

DAGMĀRA BEITNERE-LE GALLA

VAI MĀKSLAI IR UZDEVUMS? VALSTS PASŪTĪJUMS VS RADOŠĀ BRĪVĪBA

Jautājuma vēsture

Pirms vairākiem gadiem Rīgas Mākslas telpā nolasīju konferencē ziņojumu par tēmu “Vai mākslas ir uzdevums?” Raksta nodoms ir paplašināt šo uzstādījumu un, balstoties kultūras socioloģijas teorijās, ieskatīties mākslinieka un sabiedrības attiecībās, t. i., jautājumā par valsts pasūtījumu māksliniekam. Vai mākslinieks ir brīvs tēmas un skatījuma izvēlē, vai viņam tomēr ir jāvadās no sabiedrības interesēm redzēt savu atspulgu mākslā? Vai varbūt mākslinieks kopē vai rada jaunu realitāti? Vēlreiz pievērsties tēmai mudināja pirms kāda laika sabiedrībā uzvirtojusī diskusija sakarā ar vairākiem kinodarbiem – aktierfilmu *Kolka cool* (rež. A. Mizišs, 2011) un dokumentālajām filmām *Tārps* (rež. A. Mizišs, 2005), *Ģimenes lieta* (rež. A. Gauja, 2011) un *Dokumentālists* (rež. I. Zviedrs, 2012). Sabiedrībā viedokļi polarizējās, vieniem šie kinodarbi bija nepareiza vēstījuma piemērs, kas pasaulei pastāsta, kādi esam. Savukārt otriem, radošās brīvības aizstāvjiem, bija izvēles brīvība un tiesības paust savu redzējumu, par ko un kā rādīt/stāstīt autordarbos. Lieki atgādināt, ka visi minētie darbi ieguva starptautisku atzinību dažādos kinofestivālos.

Vai demokrātiskā un radošo brīvību sargājošā valstī ir akceptējams valsts pasūtījums, vai arī mākslinieks pats izvēlas vēstījuma tēmu un saturu? Pārdomas pavada izpratne, ka pastāv atšķirība starp mākslas darba būtību un socioloģijas pieeju mākslas darba analīzei, vairāk balstoties mākslas sociālo funkciju analīzē.

Socioloģijas pieeja mākslai

Māksla ir viens no sabiedrības komunikācijas kanāliem, un, kā jebkurai procesam sabiedrībā, arī mākslas funkcijai var izsekot kā jēgpilnai komunikācijai (*Luhmann*, 2000, 139). Socioloģiski to analizē kā asimetrisku komunikāciju – mākslinieks raida, sabiedrība uztver. Neskarot dziļāk jautājumus par mākslas darba uztveri, jāpievēršas jautājumam par mākslinieka pašizpratni un radītā

mākslas darba jēgu un nozīmi sabiedrībā. Kas ir mākslinieks? Socioloģiski pieņemts skaidrojums, un varbūt pat definīcija, ka mākslinieks ir persona, kuras radošās darbības rezultātā rodas māksliniecisks artefakts visai sabiedrībai. Lielā mērā šo ideju veidoja agrā modernisma posmā rietumu kultūrā iedibinājies priekšstats par izolētu individuālu mākslinieku. Rietumu kultūrā visos citos laikmetos priekšstats par mākslinieku bijis kā par personu, kuras radošā darbība visbiežāk notika grupā. Vientuļais un no sabiedrības izolētais mākslinieks pieder 19. gadsimta tradīcijai, un tāds mākslinieks ir arī opozīcijā “pieklājīgai” sabiedrībai. Reference par mākslinieku – opozicionāru veidojās kā pretmets jaunajai turīgo sabiedrībai, jo mākslinieks ar saviem darbiem un attieksmi sevi pieteica arī kā jaunu pozīciju darba tirgū. Tam pievienojās ideja par mākslinieku kā unikālu, individuālu ģēniju, tā “atstarojās” no 19. gs. sākuma romantisma tradīcijas, kurā tāpat ievijās protests pret buržuāzijas veicināto industriju, arī pret augošo kapitālismu, kurā izzuda līdzšinējās vērtības un morāle. Tas bija svarīgs romantiku iedibināts viedoklis, ka jaunā laikmeta varonis ir talantīgs mākslinieks, kurš iestājas pret sabiedrības dehumanizāciju (*Inglis*, 2005, 16). Vispārējā sekularizācijas gaisotnē, kas valdīja tā laika sabiedrībā, mākslinieks un māksla ieguva jaunas, laicīgas reliģiozitātes aprises. Kā norāda M. Horkheimers, māksla nereti ieguva Dieva statusu, bet mākslinieki – pravieša statusu, jo viņiem pierakstīja spēju atveidot “garīgo” un pārpasaulīgo. Socioloģiem tomēr ir bijusi interese apšaubīt mākslinieka īpašo statusu un darba ģenialitāti, bet skatīt modernitātes laikmeta māksliniekus kā nodarbes grupu, kurai ir savas sagatavošanas skolas (mākslas akadēmijas), kur apgūst profesijas arodu. Arī raugoties no apsvēruma, ka mākslinieki modernajā sabiedrībā tāpat kā jebkuri citi radoši nodarbinātie rada savus darbus sabiedrībai, vēlas saņemt atzinību un peļņu.

Ikviens mākslinieks, arī Latvijā, dzīvo sava laika sabiedrībā, vēro to, veido izpratni par sevi, savu laiku un sociālajām attiecībām, kurās arī pats atrodas ik dienu. Tāpēc ne mazāk svarīgs ir jautājums par mākslinieka pašizpratni, kāda ir viņa izpratne par savu statusu, lomu un vēstījuma veidu, formu un saturu, ko viņš spēj ielikt savos mākslas darbos. Gan mākslinieks pats, gan viņa radītais artefakts ir sociāls produkts, tāpat kā jebkurš indivīds sabiedrībā. Mākslas teorija, runājot par viduslaiku katedrāļu būvniecību, norāda, ka anonīmie amatnieki ne tikai cēla un veidoja dizainu, bet arī atspoguļoja sava laika kultūras mentalitāti un viduslaiku sholastikas filozofiju. Tā ir laikmeta sinerģija, un katrs mākslinieks dzīvo un rada sava sociālā laika kontekstā.

Ir arī citāds skatījums uz mākslinieku un viņa devumu. Viens no tiem ir par mākslinieku kā izlūku, kurš ar saviem darbiem it kā atnes no vēl neizzinātās nākotnes vai realitātes kādus ziņu vai plašāku vēstījumu sabiedrībai un dara to redzamu. Mākslas un literatūras vēsturē piemēru tam ir gana daudz. Līdzīgs viedoklis, ka mākslinieki ir kā “akušieri”, kas “iedod balsi” sava laikmeta kultūras tendencēm. Savukārt marksistiskajā tradīcijā māksliniekus uzlūkoja kā sava laikmeta sociālo attiecību summu, kuru noteica ekonomiskās reālības sabiedrībā. Viedoklim pieslēgās liels skaits 20. gs. teorētiķu; tiesa, ungāru filozofs G. Lukāčs lieto terminu “mediācija”, lai būtu saprotams, ka mākslinieks rada kādu nelielu daļu no sociālās realitātes, kur var krustoties ekonomika un ideoloģija.

Šeit socioloģisko pieeju uzskaitījumā varētu apstāties, lai iezīmētu teorētiski sarežģīto trajektoriju, kāda rodas, tuvojoties mākslinieka, viņa pašizpratnes un viņa artefaktu nozīmei no sociālās zinātnes pozīcijām.

Pašizpratne un pašpraksis

N. Lūmans mākslas kā sistēmas izpratnei izmanto socioloģijas zinātnē mazāk pielietotu psihisko sistēmu uztveres un komunikācijas mijiedarbē. Māksla ir subsistēma lielākai sistēmai – sabiedrībai, kura mākslinieka devumu var pieņemt kā otrā līmeņa novērotāju, kurš atnes artefaktu – parāda sabiedrībai kaut ko no tā, ko pati sabiedrība par sevi neredz “sistēmas akluma” dēļ. Tātad mākslinieks ir apveltīts ar statusu un izglītības rezultātā iegūtu spēju redzēt kaut ko no tā, ko neredz ierindas sabiedrības dalībnieks, kurš, iespējams, gan redz, bet viņam nav ne izglītības, ne laika, nedz resursu par to stāstīt noteiktu artefaktu valodā. Sabiedrība ar savu finansējumu it kā deleģē mākslinieku “atnest” šo stāstu, ziņu vai vēstījumu, jo pati *kultūras dziļākā būtība ir stāstu stāstīšana* (McCloskey, 1994, 9). Arī tajās sistēmās, kur figurē ievērojami finansējumi, piemēram, kinoindustrijā, ir piesaistīti līdzekļi, producenti u. c., lai radītu artefaktu, kas tiek piedāvāts sabiedrībai un vēl arī nopelnītu, ne tikai atpelnītu. Mākslas artefaktu “stāsti” mākslas valodā (mimētiskā un semiotiskā) palīdz individam saprast gan sevi, gan savu laikmetu, gan indoktrinē idejas, attieksmes, vērtības un normas.

Lai nezaudētu distanci no rakstā izvirzītā uzdevuma runāt par Latvijas kinodarbu radīto diskusiju, ir jāpiemin, ka sabiedrība no artefaktiem sagaida savu aprakstu, jo cilvēka identitāti vienlīdz veido ne tikai no ģimenes un bērnības atnestie pašizpratnes stāsti, bet tos lielā mērā veido māksla, īpaši

literatūra. Mākslinieku pašu un sabiedrības apraksti mākslas darbos 19. gs. izteica augstu ģeneralizācijas pakāpi, veidoja mākslas segmentu, kas atbilda moderno nāciju veidošanās laikmetam. Mākslas darbi piedāvāja opcijas sa-prast sevi un laikmeta pārmaiņas, kuras socioloģiski apraksta kā *autopoētiskas* darbības, respektīvi, kā resursu sabiedrības pašatjaunošanai. Vienlaikus vei-dojās arī sociālās kritikas un no dabas ritma atrautā cilvēka pasaules izjūta, kas atbalsojās 20. gs. sākuma literatūrā un mākslā.

Kino kā ironijas un sociālās kritikas māksla

Mūsdienās, kad it kā samazinās grāmatu lasīšana, bet pieaug literāro stāstu ekranizācijas – kinostāsta pievilcības spēks, varam runāt par kino kā identitātes un sociālās mentalitātes veidotāju. Kino kā mākslas veids ir svarīgs arī kā socializācijas aģents, kinotēli kļūst par paaudzes simboliem, atdarināšanas piemēriem un kāda kultūras ideāla izteicējiem. Minēsim mums tuvāko piemēru, Poliju, kur 20. gs. 50.–60. gados aktiera Zbigneŭa Cibulŕska tēli filmās simbolizēja kara un pēckara paaudzes vērtības un ideālus. Vai varam latviešu kinovēsturē vilkt paralēles un teikt to pašu par Eduarda Pāvula, Harija Liepiņa vai Gunāra Cilinska filmu varoņiem? Un vai šodien ir iespējams radīt kino-darbus, kas izsaka kādas paaudzes pieredzi, kura ir vērtību saturošs vēstījums? Tas nozīmētu gaidīt, lai mākslinieka pašizpratne saskanētu un/vai pārklātos ar mākslas darba būtību. Ir daudz piemēru, kas raksturo mākslinieka un sociālā konteksta iespaidu uz topošo mākslas darbu un ietver kādu svarīgu aspektu rietumu kultūrā pēc Otrā pasaules kara. Eiropas pēckara pieredzē māksla ir pildījusi svarīgu resocializētājas lomu, tā palīdzēja nācijām saprast sevi sarež-ģītās sociālās un politiskās situācijās. Piemēram, vēl šodien ir grūti pateikt, vai ģenerālis de Golls deva valsts pasūtījumu franču intelektuāļiem iespaidot nācijas pašizpratni pēc Otrā pasaules kara. Francijā ir uzrakstīti apmēram 900 pētījumi un daiļliteratūras darbi, uzņemtas neskaitāmas kinofilmas, kas veicināja nācijas pašizpratni nevis Viši valdības, bet gan pretestības kustības atbalstītājiem. ESA 10. konferencē Lisabonā angļu sociologs P. Birts uzsvēra, ka vēl šodien rada izbrīnu kultūras veidotais pašizpratnes pagrieziens. Viņa skatījumā franču intelektuālajā elitē radās saskaņota attieksme par vācu okupācijas laiku, un savos darbos tā centās padarīt franču atmiņas ciešamas (P. Beart. <http://esa.abstractbook.net/abstract.php?aID=4795> Skatīts 28.03.2014.). Piemērs no pēckara Eiropas ir salīdzinājumam ar Latviju šodien; ir pagājuši vairāk nekā divdesmit neatkarības gadi, kuros mākslas valodā tikusi piedāvāta

opcija, kā sevi saprast. Te, iespējams, varam rast skaidrojuma versiju, kāpēc starptautiski atzītās filmas radīja vienā sabiedrības daļā rezignāciju un neizpratni. Pat vairāk, jautājumu saasināja Nacionālās apvienības partijas biedri, kas uzskatīja, ka valsts finansējums ir jāsniedz līdz ar pasūtījumu veidot patriotiskas filmas. Tāpēc turpinājumā – kā identificēt domas par mākslu, kas “elpo” vienlaicīgi pati savu (kino)vēsturi un vienlaikus ir saistīta ar citām vēsturēm – arī ar sociālo.

Postmodernisms un latviešu kino

Saprotams, ka kino, savā attīstībā iesaļojot postmodernismā, apgūst jauno vēstījuma veidu, valodu, semiotiku un izraugās tēlu sistēmu, kurus sūti kā vēstnešus laikmeta raksturojumam. Priekšplānā vairs nav līdzšinējais kultūras varonis, protagonistis, kurš izdzīvo, teiksim, vidusšķirai tuvākas pašizpratnes, vērtības un normas.

Portmodernismā margināli tēli tiek virzīti mākslas stāsta centrā. Ja atceramies, tad mazā cilvēka stāsts bija arī 19. gadsimta literatūras uzmanības lokā, bet nekad tāda uzmanība netika pievērsta marginālu grupu atainojumam, kā tas ir mūsdienās. Var teikt, ka māksla nenovērs skatienu pat no deviancēm (*Gimenes lieta, Tārps*). Latviešu kultūrā pastāv pat tāda kā nerakstīta vienošanās – interese par īpatņiem un dzīves sērdieņiem, kas, iespējams, ir kaut kādas attālinātas sociālas pašizpratnes fokusējums caur kādu noteiktu personu, un izteiktas par plašāku sabiedrības izpratni. Ķemeru “raganas” portretējums *Dokumentālistā* uzrāda vairākas indikācijas par filmas režisoru – cik tālu kāda radoša personība spēj panest pazemojumus un asociālu reakciju no savas iecerētās filmas varones. Filmās metodoloģija atgādina lauka pētījuma situāciju socioloģijā, tomēr pētnieks nekad neuzdrošinās lauzt uzrunātā cilvēka pretestību, ja ir atteikums sniegt interviju. Filmā režisors to panāk un laikam jau atnes ko nozīmīgu pārējai sabiedrībai – un tās ir viņa rūpes, kas turpinās par filmas varoni arī pēc nofilmtā materiāla iegūšanas. Māksla faktiski pārstāj dzīvot pati savu dzīvi, bet kļūst par daļu no sociālā darba, kas ir vērts, lai palīdzētu cilvēkam, kuram nav bijis ne izpratnes, ne kompetences par dzīvi vai arī tās zudušas. *Dokumentālists* dokumentē arī valodas fenomenoloģiju – tik biežā slānī nākas dzirdēt rupjākos krievu lamuvārdus, – ja nemaldos, otra tāda darba nav.

Varbūt tomēr 21. gadsimta mākslinieki un viņu darbi savu pašizpratni neiesaista mākslas tēlos un valodā, bet ņem ideju un pieredzi no savas sociālās

apkārtnes, lai ievadītu sabiedrībā sarunu par to, ko redz mākslinieks, bet neredz sabiedrība. P. Burdjē vārdiem runājot, mākslas pasaule kļūst kā mazs universs pats sevī, pats ar savām interesēm un nodomiem. Mākslas darbs tāpēc nav ārpus sociālā, mākslas darbs neatstaro tieši realitāti, bet saprasto raida kā staru kūlis laužto staru. Tātad arī kino kā mākslas sistēmas daļa ir mainījusi savu funkciju un palaikam dodas tādos jaunos apgabalos, kas skatītāju uztverei bieži palikuši attālināti vai arī nesapraستی (*Bourdieu*, 1990, 119). I. Zviedra darbs tika saprasts un novērtēts profesionāļu vidū, kas liecina, ka izvēlētais fokuss un "vēstījums" *par vienu no mums* ir atbilstīgs kinomākslas sistēmai. Vai I. Zviedra filmas varone palīdz sabiedrībai sevi saprast? Iespējams, viņa ir viena no daudzajām, kas nav bijusi sabiedrības uzmanības centrā, un, iespējams, kāda sabiedrības daļa spēj rast identitāti ar filmas varones valodu un reakcijas ekspresiju. Ak, jā, vēl arī zilēšana, buršana un nākotnes paredzēšana ir viens no kultūrā saglabātajiem un slēptajiem kodiem, kas filmā netieši piedalās un iegūst antropoloģiska pētījuma nozīmi.

Māksla kā pētījums

Solvitas Kreses veidotā izstāde *Re:Visited* (2014) Rīgas Mākslas telpā liecina, ka māksla ne tikai ir noslēpusies pati savā sistēmā, bet ir pazaudējusi arī valodu, kurā sarunāties ar sabiedrību. Tāpēc izvēlētais formāts atgādina nesakārtotu antropoloģijas ekspedīcijas materiālu. Tā ir kā videoklipu valodā izkaisītu artefaktu kopums, kas atstāts pašu skatītāju iztēlei un sapratnei un rada asociācijas ar filmu. *Kolka cool* izraisīja diskusiju ar neizbēgamo jautājumu, vai tiešām tādi izskatāmie, vai tiešām tāda ir sabiedrība? Jautājumā jau ir ietverta ekspektācijas, ka māksla dos opcijas sevi saprast un ka mākslas darbs sniedz kādu laikmeta garu izsakošu vispārinājumu. A. Miziša režisora darbs ir tik izcili neuzkrītošs, aktierspēle pārlicina par tēliem un viņu raksturiem. Tie ir latviešu portretējumi Garlība Merķeļa stilā, tikai šoreiz Kurzemes zvejniekiem. A. Mizišs līdzīgi kā G. Merķelis, sava laika latviešus portretējot, izvēlējies koloniālās sistēmas skartus un degradētus cilvēkus. Tādus šodien varam satikt daudzviet, un ne tikai Latvijā. Postkoloniālās sabiedrības mantojums ir skumja nasta, par kuru varētu arī gaiši pasmaidīt, ja tas nebūtu par mums. Uz jautājumu, vai attēlotie varoņi ir brīvā tirgus un Jaunā kapitālisma sagrautie, kā to būtu stāstījis G. Merķelis, gribas atbildēt, ka nē. Filma mudina iztēloties galveno varoņu vecākus – cik jēgpilnu un izprastu dzīvi viņi spējuši dzīvot? Māras Ķimeles atveidotā māte ir atslēgas persona šajā diezgan ikdienišķā un

makabrā stāstā. Filma sniedz pārdomas par padomju sistēmas radīto *homo sovjeticus* neredzamo turpinājumu nākamajā paaudzē, kurai atrast savai dzīvei jēgpilnu piepildījumu nav nemaz viegls uzdevums.

Par *Kolka cool* atsauksmes var atrast internetā, tajās ielūkojoties, var gūt priekšstatu par skatītāja ekspektācijām. Ja pieņemam, ka no sociālajām grupām visvairāk mākslu patērē visu līmeņu vidusšķira. Tā ir izglītota un ar savu izvēli "balso" (ar ieguldīto laiku un naudas maku), un atlasa, ko no piedāvātā mākslas segmenta grib redzēt (patērēt). Vidusšķiras izvēle modernā sabiedrībā ir saistīta ar gaumes izkopšanu, kurā kinokritiķu un ekspertu viedoklis nereti ir skaidrojošs, un arī vērtējumā būtu jāredz zināma pavēle (ja piederat pie izglītotas sabiedrības!). Vidusšķira arī vairāk vai mazāk ir nodarbināta ar nacionālo pašapziņu, tās izpratni un izkopšanu, ko gaida no mākslas kā svarīga komunikācijas dalībnieka – faktiski – referenču raidītāja. Paliekot tikai pie rakstā minētajām filmām, postmodernā kinomāksla nav sabiedrības pašatjaunotnes dalībniece. Postmodernā māksla aizejot vēl demonstrē virtuozu un rotaļīgu realitātes atspoguļojumu. Iespējams, tā baidās kļūt patētiska – vai atgriezties kaut kur, kur tā reiz jau bijusi, un baidās no šādas atbildības – formulēt cilvēka dzīves jēgu un nozīmi. Iespējams, tā pati ir samulsusi no tā, ko sabiedrība no tās gaida.

Te arī atbilde raksta uzstādījumam. Demokrātiskā un brīvā sabiedrībā māksliniekam ir tiesības būt brīvam un ar savu jaunradi nekalpot valsts pasūtījumam. Tikai varbūt pienāk tāds brīdis, kad mākslinieks pats jūtas postmodernisma nogurdināts un ir pazaudējis pašizpratni. Tad viņš var pats no sevis radīt darbus, kas palīdz pašam un sabiedrībai iet pēc jēgas un nozīmes mūsu dzīvē.

Bibliogrāfija

- Bourdieu*, 1990. P. Bourdieu. *In Other Words*, Cambridge: Polity, 1990.
- Horkheimer*, 1972. M. Horkheimer. Art and Mass Culture. *Critical Theory: Selected Essays*. N.Y.: Herder and Herder, 1972.
- Inglis*, 2005. D. Inglis. Thinking Art Sociologically. *The Sociology of Art. Ways of seeing*. Ed. by D. Inglis and J. Hughson. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2005. – pp. 11–29.
- Luhmann*, 2000. N. Luhmann. *Art as a Social System*. Stenford University Press. 2000.
- McCloskey*, 1994. D. N. McCloskey. Storytelling in Economics. *Narrative and Culture. To Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London: Routledge, 1994.

Dagmāra Beitnere-Le Galla

Does art have a task? State procurement *vs* creative freedom

Abstract: This article outlines several trajectories in art sociology in respect of the issue of the artist and a piece of art. What is the status of an artist and self-awareness within the relations of social context: in the realisation of the social life of a piece of art? Applied theories have been chosen to discuss the public space in search of an answer to the question: whether art represents the state procurement or the artist is a free and creative personality in a democratic society? Another question is as follows: Does art have a task? During the last decade several pieces of art depicting harsh reality have been created in Latvia in the manner of social criticism. In the new social system society is not only searching for criticism, but is also longing for art that represents social integrity and identity.

Keywords: artist, artefact, communication, message, freedom of creativity, public procurement.