

LATVIJAS MĀKSLAS AKADĒMIJA / LATVIAN ACADEMY OF ART

**STELLA PELŠE**

**LATVIEŠU MĀKSLAS TEORIJAS VĒSTURE**  
**Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā**  
**(1900-1940)**

**Promocijas darba kopsavilkums**

**HISTORY OF LATVIAN ART THEORY**  
**Definitions of Art in the Period's Art-Theoretical Context**  
**(1900-1940)**

**Summary of Doctoral Dissertation**

Zinātniskais vadītājs:

Dr. habil. art. Eduards Kļaviņš

RĪGA

2004



**TĒMAS AKTUALITĀTE.** Latviešu mākslas teorija līdz šim nav detalizēti pētīta un interpretēta vēsturiska pārskata ietvaros, kaut arī padomju posma mākslas vēstures un estētikas vēstures kontekstā ir tapuši pirmie mēģinājumi izvērtēt šīs jomas lokālo parādību būtiskākās iezīmes. Tomēr, traktējot mākslas teoriju kā "absolūtas patiesības" paudēju noteiktas ideoloģijas aspektā, vairums pirmspadomju laika materiālu tika raksturoti fragmentāri, kā savstarpēji pretrunīgas un tāpēc relatīvi nevērtīgas rietumniecisko ietekmju kompilācijas. Turklāt neoavangarda parādību ienākšana Latvijas mākslas praksē kopš 20. gadsimta 80. gadu otrās puses ir aktualizējusi mākslas teorijas lomu, jo ir radusies nepieciešamība aptvert un izprast jauna, radikāla mākslas robežu paplašināšanas pavērsiena konsekvences, līdz ar to savu ieguldījumu varētu sniegt arī vēsturisko precedentu apzināšana. Šīsdienas situācijā, kas var būt uztverama gan kā globāls teoriju vakuums, gan kā daudzsološs plurālisms, būtiski ir mēģināt izprast šāda stāvokļa tapšanas gaitu, tā priekšvēsturi.

**PĒTĪJUMA MĒRĶIS UN UZDEVUMI.** Darba mērķis ir sniegt vēsturisku pārskatu par noteiktā laika periodā (1900-1940) tapušajām latviešu mākslas teorijas atzinām, izvērtējot tās galvenokārt kā mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā un aptverot vispārējo vizuālās mākslas problemātiku (specifiskās atsevišķu mākslas veidu - glezniecības, tēlniecības, grafikas, jo vairāk fotogrāfijas vai arhitektūras teorijas netiek meklētas). Uzdevumi: 1) attiecīgā lokālā, hronoloģiski ierobežotā materiālā rasto teorētisko ideju maksimāli precīzs raksturojums, kas ietver arī kontekstuāli salīdzinošo aspektu, nosakot gan pierādāmas latviešu autoru ietekmes no citzemju autoritātēm, gan arī analogijas; 2) svarīgs uzdevums ir arī mākslas teorijas vēsturisko nostādņu interpretācija šodienas mākslas filozofijas un procesu kontekstā. Atpazīstot radniecīgas pagātnes dilemmas, mākslas pētniekiem un kritiķiem iespējams arī veikt apzinātu šodienas izvēli starp dažādām mākslas izpratnes metodoloģiskajām paradigmām. Pētāmais materiāls sastāv no sintezētiem mākslas teorijas mantojuma fragmentiem, ārpus sākotnējā konteksta izceltām un dažādu ideoloģiju sakausētām "atlūzām", kuru vēsturisko pirmavotu atpazīšana liek atzīt nebeidzamas izvēles situācijas eksistenci ne vien kā mākslas teorijas vēstures, bet arī kā mākslas teorētiskas izpratnes šodienas jautājumu.

**MĀKSLAS TEORIJAS JĒDZIENS UN TĒMAS ROBEŽAS.** Pats mākslas teorijas jēdziens uz 21. gadsimta sliekšņa arī ir visai problemātisks un tieši tāpēc pastiprinātas intereses vērts. No vienas puses, mākslas teorija kā māksliniekiem adresētu priekšrakstu sistēma būtībā zaudēja savu autoritāti līdz ar akadēmiskās tradīcijas norietu un modernisma aktualizēto ideju par jaunradi kā spontānu, intuitīvu procesu; no otras puses, māksla ir tikusi identificēta kā māksla

tieši ar teorijas palīdzību - gan pasludinot mākslinieciskas formas autonomiju, gan arī tad, kad mākslas fenomeni pēdējās desmitgadēs tiek interpretēti kā sabiedrisko faktoru nosacītas zīmju sistēmas. Saskaņā ar mākslas teorijas pētnieka Mošes Baraša formulējumu šīs nozares specifika vēsturiskā aspektā ir definējama kā "... mākslinieka radošā darba likumsakarību formulēšana. Komentāri, kas satur šādus jautājumus, izskaidrojumus un likumus, parasti izrietot no cieša kontakta ar topošu vai jau pabeigtu mākslas darbu, veido mākslas teorijas pamatu". No vienas puses, plastiskās (vizuālās, tēlotājas) mākslas teorija ir šaurāks jēdziens nekā estētika, jo estētiskas kompetencē ietilptu arī dabiskas izcelsmes, ne tikai cilvēka radīto fenomenu uztveres izpēte, kā arī citu mākslas nozaru (literatūras, mūzikas) problemātika. No otras puses, tā ir savā ziņā arī arhaiskāks un plašāks termins, ietverot mākslas veidu klasifikāciju, mākslas mērķu un funkciju iztīrījumu, jaunrades procesa un uztveres problemātiku, kā arī tīri tehniskas noteiktu izteiksmes līdzekļu pielietošanas instrukcijas. Šī pētījuma ietvaros galvenais materiāla atlases nosacījums ir nevis izklāsta forma, bet attiecīgā teksta autoru interesējošā problemātika - vai viņš izsaka vispārīgus spriedumus par mākslu, kā arī ieteikumus, kas tieši attiecas uz mākslinieka jaunradi? Atbildot uz jautājumu par mākslas teorijas un mākslas kritikas sfēru nošķiramu, svarīgākais kritērijs ir izteikto atziņu vispārīgā, universālā ievirze - epizodiski pieminētās atsauces uz konkrētiem mākslas darbiem kalpo vienīgi vispārīgu slēdzienu ilustrācijai. Jāuzsver arī, ka daudzās mākslas fenomena izcelsmes teorijas (māksla kā atdarināšana, kā forma, kā ekspresija) lokālajā kontekstā visbiežāk nav skaidri nošķiramas no mākslas teorijas kā vairāk vai mazāk praktiski pielietojamu vadlīniju kopuma. Šī pētījuma ietvaros netiks arī analizēta mākslas teorija kā idejas, kas būtu atvedināmas vai izsecināmas no pašiem mākslas darbiem - analīzes objekts ir rakstiski fiksētu tekstu kopums. Kā noteiktas teorijas fons un konteksts neapšaubāmi parādīsies arī mākslas vēstures apcerējumos rodamās atziņas.

**MATERIĀLI UN ATLASĒS METODE.** Teksti, kas satur mākslas teorijas aspektā būtiskas atziņas, ir atrodami visdažādākā rakstura publikācijās. Tās ir gan nedaudzās grāmatas, gan raksti rakstu krājumos, žurnālos, laikrakstos, resp., jebkurš latviski publicēts teksts, kas piedalās lokālajā teorētisko ideju aprītē. Teorijas vēsture šai gadījumā, protams, ir vispārinošu atziņu, ne izvērstu sistēmu vēsture. Liela daļa no apskatāmajā posmā paustajiem spriedumiem par mākslu "vispār" ir cieši saskārušies ar lokālās, nacionāli orientētās ideoloģijas postulātiem, līdz ar to daudzu sacerējumu atbilstība mākslas teorijas statusam nav neapstrīdama. Tā kā atziņas visbiežāk ir fragmentāras un nereti arī neskaidras un pretrunīgas, autore interpretācija ir neizbēgami aktīva. Analīzes objektu lokā iekļauti arī atsevišķi npublicēti manuskripti, vēstuļu, dienasgrāmatu u.c. materiālu izlases, kas

papildina lokālās mākslas teorijas ainu. Nebija iespējams stingri ievērot mākslas zinātnes nozaru klasifikāciju; vēl vairāk - nebija iespējams aprobežoties vienīgi ar tēlotājam mākslai veltītiem tekstiem, jo atsevišķu kultūras sienu problemātika tā laika literatūrā visbiežāk netika diferencēta. Ļoti bieži universālu principu izklāstam seko to piesaiste gan tēlotājam mākslai, gan literatūrai, dažkārt mūzikai utt. Par mākslu rakstīja gan mākslinieki (J. Rozentāls, G. Šķilters, R. Suta, U. Skulme, E. Brastiņš, H. Markvarts u.c), gan literāti un literatūras kritiķi (V. Eglītis, A. Kurcijs, E. Sūna u.c), gan vēsturnieki (A. Švābe, A. Dauge) u.c. profesiju pārstāvji. Ar mākslas vēsturi kā pamatprofesiju varētu saistīt vienīgi B. Viperu, varbūt vēl K. Eliasu. Tāpēc zināmā mērā šo pētījumu varētu interpretēt arī kā latviešu mākslas teorētiku loka paplašināšanu, pievēršoties arī citu humanitāro nozaru pārstāvju veikumam. Jāuzsver, ka teorētisko izteikumu biogrāfiskais, sociālais, kultūrvēsturiskais konteksts ir visai minimāls, tas ir pakārtots galvenajam uzdevumam - koncepciju "izvilināšanai" no tekstiem, to savstarpējo sakarību noteikšanai.

Materiālu atlasei pamatā ir izmantots Augusta Ģintera sastādītais bibliogrāfiskais rādītājs *Latviešu zinātne un literatūra*, izvēloties tekstus, kas atbilst sekojošiem principiem:

1. raksti, kas iekļauti sadaļā par mākslas vispārīgajiem jautājumiem (izņemot tīri praktiska, organizatoriska, finansiāla u.tml. vispārīga rakstura informāciju);
2. raksti no citām mākslai veltītajām sadaļām, kuru nosaukumos ietverta noteikta vispārinoši teorētiska ievirze. Tēlotājam mākslai veltītie teksti, galvenokārt izstāžu recenzijas, iekļautas vienīgi tad, ja autors jau virsrakstā ir pieteicis noteiktu teorētiski orientētu pieeju;
3. raksti (neatkarīgi no virsraksta), kuru autora teorētiskā kompetence un ambīcijas ir izpaudušas arī plašākos monogrāfiskos pētījumos, vispārīgos rakstos par mākslu, vēstulēs utt.

**PERIODIZĀCIJA UN DARBA STRUKTŪRA.** Periodizāciju pamato izmaiņas pētāmo materiālu raksturā - priekšstats par mākslas būtību un vēlamās attīstības gaitu. I. nodaļā "**DABA, MĀKSLINIEKA SUBJEKTIVITĀTE UN MORĀLISMA TRADĪCIJA (1900-1917)**" analizētas šī posma publikācijās rodāmās teorētiskās idejas par mākslu, pievēršot būtisku uzmanību arī tulkotiem materiāliem kā teorētiskās "telpas" veidotājiem.

**ATSKATS 19. GADSIMTĀ: PIRMĀS MĀKSLAS DEFINĪCIJAS UN POZITĪVISMA IZPLATĪBA.** Latviešu nacionālās skolas profesionālā māksla un to pavadošā mākslas zinātne, tai skaitā mākslas teorija, ir relatīvi ļoti jaunas Eiropas kontekstā. Tikai 19. gadsimta otrajā pusē latviešu mākslinieki sāka apgūt sistemātisku, akadēmisku, profesionālu izglītību un veidojās nacionālās mākslas

nepieciešamības apzina. Literatūra kā vārda māksla dabiskā kārtā attīstījās vispirms, jo tā ļāva paust ne tikai specifiski mākslinieciskas, bet arī aktuālas vēsturiskas, politiskas, zinātniskas idejas. Pirmie tēlotājas mākslas teorētiskas izpratnes iedīgļi atgādināja latviešu valodas pielāgošanu mākslas definīciju un klasifikāciju paušanai, piemēram, rakstnieka un sabiedriskā darbinieka **Ata Kronvalda** izteikumos, ko var salīdzināt ar romantisma kontekstā svarīgo izpratni par mākslu kā jūtu izpausmi pretstatā racionāli atzītu normu izpildei. Mākslas teorijas kristalizācijā plašas izglītošanās aprindās Latvijā 19. gadsimta beigās ievērojama loma bija pozitīvismam, īpaši franču autora Ipolita Tēna kultūrvēsturiskajai metodei, kas definēja mākslas darbu kā zinātniski pētāmu faktu un noteiktu apstākļu produktu; vienlaikus saglabājot tradicionālo eiropisko izpratni par mākslu kā dabas atdarināšanu apvienojumā ar noteiktu idealizācijas devu pamatrakstura un svarīgāko īpašību izcelšanas labad. Daudzi vēlākie marksistiski vai nacionālistiski pamatotie teorētiskie postulāti, tai skaitā arī 20. gadsimta 20-30.gados, ļoti līdzinās transformētām klasiskām doktrīnām, kas pārņemtas ar pozitīvistu, tai skaitā I. Tēna, starpniecību.

20. GADSIMTA MĀKSLAS TEORIJAS SĀKOTNE. Pamatojums hronoloģiskās robežas noteikšanai gadsimtu mijā - mākslinieciskās jaunrades un izpratnes problēma ap 1900. gadu tika latviešu sabiedrībā aktualizēta jaunā intensitātes pakāpē. Bez īsiem informatīviem rakstītiem sāka parādīties arī noteiktu problēmu teorētisks izvērsums. Bez tam mākslas teorija tika pakāpeniski piesaistīta tieši latviešu mākslinieku darbībai, nevis attiecināta uz mākslu vispār.

**Neo romantisma** ievirze šī pētījuma ietvaros ir attiecināta uz samērā plašu publikāciju klāstu, kurās vairāk vai mazāk apliecināti: 1) mākslinieka subjektīvā, emocionāli ekspresīvā skatījuma, iztēles nozīmība, 2) mākslas formālo kvalitāšu loma pretstatā izglītojošajām vai moralizējošajām saturiskajām funkcijām, 3) tās nošķirams no zinātnes un racionālas izziņas kopumā, kā arī 4) orientācija uz dabu un dabiskumu, norobežojoties gan no akadēmisma tradīcijas Šablioniem, gan no naturālismam piedēvētajiem īstenības dublēšanas centieniem. Latvijas situācija 20. gadsimta sākumā izcēlās ar ievērojamu tulkotu tekstu klāstu vietējā periodikā - citzemju autoru (Maksa Lībermana, Ogista Rodēna, Emīla Verharna u.c.) darbu fragmentu pārpublicējumiem, kas sniedz zināmu priekšstatu par latviešu autoru ideju avotiem, viņu rakstītā eiropisko kontekstu. Kaut arī dažādu citzemju teorētiķu koncepciju pārstāstu elementi ir atrodami ļoti daudzu vietējo autoru sacerējumos, dažbrīd tie pilnībā noteica toni un tieši kalpoja konkrēta avota popularizācijas mērķiem. Piemēram, plaša profila sabiedriskā darbinieka **Jāņa Kreicberga** priekšlasījumos apcerēta vācu teorētiķa Konrāda Langes savulaik populārā koncepcija, saskaņā ar kuru māksliniekam būtu jāpaaugstina cilvēku sajūšanas spēja un jākompensē noteiktu ideju un izjūtu nepietiekamība konkrētā

laikmetā. Latvijā jau šajā laikā tika popularizētas arī filozofa Anrī Bergsona ietekmīgās idejas, kam ir būtiska saskare ar mākslas teorijas jautājumiem - piemēram, viņa uzskatu latviskots un koncentrēts izklāsts atrodams publicista **Georga Palmāna** apjomīgajā rakstā. Neoromantismam tuvas nostādes tika izteiktas arī daudzos anonīmos vai daļēji anonīmos rakstīšos, redakcijas viedokļu izklāstos utt.

Lai arī paši pirmie rakstītāji par mākslu lielā mērā nāca no literātu vides, tomēr tieši māksliniekus "patī dzīve" mudināja vārdos formulēt savas darbības principus, lai spētu gan sev, gan sabiedrībai pamatot savu aizraušanos ar tik "nepraktisku" un "nelietderīgu" nodarbi.

**Dabas iespaidu un stila vienība: Janis Rozentāls.** 20. gadsimta sākuma latviešu mākslas teorijas centrālā figūra lielā mērā bija gleznotājs Jānis Rozentāls - viņa apjomīgajos rakstos tā laika vadošajos kultūras žurnālos *Vērotājs* un *Zalktis* vislielāko vietu ieņēma tieši teorētiskas problēmas, kas saistītas ar praktisko jaunrades procesu, komplicētajām attiecībām starp īstenību kā jaunrades "izejmateriālu" un mākslinieka subjektīvi pārveidojošo darbību. Kā liecina saglabājušies J. Rozentāla bibliotēkas materiāli, viņš tiešu citātu un modificētu pārstāstu veidā izmantoja tajā laikā populāru vācu autoru (Riharda Mutera, Kurta Mincera, Rūdolfa Čapeka u.c.) sacerējumus, kuru centrālā ideja bija atspēkot īstenības kopēšanas prasību, apliecināt kopiespaida svarīgumu un noteiktu vizuālās sfēras autonomiju, mākslinieka iztēles un subjektīvā skatījuma nozīmi, vienlaikus saglabājot arī priekšstatu par tradicionālo amatnieciskās prasmes lomu.

**Teodora Ūdera "reālais simbolisms."** Mākslinieka Teodora Ūdera teorētiskie uzskati, kas pausti apjomīgā epistulārajā mantojumā, arī ir centrēti uz dabas un mākslas attiecību jautājumiem; kaut arī agrīnākie izteikumi ir tuvi reālisma idejām, vēlāk T. Ūders izcēla subjektīvā un individuālā elementa, mākslinieka ģenialitātes lomu, izvirzot arī daudzu citu autoru apcerēs būtisko sintēzes ideju - dažādu laikmetu mākslas sasniegumu labāko kvalitāšu saliedējumu kā "reālā simbolisma" pamatu.

**No neoromantisma līdz marksismam: Jānis Asars.** 20. gadsimta sākumā neoromantisma priekšstatu lokā ir iekļaujamas arī daudzas literātu, literatūras kritiķu u.c, kultūras nozares pārstāvju publikācijas, kurās atrodami atsevišķi teorētiski, tēlotājas mākslas sfērai piederīgi elementi. Viens no ražīgākajiem mākslas aprakstītājiem Šajā posmā bija teorētiķis un kritiķis Jānis Asars, lai gan viņa sacerējumi pārsvarā atbilst informatīvu pārskatu jomai. J. Asara koncepcija lielā mērā ir atvasināta no vācu mākslas vēsturnieka R. Mutera idejām par stilu nomaiņu kā likumsakarīga sabiedrības vēsturiskās evolūcijas procesa izpausmi, kā arī no M. Lībermana estētiskajiem uzskatiem, kas uzsvēra krāsas un mākslinieka fantāzijas lomu ikdienišķu motīvu traktējumā. Vēlāk marksisma iespaidā J. Asars pārvietoja akcentus uz mākslas sabiedrisko nozīmi.

**Neoromantisms - pozitīvisma evolūcijas rezultāts: Arveds Švābe.** Viens no erudītākajiem autoriem estētikas un mākslas zinātnes specifiskās literatūras jomā bija vēsturnieks Arveds Švābe, kas publicēja teorētiskus rakstus par uzveres psiholoģijas un estētisko emociju tēmām, sākotnēji balstoties uz Čārlza Darvina, Nikolaja Čerņiņevska u.c. 19. gs. autoru idejām. Taču, izvērtējot dabas un mākslas attiecības, A. Švābe pakāpeniski atteicās no bioloģisko un socioloģisko faktoru absolutizēšanas, uzsverot, ka māksla nav dzīves kopija, bet "pats oriģināls". A. Švābes uzskatos neoromantisms uzskatāms par pozitīvisma evolūcijas rezultātu.

**Neoromantisms - marksisma antitēze: Miķelis Valters.** Politikis un rakstnieks Miķelis Valters arī ir padziļināti pievērsies teorētiskiem jautājumiem, savās grāmatās *Latviešu kritika mākslas un zinību jautājumos* (1908) un *Florence. Studija iz mākslas vēstures un mākslas teorijas* (1909) kritizējot marksisma socioloģisko metodi kā pārāk nepilnīgu un vienpusīgu. Viņš balstījās uz vācu estētika Maksa Desuara un ts. empātijas (iejūtas) teorijas iedibinātāja Teodora Lipsa idejām; priekšstats par mākslu kā imanentu formas evolūciju ļauj viņa uzskatus satuvināt ar mākslas vēsturnieka Heinriha Velflina ietekmīgo koncepciju.

**Neoromantisma subjektīvi ekspresīvie akcenti.** Mākslinieks un ražīgais mākslas kritiķis **Jūlijs Madernieks** savos rakstos arī bieži pieskārās teorētiskiem jautājumiem, līdzīgā kārtā uzsverot, ka daba nav māksla, bet tikai tās izejmateriāls, ko mākslinieks pārveido saskaņā ar savas personības savdabību. Viņa netiešais atbalsts novatoriskākiem centieniem saistībā ar krievu avangarda grupējuma *Jaunatnes Savienības* izstādi norāda uz būtisku pārmantojamības momentu - pieļaujot brīva dabas iztulkojuma iespēju, loģisks nākamais solis, ko spēra modernisti, bija radikāli mazināt dabas lomu un pat pieļaut ievērojami augstāku tās deformācijas pakāpi. Arī mākslinieks **Voldemārs Zeltiņš** ir epizodiski publicējis par mākslas jautājumiem, pārstāvēt līdzīgu viedokli par mākslinieka individualitātes nozīmi. Radniecīgi ievirzītas, mēreni kritiskas jaunāko mākslas virzības tendenču interpretācijas ir vērojamas mākslinieka **Jāņa Jaunsudrabiņa** rakstos par mākslu; no autoriem, kas paši nebija mākslinieki, tomēr iedziļinājās jaunāko mākslas parādību problemātikā no teorētiska viedokļa, var pieminēt arī kritiķa **Ernesta Puriņa** vārdu.

**Mākslas autonomijas un morfoloģijas aspekti.** Virkne publikāciju, kas pārsvarā attiecas uz literatūras jomu, neizceļas ar erudīciju specifiski mākslas vēstures un teorijas jomā, tomēr ietver arī tēlotājas mākslas jautājumus kā daļu no mākslinieciskās jaunrades vispārējās problemātikas. Akcents uz augstāku ideju izpaušmi, uz mākslu kā pašmērķi, ne līdzekli sabiedriskiem mērķiem, piešķir šiem viedokļiem izteiktu simbolisma nokrāsu (**Haralds Eldgasts, Ādolfs Erss, Viktors Eglītis**). V. Eglītis ir publicējis diezgan izvērstus rakstus par mākslinieciskās formas jautājumiem, kuros izklāstījis, piemēram, Aisedoras Dunkanes un Emīla Zaka-Dalkroza idejas par deju kā visu mākslu pirmavotu un mākslas "ķermenisko"



skaņu vai vārdisku tēlu palīdzību." Mākslas mērķis tika raksturots kā samērā utilitāra kalpošana reālajai dzīvei, tuvojoties vienkāršās tautas pasaules uztverei un pretstatot to Rietumu mākslas elitārisma un no tā izrietošajam pagrimumam. Lai arī šāda orientācija sasaucas un dažbrīd pat saplūst ar I. Tēna un marksistu idejām, tomēr Ļ. Tolstoja koncepcija izceļas ar savu universālistisko ievirzi un principā noliedz "īstas" mākslas saistību ar noteiktas šķiras vai sabiedrības slāņa interesēm - vienīgais kvalitātes kritērijs ir tās universālā saprotamība un ietekme uz auditoriju, tikpat kā nepieskaroties mākslas darba specifiskajām estētiskajām un formālajām iezīmēm. Kā nosacītā morālisma strāvojuma pamatpostulāti būtu izceļami: 1) akcents uz mākslas kā "jūtu apmaiņas" derīguma funkciju, (pretstatā mākslas autonomijas teorijai "māksla mākslas dēļ"), 2) mākslas vispārējās saprotamības, "tautiskuma" kritērijs (pretstatā estētisma individuālismam).

Daudzi īsi, konspektīvi Ļ. Tolstoja darba satura pārstāsti parādījās jau 19. gadsimta beigās un gadsimtu mijā, piemēram, atspēkojot gan klasiskās estētikas postulātus par skaistumu kā mākslas būtību, gan arī Herberta Spensera idejas par mākslas izcelsmi no rotaļā izlietotā enerģijas pārpalikuma. Jākonstatē, ka Šīs morālisma ievirzes paudēji gandrīz pilnībā nāca no literātu, literatūras kritiķu u.c. kultūras darbinieku vides - acīmredzot Ļ. Tolstoja idejas nešķita pārāk aktuālas un piemērotas praktizējošo mākslinieku teorētiskajām interesēm. Ieskats morālisma atziņās ir pārsvarā gūstams no atsevišķiem, ne pārāk izvērštiem rakstiem, kas būtiski papildina vietējās mākslas teorijas ainu, bet katrā ziņā neieņem centrālo lomu. Jūtas, "jūtu izmaiņu" kā galveno mākslas darba funkciju ir apcerējis aktieris un režisors **Vidridžu Pēteris** (Pēteris Ozoliņš), uzsverot, ka mākslai jābūt cilvēces attīstītājai un audzinātājai, citādi tai nav mērķa. Mākslas darbam jābūt saprotamam arī nemāksliniekiem - citādi tas ir nesaprotams un neskaidrs. Rakstnieks **Fricis Mierkalns** savā apcerē mēģināja nošķirt "pasaulīgos" un "ārpasaulīgos" māksliniekus, neapšaubāmi atbalstot pirmos, kuriem "nav vis māksla tas vissvētākais, bet pate dzīve." Dažviet mākslas teorijas elementi parādījās arī mākslas (plašā nozīmē) nelietderības apcerē, piemēram, kāda R. Baloža rakstā krasi pretstatot mākslu "īstam" darbam: labdarībai, izglītošanai, utt., un secinot arī, ka glezniecība un tēlniecība savas specifikas dēļ esot maz piemērotas dzīves pabērnu ciešanu atklāšanai. Arī ķīmiķa **Vilhelma Ostvalda** dažos latviski publicētajos rakstos ir izcelts priekšstats par mākslu kā jūtu izpausmi, kam skatītājā jāmodina tās pašas jūtas, kas rosinājušas izteikties mākslinieku. Mākslas universāli sabiedrisko mērķu un morālās dimensijas izcēlumam bez Ļ. Tolstoja idejām, protams, bija arī citi avoti. Pedagoģs **Aleksandrs Dauge** savās lekcijās, kuru atreferējumi lasāmi padsmīto gadu presē, uzsvēris angļu mākslas kritiķa Džona Reskina idejas par mākslas nopietno sabiedrisko nozīmi. Dž. Reskina atziņas savā referātā izmantojis arī, piemēram, teologs **Kārlis Kundziņš**,

saprašanu kā tās atjaunotnes nosacījumu. Arī teātra kritiķis **Arturs Bērziņš** aizrāvās ar ritma koncepcijām kā pretstatu pagātnes pārspīlētajam racionālismam un intelektuālismam. Diezgan plašas teorētiskas apceres šajā posmā publicēja rakstnieks **Jānis Akurāters**, kas mākslu pielīdzināja bioloģiskam organismam ar savām imanentām attīstības likumbām, uzsverot, ka indivīda brīvība ir augstākais pasaulē. No vienas puses, māksliniekam būtu jāatmet "blakus nolūki", no otras puses, viņam tomēr jāsniedz mākslas uztvērējam kādas dzīvei noderīgas augstākas atziņas. Virkni rakstu par estētikas un mākslas problēmām, kas attiecās arī uz mākslas teoriju, šajā laikposmā publicēja arī dzejnieks **Fricis Bārda**, piedāvājot zināmu izskaidrojumu pretrunai starp mākslas pašpietiekamības un derīguma principiem.

**Nacionālā romantisma iezīmes.** Teorētisko izteikumu kopainā atrodami arī nacionālā romantisma ietonēti izteikumi. **Olģerta Grosvalda** informatīvajos rakstos pausti aicinājumi pēc tautiska satura un laikmetīgo franču mākslas iespaidu saliedējuma. Literāts **Jānis Lapiņš** kritizēja impresionisma pasivitāti, ko vajadzētu aizvietot ar heroizētu simbolismu no latviešu mitoloģijas tematiskajiem apcirkņiem. Komponists **Emils Melngailis** izteicās par latviskumu kā mākslas un amatu saliedējumu etnogrāfisko tradīciju garā.

**Neoromantisms klasiskās un reālistiskās tradīcijas ēnā.** Plašas teorētiski piesātinātas apceres šajā laikā publicēja tēlnieks **Gustavs Šķilters** - viņš akcentēja, ka daba ir mākslinieka paraugs un likums; pretēji J. Maderniekam uzsverot nevis dabas kopēšanas aplamību, bet tās principiālo neiespējamību. G. Šķiltera uzskatos lielāka loma bija reālisma priekšstatiem, paužot izteikti kritisku attieksmi pret dažādiem avangarda virzieniem (kubismu, ekspresionismu). Grafīka **Riharda Zariņa** raksti arī bija vērsti pret svešu ietekmju pārņemšanu, noliedzot jūgendstila "modi"; vienlaikus autora vēlme estētiski izkopt dzīves vidi, uzsverot amatniecības lomu pretstatā līdzšinējai gleznu un skulptūru dominantei jāvērtē kā vispāreuropeiska jūgendstila laika aktualitāte. R. Zariņš aktīvi iesaistījās arī diskusijā par *Jaunatnes Savienības* izstādi, nosodot modernistu atteikšanos no dabas studijām. Tradīcijas balstīta piesardzība pret jaunāko strāvojumu iespaidiem konstatējama mākslinieka **Roberta Šterna** slēdzienos. Rakstnieks un žurnālists **Augusts Melnalksnis**, uzsverot mākslas pārkumu pār dabu un individuālā jaunrades akta nozīmi, tomēr apliecināja dabas atdarināšanas tradīciju un I. Tēna idejās balstītu skaistuma izpratnes relatīvismu.

**Morālisms.** 20. gadsimta pirmajā dekādē var iezīmēt arī jūtami atšķirīgu teorētiskās domas ievirzi - morālismu, kuras kodols bija vistiešākajā mērā saistīts ar krievu rakstnieka Ļeva Tolstoja savulaik ļoti populāro un ietekmīgo apcerējumu *Kas ir māksla?* (1898). Tajā māksla tika definēta kā darbība, kurā viens cilvēks izraisa citos cilvēkos tās jūtas, ko viņš pats ir pārdzīvojis, ar "kustību, līniju, krāsu,

pielīdzināmu apceri, kurā līdzās dažādu materiālu īpašībām apcerēts jēdziens "nemateriālā faktūra" (būtībā sinonīms jēdzienam "mākslas tēls"). "Kamertoņa" un "trokšņa" jēdzienu lietojums norāda uz 20. gs. sākumā aktuālajiem sinestētisko analogiju meklējumiem. Būtisks V. Matveja koncepcijas komponents bija primitīvo kultūru mantojuma apcere, atrodot tajā mākslas atdzimšanas avotus pretstatā Eiropeskās tradīcijas racionālajiem kanoniem. Piemēram, apcerē *Nēģeru māksla* viņš izcēla "plastiskā simbola" lomu, pasludinot tradicionālo anatomijas zināšanu mazvērtību.

II nodaļa "**FORMA, SATURS, NACIONĀLĀ MĀKSLA - SINTĒZE, PĀRVEIDE, KRITIKA MODERNISMA UN TRADICIONĀLISMA SADURĒ (1917-1925)**" veltīta izteiktākajam klasiskā modernisma centienu manifestācijas periodam latviešu mākslas teorijā, kad vienlaikus jau iezīmējas arī manāmas konservatīvas reakcijas tendences. Ap 20. gadsimta otrās dekādes vidu latviešu mākslas teorijā jaunu aktualitāti ieguva arī nacionālās mākslas jautājums - kā, no vienas puses, apliecināt savu līdzvērtību citu zemju māksliniekiem, no otras puses - saglabāt savu īpatnību? Līdzsvara meklējumi starp pieļaujamo un pat nepieciešamo "svešo" elementu klātbūtni un pārlietu pakļaušanos tiem kļuva par vienu no būtiskākajām vietējās mākslas teorijas problēmām šajā laika periodā.

**Modernisma atziņas.** Nozīmīgākā pārmaina no mākslas definīciju viedokļa - priekšstats par mākslu kā dabas atdarināšanu (ari pieļaujot mākslinieka subjektivitātes ieguldījumu) piedzīvoja būtisku krīzi, tas gan visdrīzāk neattiektos uz vispārējo sabiedrības izpratnes līmeni mākslas jomā. Formas un ekspresijas kategorijas kļuva svarīgākas un nereti atradās visai komplicētās savstarpējās attiecībās, uzsverot mākslas evolūcijas iekšējo dinamiku, tās atbrīvošanos no gadsimtos uzturēto tradīciju sloga, kas vienlaikus neizslēdz šo tradīciju radošu izmantošanu. Pašu mākslinieku un mākslas kritiķu izteikumi par mākslu veido būtiskāko mākslas teorijas daļu. Par konsekventākajiem modernisma centienu īstenotājiem mākslas teorijas laukā var dēvēt atsevišķus Rīgas mākslinieku grupas biedrus; lai arī nebūt ne visi grupējuma pārstāvji nodarbojās ar vairāk vai mazāk izteikti teorētisku tekstu radīšanu.

**Futūrisma atbalšu dominante: Niklāvs Strunke.** Mākslinieks Niklāvs Strunke, kurš 20. gs. otrajā dekādē kontaktējās ar krievu avangarda aprindām, sarakstīja dažus visai radikālus "jaunās", modernās mākslas principu manifestus, kuros izceļama futūrisma ideju ietekme. Viņa atziņas par jaunās mākslas urbāno raksturu ir salīdzināmas ar futūristu pausto naidu pret vēstures un kultūras bagāžu un akadēmiskas izglītības tradīcijām. Modernas formas meklējumi tika traktēti kā laikam atbilstošs reālisms, pievērsties dažādu formas elementu analītiskam izcēlumam un pozitīvi novērtējot kubisma atjaunoto interesi par formu pretstatā impresionisma "bezformībai".

galvenokārt akcentējot mākslas funkcionālo lietderīgumu pretstatā estētisma koncepcijai.

**Marksisma** ideju tieši iespaidotās apceres pārsvarā parādījās nedaudz vēlāk par Ļ. Tolstoja iedvesmotajiem viedokļiem - 20. gadsimta pirmās dekādes otrajā pusē, kā arī padsmītajos gados. Marksisma adeptu sniegumā mākslas teorija lielākoties "paturēja prātā" tieši literatūru, kaut gan var novērot izteiktu tendenci attiecināt analogiskas likumsakarības uz visām kultūras jomām, jo tās visas tika traktētas kā sabiedriskās iekārtas atvasinājumi. Lai arī morālisma un marksisma nostādņēs ir daudz kopīga (izpratne par mākslu kā līdzekli, Rietumu mākslas "individuālistiskā" rakstura kritika), marksistiem bija svarīgs mākslas "Šķiriskums" un no tā izrietošas prasības - kalpošana nejutu izpaušmei un pārraidīšanai vispār, bet konkrētas šķiras interesēm. Mākslas teorijas izklāstos, kas pretendēja paust strādnieku šķiras viedokli, arī visai ievērojams bija cizemju autoru publikāciju īpatsvars - pārstāsti, fragmentu publicējumi, liecinot par vietējo marksistu nostādņu iespējamajiem avotiem (Anatolijs Lunačarskis, Klāra Cetkina u.c). Literatūras un mākslas zinātnieka **Roberta Pelšes** apceres, kas kopumā balstījās uz Kārļa Marksa un Fridriha Engelsa proponēto cilvēces vēsturi kā šķiru cīņas vēsturi, vēltītas proletāriskās mākslas definēšanai, secinot, ka tomēr nav iespējams novilkt krasas robežas starp proletārisko un neproletārisko mākslu. Rakstnieka **Andreja Upīša** rakstos skartie jautājumi arī epizodiski ietiecās vizuālās mākslas sfērā, piemēram, viņš uzskatīja ka buržuju šķirai ir piemērota tikai lietišķā māksla pretstatā "strādniecības mākslas" idejiskajai bagātībai. Literatūras kritiku **Viļa Knoriņa** un **Jāņa Jansona-Brauna** rakstos tika apliecināta pasaules mākslas mantojuma kultivēšana jaunā, proletariātam pieņemamā, veidā, meklējot paraugus "iepriekšējās attīstības augstākajos sasniegumos" (Klāra Cetkina). Savukārt žurnālists un publicists **Kārlis Grasis** pārstāvēja pretēju viedokli un noraidīja klasiskās mākslas paraugus, tā vietā akcentējot dabas studiju lomu.

**Modernisma sākumi: Voldemārs Matvejs.** Kā svarīga epizode šajā periodā jāmin krievu avangarda mākslinieka, latviešu modernistu garīgā "tēva" un, iespējams, izcilākā teorētiķa Voldemāra Matveja sacerējumi. Tie ienesa jūtamas izmaiņas mākslas teorijas ainā, salīdzinot ar neoromantisma atziņām, lai gan to īpatsvars V. Matveja idejās arī ir ievērojams. Taču latviešu mākslas aprindās viņa idejas šajā laikā vēl neguva būtisku atsaucību, drīzāk tika apstrīdētas. Ap 1910. gadu norisinājās mākslas un īstenības attiecību apspriešana presē sakarā ar krievu *Jaunatnes savienības* izstādi un tās principu deklarāciju, kurā tika noraidīta tradicionālo dabas studiju un mākslinieka amata prasmes nozīme. Savās apcerēs V. Matvejs pievērsās dažādu mākslinieciskās formas elementu potenciāla izvērtēšanai, atbalstot, piemēram, krāsas un līnijas atbrīvošanu no gadsimtu gaitā uzturētās mimētiskās funkcijas. Faktūrai kā formas elementam V. Matvejs vēltīja traktātam

Rīgas mākslinieku grupas formālos meklējumus. Arī, pārstāvot marksisma nostādnes savos vēlākajos darbos, A. Kurcijs apliecināja aktīvas, novatoriskas formas nepieciešamību aktīvā satura izpausmei.

**Modernistiskā** formālisma koncepcijas. Lai gan viena no būtiskākajām modernisma iezīmēm Šķiet mākslinieciskās formas nozīmes izcelšana pretstatā mākslas darba saturiskajai pusei, resp., apliecinot to savstarpējo antagonismu, tomēr jāsaprot, ka vairumā gadījumu tas ir interpretējams kā vēsturiski konkrētas satura izpratnes un vienlaikus arī konkrētas, nodeldētas formālās izteiksmes noliegums.

**1. Plastiskās formas pašvērtība.** Vizuāli tveramās mākslas darba specifikas iztirzāšana visciešāk ir saistīta ar mākslinieku teorētiskajiem uzskatiem. Svarīgus atspēriena punktus mākslas rakstura un mērķu skaidrošanā atklāj V. Matvejam veltītās publikācijas, kurās izcelti viņa uzskati par mākslinieka prasmi kā intuitīvu materiāla izjūtu un "plastiskajām" vērtībām, piemēram, mākslinieks **Uga Skulme** uzsvēra V. Matveja teiktajā atrodamo "iedvesmas patvarības" noliegumu: "Glezna ir materiāla parādība", kuras būtība ir neatkarīga no kontakta ar mūsu jūtām. Īpaši aktīvs jaunās mākslas popularizētājs bija **Romāns Suta**, Rīgas mākslinieku grupas galvenais teorētiķis. Viņš uzsvēra, ka gleznas "mākslinieciskie līdzekļi" jeb formas elementi ir uztverami bez paskaidrojumiem un morāli ētiskiem virsuzdevumiem. Citiem vārdiem, krāsa, forma, konstrukcija, apmērs, ritms ir primāri; arī priekšstats par nacionālo īpatnību būtu jāatbrīvo no formas izpratnes pervedviņņu tradīcijas. R. Suta uzskatīja, ka latviešiem ir jāpārņem labākie laikmetīgie izteiksmes līdzekļi no citām tautām, vispirms jau no franču pūristiem, ar ko viņš iedibināja arī personiskus kontaktus. Formas nozīmības akcentēšana īsumā raksturo arī Berlīnē publicētajā mākslas žurnālā *Laikmets* (1923, vadītāji K. Zāle, A. Dzirkals) ievietoto materiālu pamatidejas; kaut arī dažādu modernisma virzienu "elpa" ir klātesoša, tomēr nav īsta pamata šos rakstus dēvēt par konkrētiem kubisma, konstruktīvisma vai pūrista manifestiem. Tikpat svarīga bija arī mākslas vēsturisko pārmaiņu tēma, kas neļauj formu uztvert kā statisku, pārlaicīgu vērtību iemiesojumu. Tēlnieks **Teodors Zaļkalns** uzsvēra, ka mākslā pastāv "pamata viela" jeb "elements" (glezniecībā - "zieds" jeb kolorīts, tēlniecībā - plāksne, zīmējumā - līnija), un visa mākslas vēsture ir šīs "nesošas vielas" apkraušana dažādām "vērtībām", bet, sākot ar 19. gadsimtu, notiek atbrīvošanās no tām. Mākslinieks un vēlāk prominentais mākslas vēsturnieks **Jānis Šiliņš** apcerēja līnijas nozīmības pieaugumu pēc impresionisma optisko ilūziju spēlēm, uzsverot gleznas konstrukciju, to, ka "arhitektoniskā uzbūve ir modernās mākslas dvēsele".

Gleznotājs **Helmut Markvarts**, kas publicēja vairākus izvērstus rakstus par mākslu, no vienas puses, arī akcentēja ka forma ir mākslas būtība, tomēr vienlaikus uzsvēra, ka tā ir atkarīga no pārdzīvojuma un "rafinēti spekulatīvā"

**Sintēze un konstrukcija: Jāzeps Grosvalds.** Eiropas centru otrās dekādes mākslas dzīvi visvairāk no latviešiem pieredzējušais gleznotājs Jāzeps Grosvalds, kas personiski iepazina gan mērenākas, gan radikālākas Parīzes fovistu un kubistu aprindas un faktiski kļuva par latviešu modernisma centienu līderi, raksturoja vēlamo jaunrades gaitu kā "sintētisku" un "konstruktīvu", atšķirībā no N. Strunkes izceļot drīzāk tradīciju trūkumu, nevis nospiedošo slogu. Minot aktuālos vēsturiskos notikumus kā tematisko ierosmju avotu, formālās izteiksmes jomā J. Grosvalds akcentēja "latīņu mākslas" paraugus, kas zināmā mērā ļauj viņa uzskatus traktēt kā kubisma racionālās, "klasiskās" fāzes ievadījumu.

**Ekspresionisma elementi: Jēkabs Kazaks.** Secinājums par ekspresionisma neiedzīvošanos latviešu mākslā saistībā ar tā vācisko izcelsmi ir kļuvis par vispārpieņemtu aksiomu; arī Rīgas mākslinieku grupas pirmais nosaukums "Ekspresionisti" iegājis mākslas vēsturē drīzāk kā īslaicīgs pārpratums Tomēr atsevišķi izteikumi ļauj lokālās modernisma versijas sākotnējā fāzē zināmus ekspresionisma elementus konstatēt, piemēram, Rīgas mākslinieku grupas vēlmē paust mākslā "savu individuālo dabu, savu būtību." Mākslinieka Jēkaba Kazaka akcenti uz "mākslinieka gara" nozīmību šai sakarā ir visai uzskatāmi.

**Kreisais ekspresionisms un proletāriskā kultūra.** "Ekspresionistiska" nokrāsa bija arī vairākiem citiem 20. gadu sākumā publicētiem teorētiskiem apcerējumiem, kas mākslas teorijas aspektā nav plašāk pazīstami, piemēram, proletāriskās mākslas definīcijām aktiera **Kārļa Hamstera** izpratnē. Ekspresionisms kā gara kolektīvās dinamikas izpausme tika saistīta ar sociālismu kā jaunu, internacionālu reliģiju; viņa koncepcijas avoti bija vācu mākslas teorētiķa Vilhelma Voringeras idejas, arī Aloīza Rīgla "mākslinieciskās gribas" jēdziens un Hermana Bāra sacerējumā *Ekspresionisms* apcerētais impresionisma un ekspresionisma pretstatījums. Proletāriskās kultūras ideju kontekstā aktuālais mākslas kolektīvais raksturs, šķiet, nebūtu savienojams ar ekspresionisma individuālā "gara" kultu, tomēr dažās apcerēs "gara dinamika" tika piesaukta kā proletariāta dinamiskās būtības ekvivalents (literāti **Kārlis Dzīlleja, Kārlis Dzelzs, Linards Laicēns**).

**Andreja Kurcija aktīvisms.** Sociālpolitisku mērķu apvienojums ar jaunas formas meklējumu atbalstu katrā ziņā bija tipiska 20. gadu sākuma parādība. Rakstnieka Andreja Kurcija popularizētā aktīvisma koncepcija (grāmata *Aktīvā māksla* (1923), kā arī publikācijas žurnālā *Laikmets*) oponenta konservatīvajām akadēmiskās mākslas un dabas atdarināšanas tradīcijām, vienlaikus norobežojoties kā no formas eksperimentu galējībām supremātisma praksē, tā arī no estētisma lozunga "māksla mākslas dēļ". Vācu literatūras terminoloģijā aizgūtās un Berlīnes starptautiska avangarda gaisotnes iespaidotās koncepcijas aprises nepārprotami sasauca ar krievu konstruktīvisma, kā arī franču kubisma un pūrisma (Fernāns Ležē, Amedē Ozanfāns) idejām. Savās izstāžu recenzijās A. Kurcijs atbalstīja

modernisma virzienu forma galu galā tika noraidīta kā pārdzīvojuma izpausmei nepiemērota.

**2. Ritma nozīmes ekspansija.** Zināmā mērā ar formas akcentējumu saistās arī gleznotāja un senatnes pētnieka **Ernesta Brastiņa** teorētiskie uzskati, kas visplašāk pausti viņa grāmatā *Glezniecības pastardienas* (1922). Viņš mākslas būtību saistīja ar ritmu kā vienu no formas kategorijām, ietekmējoties no 19. gs. vācu autora Kārļa Bihera darba par ritma funkcijām folklorā. No vienas puses, viņš idealizēja senlatviešu sabiedrību, līdz ar to uzskatot tautas lietišķo mākslu par sava veida etalonu; no otras puses, viņa izteikumos par "tērauda ritumu", kam jānosaka nākotnes mākslas aprises, var saskatīt analogijas ar futūristu sajūsmu par tehnikas progresu, vai, piemēram, ar Osvalda Špenglera aicinājumiem vispār atnest nodarbošanos ar mākslu, kas piederot pagātnē aizgājušam Eiropas vēstures posmam.

Līdzīgas nostādnes atrodamas rakstnieka **Viktora Eglīša** apcerēs. Formai kā teorētiskai tēmai viņš pievērsās īpaša rakstā "Par formas nozīmi mākslas darbos". Ārējās formas galvenā vēlamā kvalitāte, līdzīgi kā E. Brastiņam, V. Eglīša izpratnē bija ritmiskums. Taču, konkretizējot vēlamos jaunrades paraugus, V. Eglītis uzsvēra, ka latvju mākslai jāizaug no vietējās dzīves, savukārt amata paņēmieni drīzāk meklējami vecmeistaru, nevis laikabiedru pieredzē.

**A priori formas koncepcijas.** Bez formas kā jutekliski uztveramo kvalitāšu kopuma ar teorijas sienu ir saistīts arī priekšstats par t.s. *a priori* formu, ko varētu īsi izskaidrot kā cilvēka prāta (plašākā izpratnē - apziņas vispār) ieguldījumu mākslas radīšanā un uztverē. Kā uzskata poļu estētiķis Vladislavs Tatarkēvičs, šī jēdziena izcelsme saistās ar vācu filozofa Imanuela Kanta tēzi par telpu un laiku kā pasaules izziņas *a priori* formām, kas vēlāk transformējās tieši mākslas aspektā kā laikā mainīgas, plurālistiskas skatījuma formas. Šeit vispirms jāpiemin mākslas zinātnieka **Borisa Viperā** teorētiskie uzskati, kuru centrā bija apgalvojums, ka mākslas attīstība nav traktējama kā prasmes evolūcija, bet gan kā "pasaules uzskatu maiņa", skatot Latvijas un Eiropas mākslas evolūciju kā vienota un likumsakarīga procesa sastāvdaļas. Viņš, piemēram, pievērsās dažādām telpas uztveres formām kā dažādu kultūru atšķirības izpausmēm. Savukārt mākslas vēsturnieks **Kristaps Eliass** daudzos apjomīgos rakstos 20. gadsimta 20. gadu periodikā apcerēja naturālismu, impresionismu, ekspresionismu, u.c. stilus un virzienus kā pārejošas pasaules uzskatu izpausmes ceļā uz jaunu, objektīvu un vispārnozīmīgu stilu, izmantojot A. Rīgla, V. Voringera, K. Marksa, A. Šopenhauera u.c. sava laika un senāku autoritāšu nostādnes. Īpaši būtu izceļamas vācu autoru Juliusa Meijer-Grēfes un R. Mutera ietekmes, apvienojot noteiktu Rietumu mākslas virsotņu kanonu ar dažviet emocionāli tendencioziem mākslas konteksta raksturojumiem.

Vēsturnieka **Arveda Švābes** 20. gadu sākuma raksti ieņem visai savrupu vietu teorētiskās domas kopainā. Viņš analizēja virkni aktuālu mākslas izpratnes problēmu, balstoties uz šodien mazāk pazīstamu mākslas vēstures un estētikas autoritāšu viedokļiem, piemēram, filozofa Emīla Utiča idejām, lai skatītu mākslas būtību tās vēsturiskās evolūcijas kontekstā. Viens no būtiskākajiem uzdevumiem - izskaidrot vairāku tradicionālu postulātu maldīgumu, piemēram, atbrīvojot mākslas izpratni no Eiropā tradicionālās piesaistes skaistuma un estētiskās baudas jēdzieniem, kas jaunāko mākslas virzības tendenču gaismā atklāja savu vēsturisko ierobežotību. A. Švābes devums kopumā nav saistāms ar kādu oriģinālu ideju un teoriju radīšanu vai plašu, aptverošu darbu publicēšanu mākslas nozarē, tomēr viņa veiktie teorētisko jautājumu skaidrojumi un popularizējumi ir ieguldījums latviešu kultūras un mākslas iesaistē kopējos Rietumu kultūras procesos.

**Retrospektīvi klasiskā tendence.** Idejas, kas uzsvēra formas nozīmes pieaugumu, bieži raksturojamas arī kā neoklasicisma ietonētas. Pagātnes mākslas parādības tika izceltas vispirms kā jauna klasicisma augsne, izmantojot vēlamo mākslas aprišu iezīmēšanai "klasicisma" un "sintēzes" terminus, kā arī pastāvošo avangarda virzienu īslaicības akcentējumu.

Mākslinieks **Roberts Šterns** vairāku apjomīgu rakstu sērijā par sintēzes un analīzes problēmām aprakstīja visu mākslas vēsturi kā individuālā elementa, analīzes, lomas pieaugumu līdz neoimpresionismam un modernistu kolāžām, saskatot virzību uz bezidejisku, bezformīgu haosu, ko varētu pārvarēt tikai jauna klasicisma tapšana nākotnē. Sava laika māksla kā jaunas, klasiskas tendences kristalizēšanās process bija arī literatūras kritiķa **Edgara Sūnas** samērā izvērsto apcerējumu uzmanības centrā, kuri aicināja sakausēt pagātnei raksturīgās impresijas un 20. gs. tipiskās ekspresijas nesamierināmās pretišķības. Mākslai, pēc viņa domām, jābūt loģiskas formas iemiesojumam, sasaucoties ar pūrisma idejām. Arī rakstnieks un pedagogs **Voldemārs Dambergs** apcerēja virzību uz impresionismu kā stila, kompozicionālās skaidrības un katras mākslas "īpatnējo elementu" aizmiršanu. Tāpat **Aleksandra Dauges** rakstos izvirzīti noskaņotības, skaidrības, harmonijas kritēriji, kas acīmredzot vislabāk būtu meklējami klasiskās tradīcijas ietvaros. Pievēršanās Dž. Reskina idejām ļauj dēvēt A. Daugi par viņa uzticamāko sekotāju Latvijas teorētiskajā domā. Sintēzes ideju kā noteiktas kārtības alkas ir pieminējuši arī citi, mazāk zināmi, autori, piemēram, bioķīmiķis **Bruno Jirgensons**.

Arhitekta **Eižena Laubes** grāmata *Krāsu un formu loģika* (1921) specifiskā veidā arī ir saistāma ar neoklasiciski traktētas formas problemātiku. Tajā analizēti optisko maldu efekti, krāsu optiskās sajaukšanās u.c. uztveres likumsakarības, kā arī matemātiskās proporcijas. Par mākslinieciskās jaunrades augstāko likumu E. Laube pasludināja vienības principu, kas ir skaistuma pamatā. Apcerē rodāmo



vispārinošo atziņu kopējais raksturs ļauj lielā mērā to saistīt ar 20. gs. sākuma neoromantisma priekšstatu loku, apkopojot tradicionālas atziņas no dažādiem 19-20. gs. mijas vācu un krievu mākslas literatūras avotiem ar popularizējošu ievirzi. **Intuitīvisms.** Citādi akcentēts vispārinošu atziņu klāsts, kas saglabāja savu nozīmi visā starpkaru posmā, saistās ar intuīcijas izcēlumu mākslas radīšanā un uztverē, kas lielā mērā norāda uz zināmu, inerces radītu, uzskavēšanos 20. gadsimta sākuma aktualitātēs. Estētiķes **Mildas Palēvičas** publikācijās par mākslu ir analizētas filozofu I. Kanta, B. Spinozas, A. Šopenhauera, psiholoģiskās estētikas pārstāvju T. Lipsa, J. Folkelta. estētiķu un mākslas teorētiķu K. Fīdlera, R. Hāmana, M. Desuāra, B. Kristiansena u.c. autoru idejas, kas norāda uz plašu mākslas literatūras klāsta pārzināšanu. Tomēr visnozīmīgākais viņas uzskatu avots bija franču filozofa Anrī Bergsona koncepcija. Lielā mērā M. Palēviču varētu pat uzskatīt par ievērojamāko A. Bergsona ideju popularizētāju Latvijā - jau 20. gadu sākumā viņa akcentēja, ka mākslas valstība ir fantāzijas tēli, jūtas un pārdzīvojumi, atklājot lietu būtības citādi nekā zinātne un filozofija un, pateicoties intuīcijai, mēs gūstam "viengabalainu, sintētisku lietu aptvertni". Līdzīgi izteikumi par intuīcijas vadošo lomu pieder rakstniekam **Eduardam Tūteram**, dzejniekam **Kārlim Jēkabsonam** u.c. autoriem.

**Tradicionālisma nostādnes.** Laika posmā no 1920. līdz 1925. gadam var atsevišķi izcelt arī savdabīgi kategorisku retrospektīva tradicionālisma tendenci. Tās pārstāvji pievērsa uzmanību ne tik daudz vēlamā mākslas modeļa raksturojumiem klasicisma un sintēzes aspektā, kā nacionālo tradīciju saglabāšanas un mākslas saprotamības un uztveramības problemātikai. Mākslas teorijas nostādnes pie tam nereti ieguva akadēmiskās apmācības sistēmas principos balstītu pamācošu priekšrakstu lomu. Nacionālās tradīcijas un dažādu aizgūto -ismu nesavienojamība parādījās gan mākslinieku (**Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Miesnieks, Kārlis Hartmanis**), gan arī dažādu mazāk pazīstamu autoru (**Erna Avotiņa** u.c.) rakstos.

Savrupu un no mākslas teorijas viedokļa marginālu vietu laikposma publikācijās ieņem **Pētera Birkerta** apcerējums *Daiļradīšanas psiholoģija I: Mākslinieka personība* (1922), kurā pietiekami daudz uzmanības veltīts 19. gadsimta paraugos balstītu mākslas definīciju izklāstiem, akcentējot estētisko jūtu un estētiskā instinkta nozīmi.

III. nodaļā "**RETROSPEKCIJA, KOLEKTĪVISMS UN AUTORITĀRAS IDEOLOĢIJAS KONTEKSTS (1925-1940)**" aplūkots perioda nozīmīgākais ieguldījums teorētisku atziņu paušanā. Akcents uz universālu un kolektīvu vērtību meklējumiem šajā laikā ir vispāreuropeiska parādība, kas vieno gan ideoloģiski angažēta neoreālisma versijas, gan pūrisma, neoplasticisma, dažādu abstrakcionisma paveidu koncepcijas. Iztrūkstot sirreālisma un

konsekventa abstrakcionisma nostādņēm vietējā materiālā, jākonstatē, ka tajā nav atrodami izšķirošu lūzumu momenti, tomēr atsevišķos latviešu mākslas teorijas virzienos saskatāmi jauni elementi vai citāds akcentu īpatsvars.

**Modernisma ideju evolūcija.** Modernisma adepti arvien lielākā mērā izcēla formu kā mūžīgu, pārlaicīgu vērtību iemiesojumu, kā saikni ar iepriekš nereti noliegtajām pagātnes mākslas tradīcijām. Formas jautājumu iztirzāšanā mākslinieku vidū lielākā lomā joprojām bija Rīgas mākslinieku grupas pārstāvjiem.

**Formālistiska redukcija.** Romāns Suta un Uga Skulme ierasti turpināja dabas atdarināšanas inerces kritiku, akcentējot tīri mākslinieciskās vērtības, vienlaikus zināmā mērā sašaurinot formas koncepciju. Jāuzsver, ka modernismam tipiskais novatorisku meklējumu ideāls vietējo modernistu izpratnē nebūtu pielīdzināms visu robežu un tradīciju pārskatīšanai - jau 1928. gadā R. Suta atzina, ka jaunās, laikmetīgās mākslas uzdevums ir bijis vienīgi oponēt 19. gs. reālistiskā impresionisma inercei un kā tāds tas savu mērķi lielā mērā ir sasniedzis. Viens no konsekventākajiem formas akcentētajiem literātu un kritiķu aprindās, neskatoties uz savām simpātijām pret marksismu, arī 20. gadu beigās un 30. gados, bija **Andrejs Kurcijs**, kas turpināja aizstāvēt Rīgas mākslinieku grupas modernisma principus pretstatā konservatīvām reālisma tendencēm, saistot tās ar iztapšanu lētajai pilsoniskajai gaumei. Arī literāts **Valdemārs Dambergs** savos rakstos vēlējās zināmā mērā "modernizēt" latviešu mākslas nākotni ar formālās puses akcentēšanu. Formas uzsvērums savā zinā raksturo arī vairākus teātra kritiķa **Roberta Krodera** rakstus, ko tieši ietekmējuši vācu autora Karla Fēderna uzskati. Uzsverot, ka mākslinieciskā izteiksme tiek radīta formas dēļ, autors īpaši asi vērsās pret atdarināšanas teorijas principiem. Arī **Miķelis Valters** bija viens no samērā nedaudzajiem autoriem, kas nemēģināja asi kritizēt modernisma virzienus, bet tos saistīt ar senatnes mākslas mantojumu, vienlaikus uzsverot, ka mākslas mērķis nav atdarināt redzamo.

**Konstruktīvisma atskaņas.** Zināmā mērā ar mākslinieciskās formas modernizāciju ir saistīti arī atsevišķi konstruktīvisma ideju popularizācijas paraugi, lai gan vietējie autori praktiski nenonāca līdz stājmākslas noliegumam (Krievijas konstruktīvistu izpratnē) un radikālai abstrakcijai (ko pārstāvēja konstruktīvisma adepti Rietumos). Piemēram, mākslas vēsturnieks **Visvaldis Peņģerots** uzsvēra, ka jaunais mākslinieks vairs nebūs no iedvesmas atkarīgs individuālists, bet inženieris-konstruktors. Savukārt literāts **Pēteris Ķikuts**, turpinot apcerēt impresionisma un ekspresionisma pretstatus, traktēja konstruktīvismu kā vēlamo sintēzi, kas piedāvātu būtisku, dziļu saturu ar sociālu virsuzdevumu marksisma garā.

**A priori formas ievirze.** Tā galvenokārt saistās ar apcerēm, kurās mākslas būtība traktēta kā indivīda, paaudzes, nācijas, laikmeta utt. gara izpausme.

Vairāki būtiski mākslas teorijas jautājumi ir skarti **Borisa Vipera** eseju krājuma *Mākslas likteņi un vērtības* (1940) otrajā daļā. Analizējot dažādus formas elementus, mākslas veidu specifiku, laika un telpas priekšstatus vizuālajā mākslā utt, autors ir iespaidojies no tādām citzemju autoritātēm kā Heinrihs Velflins, Dagoberts Freijs, Vilhelms Pinders u.c. V. Pindera "paaudžu teorija" bija īpaši būtiska **Jāņa Šiliņa** rakstos par mākslu; nacionālās specifikas iezīmēšanai viņš izmantoja terminu "simboliskais reālisms", traktējot to kā racionālā un emocionālā elementa sintēzi, kas gan tika piedēvēta specifiski latviskai pasaules uztveres formai, tomēr atrodama arī citviet. Epizodiski mākslas tēmām pievērsās arī vēsturnieks Arveds Švābe, mainot akcentus no gadsimtu mijā aktuālās "dzīves kopēšanas" inerces kritikas uz "labas, nopietnas, mūžīgas" mākslas aprišu meklējumiem.

30. gadu posmā ir publicēts arī šobrīd pavisam nezināms apcerējums, kas gan pārstāv marksistisku pozīciju, tomēr tā dēvēto vulgārsocioloģisko ieviržu vai arī nejausības dēļ neiekļuva padomju perioda "zelta fondā." Kāds **Valters Purviņš** savā grāmatā *Kultūras sistēmas un to pamati* (1932) atkārtoja tipiskus 19. gs. slēdzienus par ražošanu kā "centrālo sviru", kas nosaka visas politiskās un intelektuālās parādības. Izmantojot stilu kā sociāli ekonomisko formāciju attīstības fāzu indikatoru, autors lielā mērā iespaidojies no krievu mākslas vēsturnieka Vladimira Fričes uzskatiem.

**Intuitīvisma turpinājums un ekspresijas akcenti.** Vairākos apcerējumos, kuros arī atrodami mākslas teorijas elementi, joprojām saglabājās 19. - 20. gadsimta mijai tipiskā interese par intuīcijas jēdzienu mākslinieciskajā jaunradē un uztvere, piemēram, Mildas Palēvičas rakstu krājumā *Aistētiskas Problēmas. Apceres un esejas* (1936). Viņas uzskatu teorētiskais kodols - ar intuīcijas palīdzību mākslinieks atspoguļo augstāko realitāti, savukārt uztvērējs, apvienojot dažādus uztveres tipus, intuitīvi gūst priekšstatu par mākslinieka sniegto augstākās realitātes atspulgu. Filozofs **Pauls Jurevičs** kāda apcerē detalizēti analizēja franču filozofa un mākslas teorētiķa Žana Mariā Gijo estētiskos uzskatus. Literatūras kritiķa **Edgara Sūnas** apcerēs par mākslu īpaši akcentēta mākslas būtība kā pārdzīvojuma izpausme. Atsevišķu autoru interese par **jaunrades psiholoģiju** arī saistās ar izpratni par mākslu kā ekspresiju, kā jūtu izpausmi, piemēram, rakstnieka **Ernesta Anševica** apcerēs. Viņa grāmata *Iejūtas aistētika* (1931) ļauj uzskatīt E. Anševicu par ievērojamāko empātijas jeb iejūtas teorijas vietējo popularizētāju.

**Tradicionālisma izvēršanās.** Tradicionālisma ievirze, kurā saliedējās ekspresijas un komunikācijas funkciju uzsvērums ar atdarināšanas teorijas vēsturiskajā autoritātē balstītajiem reālisma elementiem, 20. gadu beigās un 30. gados ieguva krietni lielāku īpatsvaru. Tā saistās ar visai plašu vietējo autoru loku,

kuru uzmanības centrā bija vispirms nacionālais stils kā apzināta programma. Šī tendence, kas kopumā raksturojama kā antimodernistiska un pārmantojusi daudzas gadsimtu mijas neoromantisma un morālisma nostādnēs, bija ideoloģiskās angažētības un arī materiālu tipoloģijas ziņā ļoti daudzveidīga un manifestējās jau 20. gadu nogalē.

**Morālisma atdzimšana: Jēkabs Strazdiņš.** Nākotnes mākslas ideāls gleznotāja un mākslas kritiķa Jēkaba Strazdiņa izpratnē vispirms būtu raksturojams kā Eiropas mākslas mantojuma pieredzē, īpaši holandiešu žanra glezniecībā, sakņots morāles veicināšanas instruments. Mākslai viņa izpratnē jābūt krietnam, audzinošam paraugam, kura pamatā ir "dziļa ideja, personīgs un vienreizīgs stils apvienojumā ar nacionālo īpatnību." Kaut arī mākslai, pēc autora domām, nebūtu jānāca, kā darāmi lauku darbi, tomēr dabas studiju loma tika atzīta par ļoti svarīgu.

**Retrospektīvs neoklasicisms** kā latviskās mākslas modelis. **Roberts Šterns** 30. gados izvērsa savas teoretizētāja ambīcijas, atklājot nepārprotamas simpātijas pret daudzus gadsimtus Eiropas mākslas akadēmijās dominējušo priekšstatu par mākslu kā sava veida iemācāmu amatu, kura pamatā bija vienlaikus "patiesa" realitātes attēlojuma mērķis un noteiktu ideālu paraugu interpretācija. Modernisma meklējumi, viņaprāt, ir tikai šabloniska, klišejiska "modes" māksla, kam nav nekā kopīga ar nacionālo garu un īstajām Eiropas tradīcijām, kas esot pamestas novārtā līdz ar modernistu aplamo aizraušanos ar primitīvajām kultūrām. Arī tēlnieks **Gustavs Šķilters** joprojām aktīvi turpināja rakstīt par mākslu un kļuva par vienu no redzamākajiem tradicionālisma uzskatu paudējiem, kas apgalvoja, ka konservatīvie spēki esot tikpat spējīgi kā iznīcinošie novatoru centieni, un latviešu mākslai joprojām būtu jārāda tradīcijas, nevis tās jāgāz. Radniecīgas nostādnēs puda arī literāts **Jonass Miesnieks**.

**Arhaiski etnogrāfiskais tradicionālisms.** Gleznotājs un dievturu kustības propagandists **Jēkabs Bīne** savos daudzajos rakstos par mākslu savukārt uzsvēra pagāniskās senatnes mākslas darbus kā pārākus, salīdzinot ar kristietības ietekmēto klasisko mākslu. Kā negatīvo tendenču piemērus viņš minēja gan formas kultu pēc principa "māksla mākslas dēļ", gan arī naturālismu, konstruktīvismu un "laikmetīgo lietišķību" kā vienlīdz nepieņemamas galējības. Šajā periodā tapušās **Ernesta Brastiņa** publikācijas bija lielā mērā veltītas normatīvas "latviskā daiļuma" estētikas un latviskas mākslas teorijas nepieciešamībai. Etnogrāfiska orientācija parādījās arī dažos keramiķa **Rūdolfa Pelšes** rakstos.

**Ideoloģiski tautiskais tradicionālisms.** Lielu skaitu apceru tradicionālisma garā apskatāmajā laika posmā ir publicējuši arī literāti, literatūras kritiķi u.c. autori, kas kādā noteiktā aspektā bija saistīti ar humanitārajām nozarēm. Daudzas publikācijas robežojas ar nacionālisma ideoloģiskās doktrīnas "apkalpošanu". Piemēram, karikatūrists **Alfrēds Purīts** sludināja, ka mākslu jārāda visai tautai, un katram tās loceklim jāturas pie kolektīvi izprasta tautiskuma. Virkni ideoloģizētu

rakstiņu ar teorētisku noslieci publicēja aktieris un režisors **Fridrihs Dombrovskis-Dumbrājs**, īpaši pēc K. Ulmaņa veiktā apvērsuma aktīvi izsakoties par tēmu "jaunais laiks un māksla" un slavīnot "nacionālo briedumu" kā galveno mākslas vērtības mērauklu. Līdzīgus uzskatus pauda rakstnieks **Alfons Francis**, literatūras vēsturnieks **Alfrēds Goba** u.c.

**Neo reālisma dominante.** Akcents uz dabas studijām un to rezultātā iegūstamu tautai tuvu un saprotamu mākslu izpaudās rakstnieces Ausmas Rogas, literāta **Jānis Lapiņa** u.c. autoru uzskatos. J. Lapiņš īpaši izcēlās ar paviršas un "nepareizas" glezniecības kritiku, vienlaikus nosodot arī "pelēku naturālismu". Arī dzejnieks **Viktors Eglītis**, kritizējot Rīgas Mākslinieku grupas radošos principus, kā ideālu izvirzīja "rūpīgu un monumentālu dzīves un vēstures attēlojumu", dzīves parādības, vēstures notikumus, skaistus aktus, psiholoģiskus portretus, un noliedzot, ka tas viss būtu tikai "ilustrācija." Dažkārt arī Eiropas klasiskā māksla tika apšaubīta kā latviešu māksliniekiem svarīgs iedvesmas avots, piemēram, kāds **Jānis Kalniņš** savās latviskās mākslas apcerēs neuzskatīja (atšķirībā no Oļģerta Saldava), ka latviešu mākslas uzplaukuma veicināšanai būtu īpaši derīgas beļģu vai franču skolas tradīcijas - ideālo paraugu klāstā parādījās gan tautasdziesmas, gan renesanses māksla, kas esot bijusi patiešām "ista" un "patiesa." Tomēr galvenais mērķis - nacionāli ievirzīts, idealizējošs neoreālisms, monumentāls sabiedrisko telpu dekorējumus, bet darba tēlojumus balstīts uz ikdienas vienkāršībā rodamo daiļumu.

**Teosofiski reliģiskie akcenti.** Idejas par mākslu kā saikni starp dievišķo absolūtu un nepilnīgo šīs pasaules īstenību viskonsekventāk izpaudās **Riharda Rudzišu** teosofiskajās apcerēs. Daudz reliģiski ievirzīta rakstu par mākslas teorētiskajiem jautājumiem sarakstījis publicists **Voldemārs Reiznieks**, kura teorētiskā pozīcija lielā mērā atbalsoja 20. gs. sākuma neoromantisma idejas par mākslinieku kā dzīves koncentrētāju un mākslas darbu kā dzīvības avotu. Noraidot reālismu kā aklu ikdienišķo reāliju portretēšanu, autors noliedza arī moderno mākslu, kas ar nēģera un ķīniešu mākslas atdarinājumiem norādot tikai to, ka "Eiropas kultūras avoti sāk apsīkt". Mūzikas speciālista **Jūlija Sproģa** pārspriedumos par latviešu mākslas nākotni uzsvērts, ka Eiropas laikmetīgajai kultūrai, kurā valdot vulgāru izpriecu aizrautais "mehāniskais cilvēks" būtu jāamācas no seno kultūru "veselīgā un radošā gara". Priekšstats par mākslu kā mesijamsku glābiņu atspoguļojās, piemēram, scenogrāfā **Jāņa Munča** uzskatos.

**"Kreisais" tradicionālisms.** Visai analogus, retrospektīvi orientētus argumentus šajā posmā izmantoja arī salīdzinoši nedaudzie marksisma ideju paudēji. Pretēji latviskuma sludinātājiem, kas saistīja modernisma ietekmes ar bīstamajām kreisās politikas stratēģijām, marksisti modernisma formālos meklējumus skatīja kā buržuāziskā ("pilsoniskā") pasaules uzskata degradācijas liecības (**R. Lindiņš, V. Pūķis** u.c).

**Tradicionālisma individuālie varianti.** Gleznotājs un rakstnieks Anšlavs Egfītis gan iebilda pret dogmatiskiem latviešu nacionālās savdabības fonulējumiem, kas liktu "sašaurināties uz pārāk niecīgas bāzes", tomēr to nevajadzētu iztulkot kā radikālu atbalstu kādām modernisma tendencēm. Viņa aicinājumi uz monumentālu, saturiski dziļu mākslu arī tika savā ziņā atvasināti no klasiskās tradīcijas, piemēram, Mikelandželo paraugiem. Samērā tradicionāli bija arī gleznotāja **Ludolfa Liberta** dažos rakstos sastopamie teorētiskie uzskati. Padsmi to gadu kaismīgākais modernisma aizstāvis mākslinieks un kritiķis **Jūlijs Madernieks** šajā periodā bija līdzīgā kārtā visai iepriecināts par ekstrēmistu nomierināšanos. Kopumā viņš palika pārsteidzoši uzticīgs saviem 20. gs. sākumā paustajiem teorētiskajiem postulātiem. Veselu virkni samērā teorētiski piesātinātu rakstu 30. gados publicēja arī gleznotājs un kritiķis **Olģerts Saldavs**, kas augstu vērtēja Eiropas klasiskās mākslas tradīciju lomu saturiski un idejiski bagātas latviešu mākslas tapšanā.

Priekšstats par mākslu kā patiesības avotu, kā pasaules izziņas līdzekli, kas 30. gados tika īpaši akcentēts, var tikt izprasts kā senu un tradicionālu Eiropas mākslas teorijas nostādņu aktualizācija, saliedējot dabas vispārīgo principu atdarināšanu ar mākslinieka subjektīvā "es" izpausmi mākslas darbā. Pēdējā Latvijas neatkarības desmitgadē noslēdzas tradicionālās ievirzes konservatīvo priekšstatu nostiprināšanās, veidojot loģisku pāreju uz padomju perioda oficiālās mākslas teorijas retrospektīvismu.

#### **SECINĀJUMI.**

- Tā kā latviešu mākslas teorija 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs tikai veidojās, tā adaptēja daudzus tā laika vācu un krievu mākslas literatūras vidē izplatītus slēdzienus par mākslas būtību, mērķiem un vērtībām, kas lielā mērā bija atvasināti no tradicionāliem eiropeiskās mākslas teorijas postulātiem. Agrīnais mākslas teorijas attīstības periods ir iezīmīgs ar kritiskas distances rašanos attiecībā pret "vecās mākslas" (akadēmisma un reālisma) dominējošajām tradīcijām. Tiesa dabas iespaids un mākslinieciskās saceres lomas visbiežāk netika pretstatītas, neoromantisma ietvaros sakausējot dažādus impresionisma, postimpresionisma, simbolisma elementus. Var arī apgalvot, ka priekšstats par mākslu kā "logu" uz simboliski iekrāsotu augstāko patiesību ir salīdzināms ar morālisma un marksisma pārstāvju viedokli, ja pieņem, ka "augstākā patiesība" šajā izpratnē ir kalpošana noteiktām sabiedrības uzlabošanas idejām.
- gadsimta otrajā desmitgadē teorētiskajā apritē iesaistījās krievu un Rietumeiropas avangarda iestrāvojumi, kas ievērojami radikalizēja "jauno" un "veco" jaunrades postulātu attiecības - mākslinieka individualitātes atklāsmē

modernisma izpratnē nonāca būtiskā pretrunā ar akadēmiskās tradīcijas uzturēto dabas atdarināšanas principu. Tas savukārt izraisīja konservatīvo uzskatu paudēju pretreakciju un pirmos mēģinājumus saistīt gan mākslas absolūto vērtību, gan tās nacionālo savdabību ar norobežošanos no laikmetīgo centienu galējām izpausmēm. Rīgas mākslinieku grupas teorētiskie uzskati, kas mērenā veidā sintezēja franču un krievu avangarda iespaidus un vistuvāk atbilstu klasiskā modernisma principiem (akceptējot formu kā mākslas darba svarīgāko sastāvdaļu) tomēr neieguva dominējošo lomu mākslas teorijas kopainā arī 20. gadu sākumposmā. Lai arī tie tika izpausti pietiekami skaļi un mākslas dzīve pat ieguva savus skandāla elementus, paši modernisma principu aizstāvji drīz vien savus uzskatus ievērojami mīkstināja. Modernisma lokālajā izpratnē gleznieciskās formas elementi ieguva noteiktu, salīdzinoši augstāku autonomijas pakāpi, taču nekad netika apšaubīta tēlotājas mākslas un, specifiski, glezniecības nozīmība kopumā, kā, piemēram, par vienīgo mākslas mērķi izvirzot utilitāru priekšmetu veidošanu vai apliecinot netradicionālu mediju izmantošanas lomu. Ja Krievijā "klasikas" jēdziens bieži vien funkcionēja kā aicinājums atgriezties pie klasiskā stājglezniecības jēdziena pretstatā konstruktīvistu visaptverošā utilitārisma utopijai, tad šeit tas nemaz netika nopietni apšaubīts.

- Jaunās, latviskās mākslas modelis, īpaši, sākot ar 20. gadu otro pusī, tika veidots galvenokārt, izejot no nepieņemamajām, noraidāmajām mākslas izpratnes galējībām. Pirmkārt, tā bija formas pašmērķība, otrkārt -naturalisms, kas varēja pat tikt skatīts kopā ar utilitāri ievirzīto konstruktīvismu kā tikpat nepieņemamu galējību. **Paralēli un vienlaikus** ar avangarda principu pārskatīšanu vietējo autoru idejās nostiprinājās savdabīga, "konservējoša" attieksme pret mākslas teorijas tradicionālajām nostādnēm, iegūstot īpašu pacēlumu pēc 1934. gada valdoša autoritārisma ideoloģiskajā gaisotnē. Retrospektīva kompilatīvisma elements vieno gan 20. gs. divdesmito un trīsdesmito gadu, gan arī pēckara posma teorētiskās nostādnes, neskatoties uz padomju oficiālās doktrīnas kraso noliegumu attiecībā pret nacionālo doktrīnu. Abos gadījumos netiek piedāvātas radikāli jaunas, nepazīstamas atziņas, kam vajadzētu likt pētniekiem ignorēt šīs dažādās ideoloģiskās doktrīnas kā nesakarīgus un pretrunīgus konstruējumus.
- Ir konstatējama arī kopējā eiropēiskā konteksta ietekme, kas izpaužas kā vispārēja gravitācija vienā vai otrā virzienā, piemēram, avangarda strāvojumu centieni padsmīto gadu posmā, "atgriešanās pie kārtības" 20. gadu beigās vai konservatīvie saucieni pēc tradīciju atdzimšanas 30. gados. Dažbrīd atliek secināt, ka tas, ko šodien kāds pētnieks varētu novērtēt kā kopēju negatīvu virzību, oriģinālajā kontekstā tika uztverta kā vienīgā iespējamā un atbalsta

vērtā pozitīvā virzība, kas oponenta citām, no šodienas viedokļa aktualitāti zaudējušām negatīvām tendencēm.

- Iespējams arī secināt, ka vienīgais ceļš, kā noteiktus nacionālus, sociālus, politiskus u.c. principus realizēt konkrētā mākslinieciskā praksē, t.i, veidot "savu", atšķirīgu mākslu, bija uzturēt spēkā un atbalstīt tās mākslas teorijas nostādnes, kas citur jau tikušas noraidītas kā noiets mākslas evolūcijas procesa posms. Tādejādi - īpatnēji vērtīgais un nosodāmi angažētais ir vienas medaļas divas puses, jeb, drīzāk, vienas tendences divas pakāpes. Viss vietējais vispārinošo atziņu materiāls ir interpretējams vienīgi kā atbilde - apstiprinoša vai noliedzoša - uz lielāko kultūras zemju piedāvātajām mākslas teorētiskās izpratnes iespējām. Par lokālo īpatnību spektru veidojošajām "krāsām" varētu dēvēt vienīgi daudzveidīgo cirkulējošo teorētisko nostādņu mijiedarbības un koeksistences specifiskos apstākļus - savdabība ir nevis saturiska, bet gan hronoloģiska. Milzīga loma Latvijas mākslas teorijas kontekstā ir sintēzes jēdzienam, ļaujot runāt par oriģinalitāti kā aizguvumu modificēšanu un sintēzi. Sintēzes ideja ir klātesoša gan modernistiski orientēto nostādņu izklāstos kā tēlojuma vienkāršojums, vispārinājums, atteikšanās no detaļām būtiskā labad uti, gan arī retrospektīvās koncepcijās, kas meklēja ideālo mākslas modeli kā dažādu vēsturisko periodu labāko sasniegumu sintēzi.



## PUBLIKĀCIJAS / PUBLICATIONS

1. Mākslas teorijas izpēte Latvijā: Mantojums, problēmas, perspektīvas // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. - 1998. - Nr. 1/2. - 30.-31. lpp.
2. Nacionālais stils un mākslas attīstības ciklu teorija Latvijā 20. gs. 20.-30. gados // Studija. - 1998. - Nr. 3/4. - 42.-43. lpp.
3. Mildas Palēvičas estētika un feministika // Feministica Lettica '99. - 1999. - 54.-65. lpp.
4. Some Normative Aspects of Latvian Art Theory between the Wars - National Identity and European Stylistic Trends // Modernity and Identity: Art in 1918—1939 / Ed. by Jolīta Mulevičiūte. - Vilnius: Institute of Culture and Art, 2000. - P. 94-106.
5. Arveda Švābes raksti par mākslu // Letonica. - 2000. - 1(5). - 124.-137. lpp.
6. Pasaules uztveres formu mainība Latvijas mākslas teorijā 20. gs. 20.-30. gados // Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā: Materiāli mākslas vēsturei / Sast. Silvija Grosa. - Rīga: Neputns, 2000. - 114.-119. lpp.
7. Modernist and Anti-Modernist Theories of National Art in Latvia during the 1920s and 1930s // Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts. - Vol. 1. - No. 3. - September 2001. - Pp. 196-208.
8. Kristapa Eliasa teorētisko principu avoti // Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas: Materiāli mākslas vēsturei / Sast. Rūta Kaminska. - Rīga: Neputns, 2001. - 95.-100. lpp.
9. Essence vs. Appearance - Picture Space in the Modernist Theoretical Writings // Place and Location II. Tallinn: Eesti Kunstiakademia, 2002. -Pp. 168-182.
10. Andreja Kurcija "Aktīvā māksla" // Latvijas māksla tuvplānos: Materiāli Latvijas mākslas vēsturei / Sast. Kristiāna Ābele. - Rīga: Neputns, 2003. - 96.-104. lpp.
11. Latviešu futūrists un tradīciju noliedzējs Niklāvs Strunke - jaunatklātās teorētisko uzskatu liecības // Materiāli par latviešu un cittautu kultūru Latvijā / Sast. Inguna Daukste-Silasproģe. - Rīga: Zinātne, 2003. - 101.-109. lpp.
12. *Suta, Romāns (?)*. Māksla Latvijā kā politisks ierocis // Letonica. - 2003. - Nr. 9. - 167.-170. lpp.; priekšvārds un komentāri: 163.-166. lpp.

REFERĀTI STARPTAUTISKĀS KONFERENCES /  
REPORTS AT INTERNATIONAL CONFERENCES

1. 1995 Some Points in Latvian Art Theory in the 1920s and 1930s // The First Conference on Baltic Studies in Europe. Riga, 16-18 June 1995. History of Arts
2. 1997 The Concept of National Style in Latvian Art Theory of the 1930s // The Second Conference on Baltic Studies in Europe. Vilnius University, 20-23 August 1997
3. 1998 Some Normative Aspects of Latvian Art Theory between the Wars - National Identity and European Stylistic Trends // Modernity and Identity: Art in 1918 - 1939. International Conference in Kaunas, 22-23 October 1998.
4. 2000 Modernist and Anti-Modernist Theories of National Art in Latvia during the 1920s and 1930s // College Art Association 88<sup>th</sup> Annual Conference. New York, February 23 - 26, 2000. (Session: Modernism and Nationalism, Postmodernism and Postnationalism?).
5. 2000 Essence vs. Appearance - Picture Space in Modernist Theoretical Writings // Place and Location II - Culture and Landscape: International Seminar in Estonian Academy of Arts, Tallinn, October 13-14, 2000.
6. 2001 Latvian Art Theory 1900-1940 - Sources, Ideas, Interpretations // Homburger Gespräch der Martm-Carl-Adolf-Bockler-Stiftung in Riga. 16.-18. September 2001.