slēpj kādu zīmīgu skaitļu kombināciju. Abas Rozītes gleznas tapa laikā, kad rietumos definēja konceptuālismu un tika izveidots žurnāls *Art&Language. The journal of Conceptual Art*. Ko tieši no 60. gadu rietumu mākslas Rozīte bija redzējis, precīzi pateikt nevar, taču skaidrs, ka viņš studēja Latvijā pieejamos ārzemju žurnālus, no kuriem aktuālās tendences varēja gūt. “Literāta klusā daba” un “Matemātiķa klusā daba” sasaucas arī ar tekstā balstītu popārta praksi Roberta Indianas īso vārdu gleznās “LOVE”, “HOPE”, “AMORE”, kuros burts “O” it kā grasās aizripot. Tiesa, kā Latvijas mākslā ierasts, mākslinieki

⁴ Franču grupa ir PSRS drošības iestāžu dots apzīmējums latviešu inteliģences disidentu grupai, ko 1950. un 1951. gadā Latvijas PSR Tautas drošības komisariāta darbinieki apsūdzēja buržuāziskajā nacionālismā un dalībā pretpadomju sanāksmēs. 13 grupas dalībniekiem piesprieda 7–25 gadu ilgu ieslodzījumu un izsūtījumu uz PSRS noņemamajām vietām. Represiju mērķis bija izolēt režimam neloyalus cilvēkus un iebaidīt Latvijas inteliģenci // <https://timenote.info/lv/events/Latviesu-inteligences-disidentu-Fracu-grupas-arests-Riga>. (Skat. 1. okt., 2021.)

sekoja rietumu mākslas formālajām izmaiņām, taču Rozītem nekādi nevar piesaistīt no reklāmas, plakātiem un preču zīmēm iedvesmotu saturu. Taču ar Indianas vārdu skulptūrām sasauca Valda Celma vārda “RĪGA” skulptūra. Monumentālie betona burti no Rīgas kā ģeogrāfiskas vietas zīmes kļuvuši arī par Rīgas zīmolu.

Galvaspilsētas robežzīmes tiražējums un fantastiskā popularitāte līdzinās Indianas “LOVE” stāstam, kas no 1965. gada Ņujorkas Modernās mākslas muzeja pasūtījuma Ziemassvētku kartītei attīstījās par vienu no populārākajiem mākslas darbiem pasaulē. Latvijas 21. gadsimta popkultūra, aizņemoties kā no Celma, tā no Indianas, zīmi “RĪGA” ielikusi laika mašīnā, sadalot to zilbēs “RĪ–GA” un sakārtojot to vienu virs otras, tieši kā Indianas “LO–VE” un citus vārdus.

Valdzinošie rietumi

Aukstā kara apstākļos latviešu iepazīstināšanu ar rietumu mākslu dažkārt uzņēmās sava veida aģenti, kas ne tikai ar sniegto informāciju, bet arī ar savu māksliniecisko praksi sniedza priekšstatu par laika garu. Par tādu 60. – 80. gados kļuva kreisi noskaņotais latviešu trimdas avangardists Valdis Āboliņš. Zuzānu kolekcijā ir bagātīga meilārta kolekcija – Āboliņa vēstules Jānim Borgam un Barbarai Štrakai, kurās teksts ir gan asprātīgi pausts informācijas avots par Eiropas mākslas notikumiem, gan artefakts pats par sevi, kurā rokraksta kaligrāfija ar kolāžas un zīmējumu iestarpinājumiem veido plastisku teksta masu. Āboliņš Vācijā kūrēja avangardiskus unikālus mākslas notikumus (*Fluxus* Jaunās mākslas festivālu Āhenē 1964. gadā), veidoja sakarus ar Latviju, deva impulsus latviešu māksliniekiem. Viņa vēstules neapšaubāmi ir mākslas darbi, kuros idejas, asprātības, pārspriedumi par mākslu, laikmetu un politiku veido dzīvu, dedzīgu organismu. To, ka Āboliņš ticēja, ka māksla palīdz radīt pārmaiņas arī politiskajā realitātē, šodien liecina viņa meilārta teksti.⁵ Latvijā bija vēl kāds “aģents”, kas sniedza informāciju par mākslas notikumiem rietumos – poļu žurnāls “Projekt”. Līga Purmale vienā no sērijas “Flashback” (2009) darbiem, stilīgā 60. gadu pašportretā, ataino savu atrašanos starp mākslu un padomju sistēmas realitāti. Viņas gleznā tiek konfrontēti divi vārdi “PROJEKT” un “МИЛИЦИЯ”. Vārdus savā glezniecībā konceptuālā veidā Purmale sākusi iekļaut jau kopš 90. gadiem. Tomēr visvairāk uzmanību tiem veltījusi sērijās “Flashback”, kas balstīta uz savu veco fotogrāfiju resursiem; un “City Tour”, kur

⁵ *Astahovska I.* Valdis Āboliņš. Avangards, meilārts, jaunais kreisums un kultūras sakari aukstā kara laikā. – Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2019. – 12. lpp.

urbānās vides skatlogu, izkārtņu, plakātu un grafiti uzraksti ir mūsdienu pilsētas dzīves fons.

Āboliņa meilārtam vizuāli tuvā popārtiskā garā ar roku rakstītus mākslas manifestus noformējis Vladimirs Glušenkovs. Kopumā četrus manifestus (1974–1976) idejas izklāstītas, gan izvērsta tekstā, gan plānveidīgos punktos, kuros pieteikta “individuāla mākslinieciska programma”⁶, kā raksta monogrāfijas autore Daina Auziņa.

Glušenkovs pēc savas saprašanas, izjūtas un filozofijas lielākoties apraksta popārtam raksturīgas pazīmes. Te jādomā par to, cik ļoti tolaik Latvijā trūcis 20. gadsimta mākslas virzienu teorētiskas bāzes. Mākslinieki, kas vēlējās dziļāk izprast žurnālos redzēto jauno mākslas virzienu būtību, veidoja paši savas teorētiskās atziņas. Unikāls ir Glušenkova dienasgrāmatu klāsts, kurās realizēta kāda iekšēja nepieciešamība visu mūžu pierakstīt savas apziņas plūsmu. Ikvienas grāmatas noformējums ir unikāls un atgādina mākslinieku grāmatas.

Mākslinieku arhīvi

Pēdējos gados liela uzmanība tiek veltīta mākslinieku arhīviem. Tajos atrodami pieraksti, zīmējumi, shēmas un darbu koncepcijas kļūst arvien saistošākas pētniekiem. Ja būtu jānosauca, kurš Latvijā ir pirmais mākslas darbs, kas balstīts tekstā, tad, iespējams, tas atrastos tieši mākslinieku arhīvos. Jo vairāk tādēļ, ka Latvijā daudzas avangardiskas mākslinieku ieceres 60. – 70. gados netika realizētas, jo nebija cerību tās publiski izstādīt.

2012. gadā Latvijas mākslas vēsturē tika apzināts plašāk nezināmais, taču tuvāko draugu lokā augstu vērtētais Visvaldis Ziediņš. 20. gadsimta otrās puses nonkonformists, hipiju paaudzes pārstāvis.⁷ Vienā no savām abstraktajām gleznām viņš iekļāvis Einšteina formulu $E = mc^2$ (1965). Interese par zinātnes atklājumiem vedusi viņu pie fantāzijām par cilvēces evolūciju, kas aprakstītas un ilustrētas dienasgrāmatā. Prātodams par nākotnes sabiedrības iekārtu, Ziediņš rakstījis: “Ir “vadošā” grupa. Augsti attīstītas personības. Viņu rīcībā ir visas pasaules mīklu atrisinājumi (Universa). Viņi zina, kā var iegūt enerģiju, kā var pārvērst vienu vielu nākošā. Nedomājiet, ka tur vajadzēs fizisko piepūli vai cilvēku daudzumu. No

⁶ Auziņa D. Vladimirs Glušenkovs. – Rīga: Neputns, 2018. – 83. lpp.

⁷ Kulakova I. Kustība. Visvaldis Ziediņš. – Rīga: Galerija 21, 2012. – 400. lpp.

šodienas viedokļa tas līdzinās dievišķībai vai burvībai.”⁸ Ziediņš modelējis savas shēmas par planētu, Saules un Zemes, galaktiku kustību. (“Improvizācija” (1968); “Man tā gribas, lai tas tā būtu” (1968); “Galaktika” (1968)). Redzams, ka 60. – 70. gadu māksliniekiem bijusi vilkme veidot kādu kosmogoniju, kas izlaužas ārpus padomju sociuma, paceļas kosmiskos augstumos un meklē teorijas kādai pēc citiem, universāliem principiem organizētai pasaulei.

Arī Georgs Šenbergs dzīvoja pēc saviem principiem, viņa arhīvā ir desmitiem lapu, kas aprakstītas zīmēm, vārdiem, burtiem, ķeburiem. Tajos, šķiet, izpaužas kāda mentāla paradigma. Liekas, ka zīmju noraksts nāk nevis no apziņas, bet gan tapis pierakstīts it kā no kāda cita, priekšā lasīta, diktāta. Tajā ietvertie vārdi neveido saistītu tekstu, tie drīzāk atgādina buramvārdu ritmiku un apziņas plūsmā nekontrolēti ienākušus vārdu uzplaisnījumus. Šenberga pieraksts atgādina šifrēta ziņojuma stenogrammu, kuram cauri vijas arī ornamentī – ģeometriski trijstūrīši, aplīši, etnogrāfiski raksti. Šenberga zīmju pierakstu nesaprotamībā slēpjas fascinējoša mistērija, kaut kā pārdabiska klātbūtne.

Par ārpusaules sistēmām prātojis arī Jānis Viņķelis, latviešu konceptuālistu otrās paaudzes mākslinieks. Savās koncepcijās viņš pauda interesi par aizkapa valstību, humanoīdiem, spokiem, zinātnisko fantastiku. Sērijā “Bioloģiskie roboti” (1989) viņš cilvēci aprakstīja kā ārpuszemes civilizācijas konstruētus robotus. Septiņu darbu grupa izgatavota ar 80. gadu kopēšanas ierīci “Ēra”; palielinot savu pierakstu materiālus atbilstoši tā laika tehniskajām iespējām, iegūts nekvalitatīvs attēls, kas rada iespaidu par seniem izbalējušiem informācijas nospiedumiem. Grafikas lapās cilvēks aprakstīts kā bioloģisks robots, kuru uz zemes ieviesuši un novēro citplanētieši. Tehniska pieraksta stilā ar saīsinājumiem un numurējumiem mākslinieks arī sevi reģistrējis kā bioloģisku robotu JV–19–68, kas darbojas saskaņā ar kosmiskas civilizācijas ģenētisku ķīmiju – dezoksiribonukleīnskābi. Fiktīvā evolucionisma teorija un arī citi Viņķeļa darbi vēlas pateikt kaut ko vairāk par joku. Inga Šteimane monogrāfijā par Jāni Viņķeli⁹ raksta: “Iespējams, pēc gadiem mākslinieks Jānis Viņķelis būtu mums atzinies līdzīgi kā “gredzenu pavēlnieks” Tolkiņš sirmā vecumā – ka viņa māksla ir fundamentāli reliģiska. Un ka uzskatāmas kristietības alegorijas mākslā ir garlaicīgas, turpretī gleznās ar spāņu strēlniekiem vai par Džekiju,

⁸ Turpat, 270. lpp.

⁹ Šteimane I. Jānis Viņķelis. – Rīga: Neputns, 2003.

zīmējumos par bioloģiskajiem robotiem un hiperapgarotajās ainavās, kas mākslas valodā vēsta par transcendenci, par transcendentālā substanciālajām vērtībām, viņš Dievišķo kārtību paudis paša sacerētos tēlos.”¹⁰ Viņķeļa ideju turpinājums realizējās viņa drauga Miķeļa Fišera mākslā. Abu māksla dzima 80. gadu beigu ezotērās literatūras un paranormālo parādību popularitātes laikā. Teksts Fišera mākslā kļuvis īpaši nozīmīgs pēdējā desmitgadē. Viņa sacerētajos stāstos cilvēce nonākusi reptiloīdu un cilplanētiešu gūstā, izmanto sazvērestības teoriju un mileniālu pareģojumu stilu, un ietver politiskas konotācijas: “Lielākais vairums cilvēku ir absolūti BEZSPĒCĪGI pret manipulācijām un prāta kontroli, ko ar izsmalcinātu cinismu gadu tūkstošu garumā īsteno mūsu paverdzinātāji – PELEKIE UN REPTILOĪDI, kas radījuši gan reliģijas, gan valsts iekārtas ar vienu vienīgu mērķi – pazemot un paverdzināt.”¹¹ Nozīme ir teksta stilam un intonācijai, kas niansēti demonstrēts videoinstalācijā “Valodas stunda” (2014), izspēlējot varas un pakļaušanās attiecības.

Universālisms

Atgriežoties pie 70. – 80. gadu parādībām, vēl viena alternatīva bija balstīšanās nacionālajā identitātē. Šajā tendencē iekļāvās latviešu etnogrāfiskā ornamenta pielietojums mākslā. Savulaik Ilmārs Blumbergs apgalvoja, ka tieši viņš Latvijā ir radījis pirmo konceptuālās mākslas darbu – litogrāfiju “Latviskā mandala” (1978), kuru viņš veidoja pēc iepriekš izstrādātās idejas un kuras pieraksts mākslinieka arhīvā saglabājies uz divām mašīnrakstā aprakstītām lapām. Latviskās mandalas idejas pamatā ir apvienot latviešu ornamentu un astroloģiskās zīmes, un izvietot tos mandalas kompozīcijā. Mākslinieks uzskatīja, ka latviskajā mandalā ietverti vispārēji Universa uzbūves principi.¹² Blumberga litogrāfijā mandalu veido kvadrātā ievietots rombs, kurā orientālās 12 zodiaka zīmju piktogrammas sintezētas ar latviešu ģeometrisko ornamentu. Konceptijā skaidrots, ka mandalā ietverti septiņi aplī: „SEPTIŅI APLĪ. Septiņi kvadrāti. Septiņi cilvēka principi. Septiņi kosmosa spirāļļoki. Septiņas cilvēka čakras, u.t.t. [...] Cilvēka mūžīgā saistība ar Saules, planētu un zvaigžņu kustību [...] Septiņi aplī ir cilvēka un kosmosa vienības, pirmatnējās mūžīgās kustības un atjaunotnes simboli.”¹³ Blumberga „Latviskās mandalas”

¹⁰ Turpat, 6. lpp.

¹¹ *Fišers M.* Netaisnība. [Izstādes katalogs]. – Rīga, 2014. – 2. lpp.

¹² *Blumbergs I.* Intervija 2013. gada 11. septembrī. Pierakstījusi E. Ansons. Audioieraksts E. Ansones arhīvā.

¹³ No: *Blumbergs I.* Latviskā mandala: koncepcija litogrāfijai. – Ilmāra Blumberga arhīvs.

konceptija balstās Helēnas Blavatskas teosofiskā kosmoloģijā, kas pausta viņas sacerējumā „Slepenā doktrīna” (1888), kur XVII nodaļu „Zodiaks un tā senatne” Blavatska veltījusi astroloģijas tematam.¹⁴ Šis ir interesants semiotiskās pieejas gadījums – vienas zīmes sintezēt ar vēl citām zīmēm, tiecoties pēc kādas universālas nozīmes.

Fokusu uz latvju etnogrāfisko zīmju semiotisku interpretāciju visplašākajā pasaules kultūru kontekstā izvēlēties arī Valdis Celms. Kopš 80. gadu beigām viņš strādājis pie sava mūža darba, grāmatas “Latvju raksts un zīmes”¹⁵. Mākslinieks latvju rakstu izmanto, lai vēstītu kaut ko vairāk, zīme ir “starpnieks”: “zīme ir kaut kas, kas atrodas starp “mums” un “kaut ko citu””, raksta Celms. Grāmatā viņš norāda, ka 70. – 80. gados parādījies “jauns raksta izpētes vilnis”, kad vairāki pētnieki un mākslinieki “radīja stipri atšķirīgas teorijas un hipotēzes par ornamentu kā filozofisko uzskatu paudēju”¹⁶. Jauno vilni Baltijā sensacionāli iezīmēja igauņu mākslinieka Tenisa Vinta (*Tõnis Vint*) Lielvārdes jostas skatījums¹⁷. Arī Celms ir jaunās ievirzes pārstāvis, kurš ornamentu vairs neinterpretē tikai pēc konvencionāli pieņemtās rotājošās funkcijas. Arī vārds “ornaments” viņa grāmatā nomainīts uz “raksts” un “zīme”. Rakstu semantika tiek aplūkota no simboliskā viedokļa, meklējot šajā simboliskā pamatojumu protobaltu–indoeiropiešu pirmtautu kosmiskajām zināšanām: “(..) zīmes nāk no kosmosa, .. [to] sākotne meklējama dabas (kosmosa) likumu izpausmēs (..)”.¹⁸ Celms latvju rakstos pamato latviskās dzīvesziņas principus, ētiku, filozofiju, “pasaules un Dieva izpratni Dainās”. Grāmatā aplūkots, ka zīmju pamatelementi ir daudzām pasaules tautām kopīgi (līdzīgas zīmes ir Amerikas indiāņiem, Āzijas tautu kultūrās¹⁹). Centriski veidotās zīmes salīdzinātas ar budisma un hinduisma mandalām un jantrām. Celms mandalas raksturu saskata latvju rakstā vispār, ģeometriskajās baltu zīmēs akcentē centru kā visa sākumu: „Pasaules universālā sākotne, lai kas tas arī būtu (Dievs, kosmiskais saprāts vai arī mēmais klusums – nekas), izpauž sevi mandalā.”²⁰ Zīmju interpretācijā no Austrumu filozofijas Celms dodas pie fizikas un uzdod jautājumu: “Kas notiek apļa [mandalas] vidū, kas ir tukšums”, un atsaucas uz

¹⁴ Sk.: *Блаватская Е. П. Тайная доктрина синтез науки религии и философии. Том III.* – Владивосток : [b.i], 1993. – 510 с.

¹⁵ *Celms V. Latvju raksts un zīmes.* – Rīga: Folkloras un informācijas centrs, 2007.

¹⁶ Turpat, 21. lpp.

¹⁷ Ansis Epners. Lielvārdes josta. Dokumentāla filma. Rīgas kinostudija, 1980.

¹⁸ *Celms V. Latvju raksts un zīmes.* – 35. lpp.

¹⁹ Turpat, 50. lpp.

²⁰ Turpat, 114. lpp.

fizikālā vakuuma un vērpes lauka teoriju, kas Latvijā kļuva populāra kā “torsionu lauks”. “Tukšumos atrodas plāns – visa “iespējamā matrica”; “enerģijas lūka”; “Daudzas mūsu “ornamenta” zīmes var kvalificēt kā “tīri enerģētiskus rakstus”²¹. Doma par pasauli kā enerģiju caurstrāvētu telpu un šī vēstījuma nolasāmību cimdu, jostu, vainagu, dvieļu un citu priekšmetu atrodamajos fona rakstos izteikta nodaļā „Pasaules audums”: „Pasaules audums simbolizē Visuma vienotas uzbūves karkasu, tā informatīvā lauka un tīklveida režģa jeb enerģētisko stīgu dabu. Tā ir viena no daudzajām simboliskajām norādēm par Visuma kristālisko uzbūvi.”²² Mākslinieks, atsaukdamies uz Edgara Imanta Siliņa grāmatu “Lielo patiesību meklējumi”²³, min arī teorētiskās fizikas skaidrojumu superstīgu teorijā, par visu elementārdaļiņu savstarpējo saistību. Paralēli zinātnes teorijām minēta arī budisma metafora par neredzamo Indras tīklu, kas stiepjas cauri Visumam kā bezgalīgs daudzums pavedienu un mezgliņu. „Priekšstati un zināšanas, ka pasaule veidojas uz neredzamu spēku veidota režģa pamata, acīmredzot, ir ļoti seni. Austrumu filozofijā un mistikā šāda Visuma režģi simbolizē Indras tīkls”.²⁴ Celms arī min Dainās bieži ietvertu skaitli deviņi, kuru izvēršot, telpā veidojas 3x3 daļīga pasaule, kas nozīmējot, ka: „Rakstā izteiktas zināšanas par daudzu pasaulu pastāvēšanas iespēju”²⁵. Zīmes un viss Visums grāmatā tiek skatīts kā vērpes struktūra, ko rāda gan svastika, gan zalktis, kas salīdzināts ar Mēbiusa lenti, arī *in* un *jaņ* pretmetiem. Sintezējot Austrumu uzskatus, fiziku, garīgumu, zīmju spēku un enerģiju latvju rakstiem tiek piešķirta kvaziuniversāla nozīme.

Bībele

Ilmārs Blumbergs vērienīgā ap simts darbu abstrakciju ciklā “Zīmējums”, pie kura strādāja 90. gadu sākumā, vienā no darbiem ierakstījis vienu vienīgu vārdu “DIEVS”. Sigurda Vīdzirkstes un Māra Subača tekstu darbos ir ierakstīta Tēvreize. Kopš 90. gadu sākuma Māris Subačs rada konceptuālus tekstus, kurus pavada minimālistisks zīmējums, un tajos pausta ideja par Pasauli, kas pieder Dievam. Subača zīmju sistēmā līdztekus tekstam laiku pa laikam parādās hermētisma semiotika – krusts, Senās Ēģiptes cilpas krusts anks, visuredzošā Hora acs, svastika, ciparu kombinācijas u.c.,

²¹ Turpat, 41, 46. lpp.

²² Turpat, 107. lpp.

²³ *Siliņš E. I. Lielo patiesību meklējumi.* – Rīga: Jumava, 2002. – 137. lpp.

²⁴ Turpat, 107. lpp.

²⁵ Turpat, 110. lpp.

kurās iekodēta maģiska nozīme. Bībeles saturs, nozīme un jēga, kuru pauž gan rakstītais vārds, gan abstraktā ideja ietverts Sarmītes Māliņas un Kristapa Kalna baltā marmorā atveidotā grāmatā vispār bez teksta (Bez nosaukuma, 2012). Valda Villeruša asamblāžā etnogrāfiskā 19. gadsimta sētuvē ievietots 1794. gada Bībeles trešais izdevums latviešu valodā (*In Memoriam* 2, 2016). Ernesta Glika tulkotās Bībeles pirmajā izdevumā esot bijušas 2487 lappuses un tā ir svērusi 4 kilogramus. Leonards Laganovskis izmērījis nevis lapaspuses un kilogramus Bībelē, bet teksta kvadrātmētrus. Digitālo grafiku diptihā “Bībele” (2001) – “Vecā Derība” un “Jaunā Derība”, mākslinieks salīdzina, cik liels papīra laukums nepieciešams pirmās un otrās nodrukāšanai. Vecajai Derībai – vienlaidus tekstu uz vienas vienīgas “lapaspuses” iespiežot ar knapi salasāmu (4,78) burtu izmēru nepieciešami 155 x 300 cm, bet Jaunajai Derībai pietiek ar 155 x 119 cm. Bībele kā abstrakta, neizlasāma teksta masa sekulāra cilvēka dzīvē.

Metanaratīvs

Arī Imanta Tillera monumentālo darbu “Diaspora” (1998), kas veidots no 48 ofortu lapām, strukturē Bībeles teksti un numeroloģiskie kodi, kas apzīmē Vecās Derības grāmatas un daļas. Oforti tapuši pēc 1992. gadā radītas gleznas “Diaspora”, kuru Tillers veltīja notikumiem Baltijā 90. gadu sākumā. Darbs šķiet kā gigantisks ikonostass ar svēto dzīves aprakstiem un reliģiskiem stāstiem. Darba pamata struktūru veido no Jaunzēlandes mākslas klasiķa Kolina Makkahona (*Colin MCKahon*) darbiem aizgūtā reliģiozā apsēstība ar Bībeles tekstiem. Reliģiozu vēstījumu cauraustajā darbā iekļauti arī citu mākslinieku darbu fragmenti. Korelācijā ar Bībeles atklāsmēm, tie veido sarunu starp dažādu laikmetu mākslas darbiem un kristietības atziņām. Vizuāli lielā kolāža nav haotisks salikums, tas ir sistēmu teorijā balstīts koncepts, savstarpēji saistīta informācijas struktūra, kurā no viena elementa izaug nākamais. No Makkahona darbiem apropiēto “I” un tao krustu Tillers paņēma kā pašidentifikācijas zīmi “T”, kas ir gan viņa iniciālis, gan reliģiozs simbols. “*I and Thou*” (Es un Tu) pārklājas ar romiešu ciparu “I” un angļu “es”. Darba augšējā daļā lasāmi vārdi no Andreja Eglīša Lūcijas Garūtas kantātē: “Dievs, Tava zeme deg!”, tie sasaucas ar Kolina Makkahona citātiem. Vārdu “RĪGA” Tillers piesaistījis Georga Bāzelica darba “Oberon” izmociņo tēlu apropiācijai.

Tillera darbus veido kopā salikti nelieli ar audeklu apvilkti kartoni, kādus viņš sāka lietot 1981. gadā. Viņa karjera iesākās septiņdesmitajos, ar sparū metoties

konceptuālās mākslas laukā. 80. gadu beigās viņš audeklkartonu sistēmu konceptualizēja ar nosaukumu “Spēka grāmata”²⁶ un pieteica to šādi: “Šajā grāmatā var ietilpināt visu veidu mākslas formas, kā arī visu veidu izteiksmes veidus – no triviālā līdz nopietnajam, no banālā līdz dziļajam... Mans nodoms ir izsmelt visas iespējamās kategorijas, un es pavadīšu visu atlikušo mūžu, cenšoties sasniegt šo mērķi.”²⁷ Tillera “Spēka grāmata” ir neskaitāmi teksti, skaitļi, zīmes, norādes, vietvārdi, reliģiski teksti, Austrālijas aborigēnu zīmes, literātu un domātāju darbos rasti teikumi, kas kā pravietiski vēstījumi atkārtojas no gleznas gleznā. Viņa māksla ir jālasa kā metanaratīvs.

Imanta Tillera apropriācijas metode sakņojas ne tikai postmodernās mākslas laikmeta citātu mānijā. Nozīmīgs dzinulis Tillera apropriācijas koncepcijas izstrādē bija austrāliešu mākslas vēsturnieka Terija Smita 1974. gada eseja “Provinciālisma problēma”²⁸. Tā ir provokatīva eseja, kurā apgalvots, ka neaborigēnu Austrālijas mākslā vispār nav avangarda. Austrāliešu baltie mākslinieki tikai imitējot rietumu kultūras centru mākslas darbus. Provinciālo kultūru skumjais liktenis atkārtot centra idejas Tilleram šķita koncepcijas vērts un viņš nolēma rietumu mākslas darbus atkārtot tieši, nevis radīt ko līdzīgu. Apropriācijas konceptu Tillers konsekventi sāka izmantot 80. gados. Jāatzīst, tā nav tikai bezkaislīga tēlu piesavināšanās, Tillers citē tikai tos māksliniekus, kas viņam ir garīgi tuvi. Apropriāciju viņš lieto kā komunikācijas tīklu ar visiem laikmetiem un māksliniekiem, saskatot sakarības un veidojot sistēmas pasaules mākslā radīto tēlu, literatūrā uzrakstīto darbu, vēsturē notikušo kolīziju un savas personiskās biogrāfijas attiecībās. Viņa darbos biežāk citētie ir Susaku Arakava, Roberts Barijs (*Robert Barry*), Georgs Bāzelics (*Georg Baselitz*), Džordžo de Kiriko, Enzo Kuki (*Enzo Cucchi*), Marsels Dišāns (*Marcel Duchamp*), Kaspars Dāvids Frīdrihs (*Caspar David Friedrich*), Madlēna Džinsa, Ežēns fon Žerārs (*Eugene von Guérard*), Hanss Heizens (*Hans Heysen*), Maikls Nelsons Jagamara (*Michael Nelson Jagamara*), Džaspers Džonss (*Jasper Johns*), Jānis Jaunsudrabiņš, Anselms Kīfers (*Anselm Kiefer*), Kazimirs Maļevičs (*Казимир Северинович Малевич*), Stefans Malarmē (*Stéphane Mallarmé*), Kolins Makkahons (*Colin McCahon*), Filips Oto Runge (*Philipp Otto Runge*), Džuljens Šnābels (*Julian Schnabel*), Ons Kavara (*On Kawara*), un vēl daudzi citi.

²⁶ Curnow W. Imants Tillers and the ‘Book of Power’. – Craftsman House, Sydney. – 1998. – P. 71.

²⁷ Imants Tillers, citēts: Slatyer J. An Interview with Imants Tillers in The Australian Bicentennial Perspecta. – Art Gallery of New South Wales, Sydney. – 1987.

²⁸ Smith T. The Provincialism Problem // Artforum. Vol.13. – No.1. – September 1974. – pp. 54–9.

Ir teksts, kas atkārtojas visās Tillera gleznās – franču simbolista Stefana Malarmē (*Stéphane Mallarmé*) 1897. gadā rakstītā dzejoļa “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” rinda: *A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance* (“Mesti kauliņi nekad nenovērsīs nejaušību” vai “Mesti kauliņi neizslēdz iespēju”, tekstu Tillers lieto angļu tulkojumā). Šī rinda izvietota pa Tillera gleznu perimetru un sasauca ar Malarmē modernisma dzejas vizuālo struktūru. Tilleru saista sistēmu teorija, tauriņa efekta ideja. Gleznās ietvertie citāti ir kā atvērta informācijas sistēma, kurā kopsakarības ir savstarpēji saistītas un sakārtojas pašas.

Paradoksāla idejas transformācija notikusi Tilleram apropiējot Eda Rašas (*Ed Ruscha*) “*Faith*” (1972). Tillera “*Faith*” (1988) atkārtoti Rašas darba vizualitāti, taču piešķir citu kontekstu. Nav ne miņas no Rašas ironijas par komerciju un ticības krīzi. Tillers oriģinālās gleznas toņos saskatīja Latvijas karoga krāsu, bet vārds “*Faith*” veido karoga balto viduslīniju; darbs papildināts ar Austras koka rakstu. Tillers darbu veltīja Baltijas atmodai. Darbā “Glezna, kura nerunā” (1990) Latvijas kā okupētas zemes mentālā stāvokļa tēlam Tillers citējis Georga Bāzelica gleznu “Oberon”. Gleznā ierakstītais vārds “MUTE”, lasāms kā angļiski, tā latviski, un atgādina par cilvēkiem, kuriem runas brīvība tika liegta.

Austrālijas iedzimto cilšu valodām, kuras neizbēgami izzūd, Tillers veltījis darbu “*Terra Negata*” (2005). Tiek lēsts, ka valodu varētu būt vairāk nekā 300, taču precīzs to skaits nav zināms – iepriekšējos gadsimtos tās nav pētītas un daudzas šodien jau zudušas. Gleznā iekļauti gan zudušo, tā vēl pastāvošo valodu nosaukumi. Gleznas dekoratīvo rakstu veido aborigēnu mākslinieces Emīlijas Kngverī (*Emily Kame Kngwarreye*) gleznas līkloču raksts un tam ļoti līdzīgs amerikāņu abstrakcionista Braisa Mārdena (*Brice Marden*) gleznu līkločojums, kas radies nezinot par slavenās aborigēnietes mākslu.

Tillera modulārie, intertekstuālie darbi joprojām turpina rasties, aizvien pieaugošais kartonu skaits norāda uz pieaugošu piesavinātu mākslas darbu un tekstu skaitu no Tillera bagātīgās bibliotēkas grāmatām. Tilleram joprojām patīk itāļu mākslas vēsturnieka Džermano Čelanta (*Germano Celant*) ideja, ka visas gleznas varētu pastāvēt kā “milzīgs daudzveidīga auduma rullis”²⁹, kā arī simbolisma dzejnieka Stefana Malarmē (*Stéphane Mallarmé*) “spēka grāmatas” koncepts. Tillers ir izteicies, ka katrs secīgi numurētais kartons uzskatāms par grāmatas lappusi.

²⁹ *Tillers I. Fear of Texture // Art & Text, No. 10. – 1983. – P. 15.*

Literatūra – materiāls mākslai

Literāru darbu citēšana vai atsaukšanās uz tiem, protams, notiek arī Latvijas mākslā. Poētisks ir Jura Boiko triptihs “Skaņas” (2001), kurā pāri varavīksnes spektra fonam klājas citāti no amerikāņu transcendentālista Henrija Deivida Toro (*Henry David Thoreau*) romāna “Voldena jeb Dzīve mežā” (*Walden: or, Life in the Woods*, 1854). Šis “zaļās” kustības kulta romāns atstāja nozīmīgu ietekmi daudzu Latvijas mākslinieku uzskatos. Tas iedvesmoja hipiju laikmeta zaļo domāšanu, veicinot romantisko “tuvāk pie dabas” aicinājumu. Voldena tiek minēta kā iedvesmas avots “dziļai zaļajai reliģijai”, un Toro Voldenas „dīķa dzīvesveida” piligrimu kustībai.³⁰ Romāns “Voldena jeb Dzīve mežā” jau 19. gadsimtā, tūlīt pēc Toro nāves, radījis dabā došanās kustību, kuras renesanse notika sešdesmito kultūrā.³¹ Voldena iedvesmoja arī mākslinieku aprindas Latvijā – dzīve mežā bija kā neatkarības, sociāla eksperimenta, garīga ceļojuma un alternatīvas dzīves piemērs. Alternatīvas var sniegt arī dzeja, tā darbos parādījusies kā manifesti, vai kā savam garīgajam stāvoklim radniecīga vēsts. Aija Zariņa savulaik tīrā tekstu mākslas paņēmienā trekniem blokburtiem, kā milzīgu plakātu gleznoja Eduarda Veidenbauma dzejas rindu “MOSTIES, MOSTIES REIZ, SVABADAIS GARS” (2002). Izolde Cēsniere izšuva Aspazijas dzejoļa “Dievzemīte” tekstu uz asinsarkanās desmit metrus garas lentes, un dzeju varēja lasīt, to pārtinot uz mīklas ruļļiem, tā atgādinot, ka Aspazija upurēja savu rakstnieces talanu mājāsaimnieces pienākumiem, dzīvesbiedra Raiņa labā. Feministiska nots ieskanas Zaigas Putrāmas tekstildarbos izšūtos, jutekliskos vārdos no Aivara Eipura dzejoļa “Vēl un vēl” (1999). Ne tikai mākslinieki dzeju vēlas pārvērst vizuālos tēlos, arī paši dzejnieki kopš simbolisma un minētā Malarmē dzeju pasnieguši kā vizuālu struktūru, kur vārdu izvietojums, ritms, pauzes, tukšumi un sablīvējumi rada sava veida ainavu. Vizuālas dzejas ritma ainavas no interpunkcijas zīmēm raksta Einārs Pelšs, bet Ēriks Apaļais savai gleznotāja praksei iedvesmojas filoloģijas studijās. Burti Apaļā gleznās pārvēršas par tēliem. Malarmē dzejoļa *Le Cygne* (1885) burts L kļuvis par lidojošu gulbi ar garu kaklu un spārniem kā atvērtu

³⁰ Sk.: *Taylor B.* Dark Green Religion: Nature, Spirituality and the Planetary Future. – Berkeley: University of California Press, 2010. – pp. 33–34, 49–50, 224, 60, 152.

³¹ Sk.: *Lawrence B.* The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. – Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1995. – 586 p.

grāmatu. Vārds – tā vizualitāte, skaniskums un tēlainība ir svarīgs instruments tekstgrupai “Orbīta”. Attēlus viņi pārvērš par tekstiem un tekstus – par attēliem.

Attieksme pret literāra teksta parādīšanu vizuālajā mākslā var būt arī pilnībā analītiska, statistiski bezkaislīga, īsti konceptuāla. Savulaik Arturs Bērziņš pievērsās Raiņa lugai “Jāzepe un viņa brāļi”, un, meklēdams objektivitāti, izanalizēja to kā statistiķis. Sagrupēja lugas tēlu pieminējumu biežumu un veidu kolonnās, procentos, tabulās un analīzi apkopoja četros A5 spirālēs iesietos biroja tipa materiālu sējumos, kuros apstrādāta informācija, lai tiktu pie kādas patiesības tēlu hierarhijas noteikšanā. Bērziņš pasauli mēģinājis attēlot arī kā estētisku konstrukt, kas veidojies nozīmīgu filozofu – Vitgenšteina, Kanta, Nīčes, Berlina darbu ietekmē. Bet dažkārt pietiek attēlot jau esošo, lai norādītu par kādu fenomenu, piemēram, Viktora Peļevina romāniem (Bez nosaukuma 1(3), 2010).

Līdzīgi kā jau pieminētajā darbā “Bībele” Leonards Laganovskis Vecās Derības un Jaunās Derības tekstus pārvērtis metatekstos, viņš pievērsies arī Šekspīra kopotajiem rakstiem, apvienojot tos vienā 160 x 520 cm digitāli apdrukātā papīra loksne “Šekspīrs viss vienā” (2009). Kaut gan Laganovskis mīl literatūru, tomēr, aizraujoties ar Dostojevski var iedzīvoties depresijā, vēsta viņa drūmais humors darbā “Trīs tabletes” (2018) – iespaidīgu izmēru tabletēs, kas ~~aplīmētas ar Dostojevskas grāmatu lapām~~ veidotas no sasmalcinātiem Dostojevskas kopoto rakstu 30 sējumiem. Grāmatas lapu izraušanai mākslas vārdā pakļauta arī Nabokova “Lolita”, lappuses piekļāvušās vieglai smailītes laiviņai (“Mana Lolita”, 2018). Par to mākslinieks reflektē: ““Lolita” nāca klajā manā dzimšanas gadā. Jaunībā es trenējos airēšanā, un visām laivām bija sieviešu vārdi. Tas nav nekāds brīnums – laivām ir ideāla forma, skaista un erotiska, izmantoti cēli materiāli. Un arī es zinu, kā ir peldēt dažādās valodās un kultūrās [tāpat kā Nabokovam], un ir arī citi iemesli, kāpēc es saprotu literatūras profesoru Humbertu Humbertu.”³² Šai objektu grupai pievienots slīcēju glābšanas riņķis “Barona glābšanas riņķis” (2018), kas apdarināts ar tautasdziesmām. Laganovskis darbu komentējis kā nepieciešamību atgriezties pie sākotnes, ja vien kādā brīdī liekas, ka viss sāk attīstīties neplānoti.³³ Krišjānim Baronam pievērsies arī Miervaldis Polis, citējot kādu nerātno

³² *Laganovskis L.* Nākotnes valsts / Sast. E. Ansons – Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs. 2018. – 56. lpp.

³³ Turpat, 54. lpp.

Dainu un acu apmāna manierē attēlojot Baronu (“Daina ar Krišjāņa Barona foto”, 1997).

Dainas latviešiem ir sava veida sākotne – ētikas, paražu un likumu kodekss. Savukārt seno valstu likumi ir pasaulē senākie saglabājušies rakstības artefakti. Viens no tādiem – Rozetas akmens (196. g. p.m.ē), kurā iegravēts Ptolemaja V izdotais dekrēts ēģiptiešu demotiskajā un sengrieķu valodā. Rozetas akmens teksta atšifrējums deva atslēgu Senās Ēģiptes valodas izpratnei. Šodien šī izpratne ir pieejama tikai nelielam speciālistu lokam. Vienkāršs skatītājs uz nelielās akmens stēlas, kuras oriģināls atrodas Britu muzejā Londonā, bet kopija Latvijā pieejama mākslas muzeja “Rīgas Birža” kolekcijā, redz hieroglifus un ķīļrakstus, – un raugās uz tiem kā vizuālu, mīklainu tekstu. Konceptuālisma klasiķis Džozefs Košuts 80. gadu beigās, par godu šī senā teksta atšifrētājam, ēģiptologam Žanam Fransuā Šampolionam (*Jean-Francois Champollion*), uz akmens plāksnēm izveidoja milzīgu Rozetas akmens palielinājumu, kuru novietoja pie mājas, kur Šampolions reiz dzīvoja.

Ārpus komforta zonas

Cits nozīmīgs vārdu mākslas klasiķis Eds Raša apjomīgajā konceptuālās mākslas klāstā ienesa seriālu fotogrāfijas izmantojumu. Fotogrāfiju sērijā “Divdesmit sešas degvielas uzpildes stacijas” (*Twentysix Gasoline Stations*, 1963) banālos līdzīgu staciju uzņēmumos, kuros skatoties, sākumā neviens nesaprata, kāpēc tās vispār vērts fotografēt, viņš pievērsa uzmanību, kas ir tas, ko ikdienā redz amerikānis. Gvido Kajons savu pilsētas fotogrāfiju sērijā “Tēma 011”, kura uzsākta 80. gados un turpinās joprojām, pamana vārdiskus paziņojumus ideoloģiskos plakātos, amizantos skatlogos, veikalu izkārtnēs, grafiti izpausmēs un citur, kuriem garām, neko daudz to netraucēti dodas cilvēki. Savukārt par portretu seriālismu jāpiemin vēl kāds konceptuālisma klasiķis Duglass Heblers (*Douglas Huebler*), kurš 70. gados nolēma dokumentēt visus dzīvos cilvēkus, kurus satiks (“Mainīgais darbs nr. 70 (Procesā) Globāls 1975”) (*Variable Piece # 70: (In process) Global 1975*), lai radītu visautentiskāko cilvēku sugas atainojumu. Varbūt, apkopojot visu pasaules fotogrāfu veikumu, varētu tikt paveikts viens procents no šādas neiespējamās misijas. Mūsu tekstu izstādē ir grupa ar seriāliem portretiem, kuriem līdzās mākslinieki vēlējušies iegūt paša portretētā verbālu pašrefleksiju, kas pievienota attēlam. Valts Kleins 1992. gadā izveidoja sēriju “Gribu būt laimīgs”, kurā fotografēti desmitiem bērnu grūti audzināmo kolonijās.

Zem portretiem paši bērni pierakstījuši atbildi uz mākslinieka jautājumu: “Ko tu šobrīd gribētu?”. Atbildes ir skaudras. Bet Līga Marcinkēviča video “Es vēlos būt...” (2000) filmējusi bērnus, kas iet parastā skolā, un atbild uz jautājumu, kam viņi vēlētos līdzināties. Zēni lielākoties – slaveniem sportistiem, bet meitenes – Britnijai Spīrsai. Bērnu atklātās atbildes izstādē konfrontētas ar Leonarda Laganovska ironiskās sērijas “Galeriste” (1995) rafinēto paštēlu, kurai statuss, stils un standarti veido dzīves “lielos jautājumus”. Savukārt iepretim galeristes tēlam Intas Rukas sērijas “Atcerēties dzīvi” (2018) sirmgalvji ar savu dzīves stāstu par kariem un izsūtīšanām sniedz spilgtu kontrastu.

Košuta lielisko atziņu, ka visa māksla pēc Dišāna ir konceptuāla³⁴ uz Latvijas mākslu pamazām var sākt attiecināt no sešdesmito gadu vidus, meklējot mākslinieku idejas viņu pierakstos, arhīvos noglabātos materiālos, un atrodot arī pa kādam pabeigtam darbam. Konceptuālu ideju aizmetņi sešdesmitajos jau veidojās, tikai toreiz Latvijā bija maz mākslinieku un mākslas zinātnieku, kas teorētiski tos spētu definēt. Domāt semiotiskās sistēmās trenēti bija plakātu mākslinieki, un spēcīga to grupa ienāca septiņdesmitajos (Laimonis Šēnbergs, Georgs Smelters, Gunārs Zemgals, Juris Dimīters). Septiņdesmitajos jau darbojās Andris Grīnbergs, Atis Ieviņš, Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Imants Žodžiks, Aigars Sparāns, Leonards Laganovskis. Par agrīnu un apzinātu teksta mākslas paraugu uzskatāmas Miervalža Poļa gleznojumu sērijas “Ilūzijas uz grāmatas par Venēciju lapām” (1974) un “Lapas no grāmatas “Kolosu sala” (1975), *trompe l’oeil* jeb acu apmāna tehnikā. Tomēr par konceptuālismu kā pamanāmu virzienu Latvijā var runāt astoņdesmitajos. Konceptuālistu pirmā paaudze – Ojārs Pētersons, Ivars Mailītis un Inese Mailīte, Andris Breže, Juris Putrāms, Andrejs Kalnačs, Kristaps Ģelzis, Oļegs Tillbergs, Sarmīte Māliņa, Aija Zariņa – mākslinieki, kas turpmākās divas desmitgades veidoja vietējās mākslas avangardu. Tomēr teksts viņu darbos ienāca daudz vēlāk, vai lielākajai daļai neienāca nemaz. Ar valodu kā mākslas materiālu, līdzīgi kā konceptuālisma sākumos strādāja *Art & Language*, Lorens Vīners (*Lawrence Weiner*), Edvards Raša (*Edward Ruscha*), Džozefs Košuts (*Joseph Kosuth*), Roberts Berijs (*Robert Barry*) viskonsekventāk, strādā Leonards Laganovskis. Vārdi un to formas veido viņa darbu vizuālo struktūru. Padomju ēras norietā viņš izmantoja

³⁴ *Kosuth J. Art after Philosophy [1969]. – In: Kosuth, J. Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990. – London, Cambridge (MS): The MIT Press, 1993. – P. 18.*

ideoloģiskās sistēmas tekstus un zīmes, ironizējot par tās absurdumu (“Laganovska tabula redzes asuma pārbaudei”, 1988; “Biogrāfija”, 1990; “Filmas beigas”, 1989). Virkne Laganovska darbu uzrāda “košutisku” interesi par ekvivalentiem starp valodām un lietām, veidiem, kā valodu izmanto objektu identificēšanai un raksturošanai. Teksts kā tēlaini ietilpīga struktūra mākslā tuvs Andrim Brežem. Viņa instalācija “Kā gulbji...” (1995) ar Eduarda Veidenbauma dzejoli dzejnieka memoriālajā muzejā, izstādē “Kalāčojums” varētu būt viens no poētiskākajiem tekstu mākslas gadījumiem. Iespējams, tieši Brežes mākslā apvienotais liriskums un konceptuālisms radījis lokālo apzīmējumu “poētiskais konceptuālisms”, uz kuru attiecināmas arī “Citātu kastes” (1990). Tīrā lingvistiskā konceptuālisma pieejā, turklāt ļoti agrīni radīti, ir politiskā divu valodu (latviešu un krievu) sadursmē balstīti Brežes plakāti “Nepiesārņo valodu I” un “Nepiesārņo valodu II” (1981). Tipiskas vārdu mākslas gleznas ir Andreja Kalnača “BILD” un “TATSACHE” (1998), vārdu uzbrūkošais gigantiskums sasaucas ar klasiķu Barbaras Krūgeres un Lorenša Vīnera vārdu instalācijām telpās. Inga Brūvere strādājusi ar lingvistiskās informācijas un vizuālās uztveres “šķērēm”, norādot uz pieņēmumiem, kas ietekmē mūsu ilūziju pārpilno uztveri (“Love & Hate”, 2003; “Īstā krāsa”, 2004). Jura Putrāma mākslā tikuši rakstīti arī dziļi personiski teksti, izvirzot eksistenciālu jautājumu dilemmas. Triptihā “Veltījums visiem maniemiņiem”; “Veltījums Ingrīdai”; “Veltījums mammiņai” (2000), pēdējās teksts pauž: “ES NEDOMĀJU, KA ESAM IERADUŠIES UZ ZEMES TĀPĒC, LAI DAUDZ UN SMAGI STRĀDĀTU, SAPELNĪTU KAUDZI NAUDAS UN PĒC TAM NOMIRTU.”

Ja deviņdesmitajos teksta klātbūtne Latvijas mākslā kļuva pamanāmāka, taču joprojām bija reta, tad pēdējās divās desmitgadēs teksti Latvijas vizuālajā mākslā pārņēmuši visus medijus, un paliek arvien mazāk mākslinieku, kas spētu radīt darbu bez teksta vai naratīva palīdzības. Lai arī intelektuālas spēles ar valodu var būt bezgalīgas, tīro lingvistisko konceptuālistu darbs jau ir padarīts, jo, šķiet, ka nav iespējams radīt idejas, pie kurām nevarētu atsaukties uz kādu 60. – 70. gadu lingvistisko konceptuālistu. Visa laikmetīgā māksla balstās konceptuālistu mantojumā, tā sen atrodas postkonceptuālisma periodā. Uz Latvijas mākslu tas attiecināms kopš 90. gadiem, kad teksts bija vajadzīgs sociālam un politiskam naratīvam, retāk – tīrai lingvistiskai pieejai. Deviņdesmitajos gados, mainoties sabiedrības vērtību sistēmai, mākslinieki bija tie, kas ātri ieraudzīja kapitālisma ēnas

puses. Ja Māris Subačs novērsās no tām, izvēloties reliģiju, tad daļa mākslinieku nolēma palikt spēlē un izvēlēties jaunus, agresīvus paņēmienus. Ginta Gabrāna instalācijā “Nazis, ar ko sagraizīt sev dirsu” (1995) eskalējusies rupjība tika rakstīta īpašos politiski ekonomiskos apstākļos, kad notika valsts nozagšana, un “cilvēks parastais” neko nevarēja iesākt. Izkliegtā rupjība ataino situācijas absurdumu un izmisumu. Instalācijā “Viss notiek galvā” (1998), atkal pārkāpjot zināmu tabu un izmantojot seksa lelles galvu, krēslu, kur darboties ar lelli, un tekstu: “Krēslam ir vienalga, vai viņš ir māksla, vai nav. Viss notiek galvā”, tika uzdota mīkla – kurā galvā viss (un tieši kas) notiek? Un, ja krēsls, tad, protams, nepieciešama atsaucē uz Košuta slaveno darbu “Viens un trīs krēsli” (1972), pat, ja abi darbi formāli nav līdzīgi.

Mākslinieki izmantojuši vārdus, kas tīši kaitina, cenšas izsist no komforta zonas, satricināt, tie var izteikt rupjības, vīpsnas, nožēlu, tie var kliegt un būt ļoti sarkastiski, un tie radušies noteiktos sociālos, politiskos un ekonomiskos kontekstos. Un, jo vairāk vārdu jau pateikts, jo nepieciešams tos skaļāk kliegt (Ēriks Božis “Kzzz...” (1999); Monika Pormale “Negribu neko ne par kādu naudu” (2003); Kristaps Ģelzis “Mākonis” (2015); Envija “MĀTE MAUKA” (2018); Artūrs Virtmanis “Fucking Times”(2010)). Šķiet, tiek arī pārbaudītas robežas, cik tālu iespējams iet, Ēriks Božis savulaik intervijā Ievai Astahovskai sacījis: “Ir atšķirība – pētīt mākslas valodu vispār un pētīt mākslas robežas. Bauda ir pētīt robežas, to mākslas pasaules malu. Ļoti banāli varētu salīdzināt: ja 80. gadu mākslinieku paaudze bija “robežpārkāpēji”, mūs, kas sāka darboties 90. gados, varētu saukt par “robežpētņiem””.³⁵

Izstāde “Es_Text” izmanto intertekstuālu pieeju, pētot tekstu mākslas robežas. Teksti caurauž mūsu ikdienu, tie skatās uz mums no ierīču ekrāniem, runā ar mums no TV ekrāniem, raidierakstiem un paziņojumiem. Urbānā vide sen vairs nav iedomājama bez tekstiem un ir neiespējami iztēloties, kā būtu, ja tie nekad nebūtu ienākuši mākslā.

³⁵ Božis Ē. Instrukcija. – Rīga: Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs, 2008.