

Andra Silapētere

Mg. art., mākslas zinātniece un kuratore, Latvijas Mākslas akadēmija,

Latvijas Laikmetīgās Mākslas centrs

Mg. art., art researcher and curator, Art Academy of Latvia,

Latvian Centre for Contemporary Art

E-pasts /e-mail: silapetere@lcca.lv

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.04

Latvijas trimdas mākslinieku iekļaušanās ASV mākslas vidē 20. gs. 50., 60. gados: sociālie un radošās dzīves konteksti

Latvian Exile Artists in the 1950s–60s US Art Scene: Contexts of Social and Creative Life

#

Atslēgvārdi:

Latvijas trimda ASV,
identitāte,
diaspora,
piederība,
glezniecība

Keywords:

Latvian exile in the US,
identity,
diaspora,
belonging,
painting

Kopsavilkums

Raksta centrā izvirzīts jautājums, ko Latvijas trimdas radošajām personībām nozīmēja iekļaušanās ASV mākslas un kultūras procesos 20. gs. otrajā pusē un kā piespiedu prombūtne ietekmēja, pirmkārt, radošā darba iespējas un otrkārt, kā radošumu ietekmēja piederības un kultūras identitātes jautājumi. Rakstā tas tiek veikts, izskatot mākslinieku radošās gaitas un izredzes iekļauties jaunās mītnes zemes procesos mijiedarbē gan ar latviešu diasporu, gan ASV mākslas un kultūras kontekstu 20. gs. 50. un 60. gados. Uzmanības centrā ir gleznotāji, kas izglītību ieguva, sākot ar 20. gs. sākumu līdz 1944. gadam Krievijas impērijas mākslas izglītības iestādēs, Latvijā, vai atsevišķos gadījumos Eiropā, un Otrā pasaules kara rezultātā devās bēgļu gaitās, un ieceļoja ASV. Kopējie procesi trimdā liecina – kā konceptuāls pamats priekšstatu konstruēšanā par radošo praksi dominēja nacionāla savpatnība un sevis kā etniskas grupas nošķiršana. Savienoto Valstu mākslas pieredze tika identificēta kā Latvijas māksliniekiem sveša, bet būtiska izvērsās ideja par nacionālo mākslas skolu un jaunradi kā misiju, lai saglabātu un uzturētu tās vērtības. Tas tika darīts, turpinot Latvijas pirmās brīvvalsts laika idejas, kas ideoloģiski apvienoja demokrātisma un Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma nacionālpatriotiskos uzslāņojumus, bet māksliniecišķi uzturēja mītu par Latvijas Mākslas akadēmijas skolu un 20. gs. 30. gadu jaunreālismu.

Summary

The article focuses on the question of what it meant for Latvian exiled creative personalities to be included in the artistic and cultural processes of the US in the second half of the 20th century and how their forced absence from their homeland firstly affected the scope of their creative work and, secondly, how their creativity was influenced by issues of belonging and cultural identity. The article does this by examining artists' creative paths and prospects for inclusion in the processes of their new home country in interaction with both the Latvian diaspora and the US art and cultural context in the 1950s and 1960s. The focus is on painters who were educated from the beginning of the 20th century until 1944 in art educational institutions of the Russian Empire, in Latvia, or in some cases in Europe, and as a result of the Second World War fled and came to the United States.

The overall processes in exile show that national particularity and the separation of the self as an ethnic group dominated as a conceptual basis for constructing ideas about creative practice. The experience of art in the US was identified as alien to Latvian artists, but the idea of a national art school and creativity as a mission to preserve and maintain its values became essential. This was done by continuing the ideas of the first Latvian Free State, which ideologically combined the national-patriotic overlays of democracy and the authoritarian regime of Kārlis Ulmanis, but artistically maintained the myth of the Latvian Art Academy School and 1930s neo-realism.

Pieņemts apgalvot, ka abstraktais ekspresionisms jāva Amerikas Savienotajām Valstīm pēc Otrā pasaules kara iekļauties aktuālajos pasaules mākslas procesos. Virziena mākslinieku manifestācijas iezīmēja būtiskas pārmaiņas mākslas valodā globāli un kļuva arī par centrālajiem naratīviem aktuālajā mākslas kritikā un vēlāk 20. gs. otrās puses mākslas vēstures rakstīšanā. Leģitimējot virzienu un tā māksliniekus, Savienoto Valstu mākslas teorētiķi to dēvēja par "amerikāņu tipa glezniecību" (Klements Grīnbergs (*Clement Greenberg*), 1909–1994) (Greenberg 1955: 179), "Amerikas nacionālo mākslu" un "Amerikas glezniecības triumfu" (Irving Sandler (*Irving Sandler*), 1925–2018) (Sandler 1970). Virzienam tika piedēvēta novitāte un neatkarība no Eiropas māksliniekiem, kuri ASV dominēja 20. gs. 30. un 40. gados. Turklāt aukstā kara kontekstā abstraktais ekspresionisms kļuva par estētisku, ideoloģisku un politisku pretstatu padomju demagoģijai un sociālistiskajam reālismam. Šo procesu kontekstā ASV mākslas dzīve pēc Otrā pasaules kara nostabilizēja vadošo lomu aktuālajās kultūras un mākslas norisēs. Bet, izvērtējot procesus, jāsecina, ka to lielā mērā bija veicinājusi tieši visas pasaules mākslinieku emigrāciju uz Jauno kontinentu, meklējot patvērumu un jaunas dzīves iespējas gan starpkaru periodā 20. gs. 30. gados, kad Eiropā uzplauka diktatūru režīmi, gan kara un pēckara periodos 20. gs. 40. un 50. gados, kad bija mainījusies Eiropas karte un ekonomiskais un politiskais stāvoklis atšķirīgos pasaules kontinentos. Mākslinieku pieplūdums veicināja jaunu strāvojumu un radošu iniciatīvu veidošanos un lika mainīt līdzšinējos 20. gs. priekšstatus par mākslu, nodrošinot līdz tam neredzētu mākslas procesu dinamiku. Taču ko nozīmēja kļūt par šo norišu daļu sociālā, ekonomiskā un radošuma kontekstā, kad ASV vienlaikus izvērās nacionālās mākslas skolas nostiprināšanas ideja kā pretreakcija Eiropas mākslinieku domināncei un etniskā daudzveidība, kas veicināja mākslas valodas dažādošanos, bet saskārās ar hierarhijās balstītu mākslas vidi?

Uz pārdomām vedina, pirmkārt, līdzšinējie pieņēmumi mākslas vēsturē, kas pēckara radošo klimatu prioritāri raksturo ar tādiem virzieniem kā abstraktais ekspresionisms, popārts, konceptuālisms un to vadošajiem māksliniekiem. Izvērtējot procesus tuvāk, novērojams, ka ASV mākslas vide nav bijusi homogēna, bet tajā pastāvēja un veidojās sazarots modernisma strāvojumu loks, kas gan vienlaikus veicināja "lielo" virzienu veidošanos, gan radās kā alternatīvas radošas stratēģijas aktuālajās sociālajās, ekonomiskajās, politiskajās un kultūras norisēs. Līdzīgi arī,

izsekojot Latvijas trimdas mākslas vēstures pētījumiem¹, kas tapuši gan trimdā, gan Latvijā, kā interpretāciju galvenais instruments lielākoties kalpojuši vadošie 20. gs. otrās puses ASV mākslas strāvājumi un salīdzinošā aspektā no Latvijas iebraukušo mākslinieku spēja tajos iekļauties vai adaptēt to izteiksmes formas. Retos gadījumos² trimdas radošās prakses tiek padziļināti analizētas, izvēršot tādus aspektus kā piespiedu prombūtne un identitāte laikmeta aktuālo sociālo un politisko norišu kontekstā, kas varēja noteikt ieceļojošo mākslinieku darbos gan sava laika aktuālo strāvājumu adaptēšanas un interpretēšanas iespējas, gan radošu stagnāciju, pieturoties

1 Jau ar trimdas pirmajiem gadiem seko mēģinājumi apkopot informāciju: viens no zīmīgiem piemēriem ir Anšlava Egļiša "Latviešu mākslas desmit gadu gaitas svešumā" (1954), kas apkopo rakstniekam zināmos faktoloģiskos datus. Informatīvi blīvs ir Austrālijas Latviešu centrālā arhīva rakstu krājums un tā piektais sējums, kas pievēršas tēlotājmākslai un latviešu trimdas kultūras analītiskam izvērtējumam. Tajā būtiska ir Jura Soikana eseja "Nacionālā māksla un tautas likteņi" (1964), kas iezīmē atšķirīgo sociālajos un vides apstākļos Vācijas nometņu periodā un tālākā emigrācijā, katram posmam iezīmējot atšķirīgu attīstības dinamiku. Par zīmīgu domas formulētāju uzskatāms mākslas vēsturnieks Jānis Siliņš, kura izvērstākais pārskats "Glezniecība" publicēts "Latvju enciklopēdijā" (1983). Siliņš tendenču raksturojumam par pamatu izmanto dalījumu mākslinieku paaudzēs, tad attiecīgi māksliniekus grupējot stilistiskos novirzienos. Konceptuāli atšķirīgs skatījums ir Amerikas Latviešu apvienības glezniecības sekcijas priekšsēdētājam Arnoldam Sildegam, kurš referātā Latviešu kultūras darbinieku saietā "Pārskats par latviešu tēlotājas mākslas gaitām" (1975) trimdas mākslu uzlūko kā vienotu veselumu, nedalot paaudzes vai stilistiskos virzienus. Šāds skatījums izpaužas arī Sildega redaktora darbā žurnālā "Latvju Māksla". Secīgi būtiskas interpretācijas saistāmas ar Eleonoras Šturmas rakstiem trimdas periodikā, kas apkopoti grāmatā "50 gadus mākslai pa pēdām" (2011). To sistematizācijas izejas punkts ir mākslinieku paaudzes un mākslinieciskās izglītības iegūšanas vieta, kas kalpo arī par galveno interpretācijas instrumentu mākslas norisēm. Līdzīga publikācija, kas apkopo vairāku gadu darbu, ir Nikolaja Bulmaņa grāmata "No vienas puses tā..." (2010). Savukārt Latvijā starp publicētajiem pētījumiem minama Ināras Ņefedovas rakstu sērija "Mēs" žurnālā "Māksla" (1990). Secīgi mēģinājums rakstīt izvērstāku latviešu trimdas mākslas vēsturi ir Andra Vilsona diplomdarbs "Trimdas latviešu māksla. Materiāli Latvijas literatūras un mākslas enciklopēdijai" (1990). Tad Aijas Brasliņas pārskats "Glezniecība" "Latvijas mākslas vēsturē" (2004). Vērienīgāks mēģinājums apskatīt trimdas procesus ir Daces Lambergas kūrētā izstāde "Latviešu māksla trimdā" Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā 2013. gadā un izstādes katalogs. Visu minēto pētnieku interpretāciju metodes aizgūtas no Jāņa Siliņa publikācijām, kur par pamatu kalpo mākslinieku paaudzes un to izglītība kā nosacījums tālākā mākslas valodas attīstībā, atsevišķos gadījumos paplašinot interpretāciju loku ar ASV mākslas dzīves spilgtāko norišu raksturojumu.

2 Viens no tādiem piemēriem ir Jura Soikana esejas un raksti. Iespēja izsekot viņa domas attīstībai ir grāmata "Mākslas kritika un esejas" (1983). Tekstos kā būtisks faktors trimdas mākslas interpretācijām tiek iezīmēts mākslinieka stāvoklis svešātnē, identificējot piespiedu prombūtni kā Latvijas mākslinieku jaunrades kodolu. Otrs piemērs ir Nikolajs Bulmanis, par kura trimdas mākslas norišu vērojumu kvintesenci iespējams pieņemt "Īsu pārskatu par latviešu mākslu emigrācijā" (1989). Publicists iezīmē trimdas mākslas attīstībā "turpināšanās apziņu" un nosaka to kā mākslas dzīves rakstura pamata veidotāju. Bet, vērojot nacionālo vērtību uzsvāru trimdas kultūrā un mākslā, Bulmanis tam par iemeslu saskata emigrējušo mākslinieku prombūtnes stāvokli, kas neļauj attīstīties savā dzīves telpā un nosaka ilgās pēc zaudētā.

pie jau nostiprinātas mākslinieciskās izteiksmes. Tādēļ raksta mērķis ir pārdomāt, ko Latvijas trimdas radošajām personībām varēja nozīmēt iekļaušanās ASV mākslas un kultūras procesos 20. gs. otrajā pusē un kā piespiedu prombūtne varēja ietekmēt, pirmkārt, radošā darba iespējas un otrkārt, kā radošumu ietekmēja piederības un kultūras identitātes jautājumi. Rakstā tas tiek veikts, izskatot mākslinieku radošās gaitas un izredzes iekļauties jaunās mītnes zemes procesos mijiedarbē gan ar latviešu diasporu³, gan ASV mākslas un kultūras kontekstu 20. gs. 50. un 60. gados. Laika periodu noteikuši turpmākie apsvērumi.

Uzmanība vērsta uz māksliniekiem, kas izglītību ieguva, sākot ar 20. gs. sākumu līdz 1944. gadam Krievijas impērijas mākslas izglītības iestādēs⁴, Latvijā⁵ vai atsevišķos gadījumos mācoties vai papildinoties Eiropā⁶ un Otrā pasaules kara dēļ pieņēma lēmumu doties bēgļu gaitās. Jau ar pirmajiem ieceļošanas gadiem līdz 20. gs. 70. gadu vidum ASV bija viena no vadošajām mākslas dzīves organizēšanā, kā arī dominēja trimdas mākslas norisēs un tās kultūras organizāciju darbībā. Procesus izvērtēt veicināja fakts, ka šo mākslinieku jaunradi un attiecības ar ASV 20. gs. otrās puses kultūru, sociālo, ideoloģisko kontekstu noteica fiziska kara un dzimtenes zaudēšanas pieredze. Piespiedu prombūtnē tam bijusi būtiska nozīme, nosakot to, kādas idejas tika turpinātas un arī idealizētas trimdā. Savukārt, apzinot izceļojušās personības, uzmanība tika vērsta uz māksliniekiem, kas savu radošo izpausmju centrā pievērsās glezniecībai. Tas izrietēja no fakta, ka glezniecība bija dominējoša mākslas žanru

3 Rakstā trimda, Latvijas trimda un Latvijas trimdas vēsture tiek izprastas, pieņemot, ka trimda apzīmē piespiedu prombūtni no dzimtenes, ko noteikuši represīvi politiskie faktori. Turklāt to nosaka arī cilvēku grupas vai indivīdu atšķirība no jaunās vides vēstures, kultūras un sociālās pieredzes. Latviešu trimdu iezīmē teju pusgadsimtu ilgs periods (1955–1990), tādēļ, ņemot vērā ieilgušo prombūtni, par svarīgiem darbības virzieniem jaunajās mītnes zemēs kļuva kopības uzturēšana, trimdas sabiedrības reprezentēšana politiskajā un kultūras laukā. Šādā kontekstā par būtisku kļūst cilvēku kopiena un tās veidotās struktūras piederības uzturēšanai, tādēļ, izskatot Latvijas trimdas mākslas vēstures jautājumus, pieņemts arī diasporas jēdziens, lai apzīmētu latviešu kopienas ASV.

4 Rīgas pilsētas mākslas skola, Venjamina Blūma skola, Ķeizarkās mākslas veicināšanas biedrības skola, Sanktpēterburgas Mākslas akadēmija, Štiglica Centrālā tehniskās zīmēšanas skola un Kazanā Mākslas skola.

5 Latvijas Mākslas akadēmijā, Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātē, Liepājas Lietišķās mākslas skolā un Rīgas Tautas augstskolas Zīmēšanas un gleznošanas studijā, pēcāk Romana Sutas privātsudijā.

6 Vairāki mākslinieki, iegūstot Kultūras fonda atbalstu un stipendiju, dodas ārzemju braucienos uz mākslas centriem Eiropā, piemēram, Nora Drapče (1887–1968) apmeklēja Berlīni, Minheni, Parīzi; Erasts Šveics (1895–1992) papildinājies Berlīnē un Parīzē, Veronika Janelšņa (1910–2001) Parīzē un Berlīnē, Jānis Kuga (1878–1969) kā Štiglica skolas stipendiāts papildinājās Francijā, Spānijā, Anglijā un Itālijā, Reinholds Kalniņš (1897–1968) mācījās Parīzes Mākslas akadēmijā.

hierarhijā, pirmkārt, konkrētajā mākslinieku grupā un otrkārt, arī Amerikas mākslā 20. gs. 50. un 60. gados, tam mainoties tikai ar aktīvāku konceptuālisma ideju izplatību 20. gs. 60. gadu vidū. Pavisam izdevies apzināt sešdesmit sešus māksliniekus⁷, kuri pēc Otrā pasaules kara par savu mītnes zemi izvēlējās Amerikas Savienotās Valstis.

Būtisks izziņas avots jautājumu apzināšanā bijusi tā laika trimdas prese⁸. Lai uzturētu informācijas apriti aktīvu un pieejamu trimdas kopienai dažādās Ziemeļamerikas kontinenta vietās, ziņu klāsts raksturojams kā bagātīgs. Neiztrūkstoša to satura daļa bija ziņas par kultūras norisēm, izstāžu recenzijas un apskati, kā arī ziņas par māksliniekiem, to dzīves un radošajām gaitām. Prese bija svarīgs resurss, arī identificējot trimdas mākslas vidē notiekošās diskusijas, piemēram, par nacionālo

7 Uga Alberts (1913–1976), Augusts Annuss (1893–1984), Jānis Audriņš (1898–1994), Ernests Ābele (1910–1988), Rūdolfs Āboliņš (1909–2007), Jānis Borkovskis (Zemgals) (1894–1987), Ansis Cepure (1905–1987), Jānis Cielava (1890–1968), Vilis Ciesnieks (1908–1989), Jānis Cīrulis (1908–1995), Ēvalds Dajevskis (1914–1990), Anna Dārziņa (1911–1998), Nora Drapče (1887–1968), Leonards Drieže (1987–1968), Elza Druja-Foršū (1906–1991), Dagne Dzenis (1907–1972), Jānis Gailis (1903–1975), Otto Grunde (1907–1987), Voldemārs Gūtmanis (1904–1988), Askolds Hermanovskis (1912–1967), Jānis Jablovskis (1901–1966), Veronika Janelsiņa (1910–2001), Jūlijs Jēgers (1900–1954), Jānis Kalmīte (1907–1996), Elfrīda Kalnavārņa (1905–1992), Reinholds Kalniņš (1897–1968), Margarita Kovaļevska (1910–1999), Māra Krauze-Krūmiņa (1907–?), Mārtiņš Krūmiņš (1900–1992), Alfrēds Krūkliņš (1912–1998), Aleksandrs Krūka (1898–1987), Jānis Kuga (1878–1969), Jānis Lejiņš (1899–1990), Edmunds Liepiņš (1911–1990), Ludolfs Liberts (1895–1959), Jūlijs Matisons (1898–1978), Roberts Mazjānis (1891–1968), Fridrihs Milts (1906–1996), Leo Mihelsons (1887–1978), Māliete Mitrēvica (1911–1959), Maksimilians Mitrēvics (1901–1989), Artūrs Niedre (1906–1975), Aleksandrs Ņukša (1898–1980), Austrā Ogule (1906–1983), Alberts Prande (1893–1957), Ernests Priedīte (1900–1971), Pauls Puzins (1907–1967), Nikolajs Riške (1904–1998), Pēteris Rožlapa (1906–1991), Arnolds Sildegs (1915–2003), Jānis Siliņš (1896–1992), Oskars Skušķis (1909–1978), Bernhards Sniedze (1913–1972), Kārlis Šaumanis (1905–1971), Arnolds Šīmanis (1913–1972), Erasts Šveics (1895–1992), Arnolds Treibergs (1906–1993), Arturs Upelnieks (1911–1994), Aleksandrs Vilumsons (1911–1995), Rūdolfs Vītols (1904–1980), Eduards Zāms (1907–1989), Jānis Zvirbulis (1905–1964).

8 Benjamiņa Jēgera (1915–2005) "Latviešu trimdas izdevumu bibliogrāfija 1981–1991" (1994) kalpoja par ceļvedi, apzinot svarīgākos avotus. Kā būtiski minami "Ceļa Zīmes" (1948–1987), "Tilts" (1949–1976), "Brīvā Balss" (1949–1951), bet kopš 1951. gada pārdēvēts par "Latvija Amerikā", kam ir arī pielikumu lapa "Literatūra un Māksla". Nozīmīgs ir laikraksts "Laiks", kas iznāk kopš 1949. gada. Izdevumā kopš 1951. gada gadskārtēja publikācija bija "Laika kalendārs" un pielikums "Laika Mēnešraksts" (1955–1963). Savukārt, specializējoties kultūras aktualitātēs, nozīmīga ir "Jaunā Gaita", kas iznāk kopš 1955. gada. Vērtīgs ir periodiskais rakstu krājums "Latvju Māksla" (1975–2006). Minami arī literatūrai veltīti izdevumi, kuri varēja pievērsties arī tēlotājmākslai, "Treji Vārti" (1967–2007) un "Latvju Žurnāls" (1951–1956). Nošķirami atsevišķu trimdas biedrību izdevumi: kopš 1960. gada "ALA Kultūras Biroja Biļetens", 1970. gadā pārdēvēts par "ALA žurnālu" un tiek izdots līdz 1981. gadam, un "Daugavas Vanagu Mēnešraksts" (kopš 1954. g.). Līdztekus lielajiem izdevumiem ASV pastāvēja daudzi biļeteni, piemēram, "Ziemeļkalifornijas Apskats" (kopš 1959. g.) vai "Filadelfijas Ziņas" (1986–1987). Ar izdevumu apzināšanu gan saistāmas grūtības, jo tie lielākoties iznāca mazos mēģienos un šobrīd grūti pieejami, Latvijā nonākuši atsevišķi eksemplāri, retos gadījumos iespējams izskatīt pilnu komplektu.

stilu, kad periodiskie izdevumi kalpoja par galveno argumentācijas platformu debatēm. Ņemot vērā minēto, raksta ieskats radošuma jautājumos trimdā veicinātu tālākas Latvijas trimdas mākslas interpretācijas, kā arī izpratni par 20. gs. otrās puses migrācijas un identitātes jautājumiem. Raksts ļautu paplašināt zināšanas par ASV imigrācijas politiku, kā arī to, kādu lomu emigrācijas un imigrācijas jautājumi ieņēma Latvijas trimdas politiskās aktivitātes un nacionālās identitātes jautājumu kontekstā. Tas ļautu arī labāk identificēt, ko un kā mākslinieki izvēlējās attēlot, lai atspoguļotu gan savu pagātņi, gan tā brīža stāvokli, un kā ar vizuālo valodu tika paustas ilgas, sentiments un zaudējums.

Radošā darba iespējas.

Sociālie un ekonomiskie faktori

Vairums no rakstā aplūkotojāmiem māksliniekiem ASV ieceļoja no 1949. līdz 1950. gadam⁹, bet atkārtoti varēja mainīt savu apmešanās vietu labāku apstākļu meklējumos, pārvietojoties no štata uz štatu. Mobilitāti galvenokārt noteica darba iespējas un migrēšana uz centriem, kur vairāk pulcējušies latvieši, bet izšķirošs varēja būt arī klimats, izraugoties dzīvei ziemeļnieciskākos apgabalus, kā Oregonu, Minesotu, Mičiganu vai Ilinoisu. Piemēram, Veronika Janelsiņa grāmatā "Atceroties" apraksta, kā ar vīru Anšlavu Eglīti 50. gadu sākumā abi ieradās Ņujorkā, bet drīz pieņēma lēmumu doties uz Oregonu: "[...] no otra krasta ziņo Valdemārs Kārklīšs: "Brauciet tik šurp! Te laiciņš kā Latvijā. [...]" Un uz to vietu "kā Latvijā" mums nesās prāts." (Janelsiņa 2000)

Viens no sociālās un ekonomiskās dzīves ietekmju faktoriem pirmajos gados ASV bija prasība pēc galvojuma, kas apliecināja darbavietu kādā rūpnīcā, sabiedriskā iestādē vai saimniecībā ASV. Šāds ieceļošanas noteikums noteica to, ka vairums sākumposmā strādāja atšķirīgus gadījuma darbus. Piemēram, Janelsiņa sākumā strādāja par apkopēju, bet vēlāk iekārtojās darbā peldkostīmu šūšanas rūpnīcā *Blue Lake Packers* (Darbinieka kartīte, V. Jan. D 1/2. RTMM inv. nr. 687087), savukārt Jānis Kalmīte pirmajos gados strādāja kādā ierāmēšanas veikalā, tad mainīja darbu uz, kā pats stāsta, ķestera pienākumiem kādā baznīcā, lai būtu vairāk laika gleznošanai (Ziedonis 1990: 8). Taču

9 ASV prezidents Harijs Trūmens (*Harry Truman*, 1884–1972) 1948. gada 25. jūnijā parakstīja Pārvietojamo personu aktu (*Displaced Persons Act*), kas deva iespēju Otrā pasaules kara politiskajiem bēgļiem no Eiropas ieceļot ASV uz pastāvīgu dzīvi. Lai gan dažus ceļš uz Ziemeļameriku bija atvedis jau agrāk (1939. gadā Ņujorkā ieceļoja Leo Mihelsons, 1946. gadā Kārlis Šaumanis, bet 1947. gadā Pāvils Puzins), citi ieceļoja 20. gs. 50. gadu otrajā pusē (piem., Vilis Ciesnieks, Jānis Cīrulis) vai 60. gadu sākumā (piem., Aleksandrs Krūka), jo sākotnēji jaunās dzīves uzsākšanai bija izvēlēta cita valsts, kā arī bija mākslinieki, kas ASV uzturējās epizodiski (piem., Reinholds Kalniņš, Jānis Kuga).

Augusta Annusa sieva Irma Annuss (1903–1997), lai ļautu vīram vairāk laika veltīt glezniecībai, uzņēmās nodrošināt regulārus ienākumus un strādāja kādā rūpnīcā: “[...] zinu, cik grūta Jūsu dzīves cīņa šaj’ krastā, cik smagi nospiež fabrikas darbs Jūsu trauslo augumu, cik gurdas, bezspēcīgas ir atpūtas šaltis [...]” (Veselis 1955) Bet kāda cita vēstule sniedz ziņas par Annusa stikla apgleznošanas pasniedzēja atalgojumu: “Annusam tiešām ir grūti dzīvot, jo pēc Drapčes [Nora Drapče – A. S.] stāstījuma – viņš pelnot tikai 15 dālderu nedēļā, pasniedzams stundas. Viss tātad gulstas uz Irmas trauslajiem pleciem, jo bērni vēl jālaiž skolā.” (Veselis 1954) Bet līdz 20. gs. 50. gadu beigām materiālās bāzes nodrošināšanas iespējas nostabilizējās un, izrietot no personības integrēšanās lokālajā vidē, noritēja veiksmīgāk vai ne tik sekmīgi, spējot sevi konfrontēt ar jaunajiem apstākļiem, reaģējot un piedaloties vai noslēdzoties no iesaistes mītnes zemes un diasporas mākslas, sociālajās un politiskajās norisēs. Nedaudzi mākslinieki uzsāka darbu skolās par pasniedzējiem, piemēram, Anna Dārziņa strādāja Sietlas Mākslas koledžā. Dažiem izdevās atvērt privātas mākslas studijas, piemēram, Ernests Ābele vadīja savu studiju Losandželosā. Daļai mākslinieku izdevās atrast vizuālo noformētāju vai ilustratoru darbu kādā lielākā vai mazākā uzņēmumā, piemēram, kā Dekorāciju mākslinieku biedrības (*United Scenic Artists*) biedram Otto Grundem bija iespēja strādāt pie uzvedumiem Metropoles operā, Brodvejas teātros un filmu studijās, vai, piemēram, Arnolds Treibergs iekārtojās vitrāžas mākslinieka darbā pazīstamajā *Willet Hauser Architectural Glass*. Tomēr, neskatoties uz materiālo nodrošinājumu, māksliniekiem būtiska bija iespēja izstādīties. 20. gs. 50. un 60. gados novērojama aktīva izstāžu dzīve, kad ar lielu entuziasmu tika rīkotas trimdas mākslinieku kopizstādes, personālizstādes un ceļojošās skates, cenšoties popularizēt radošās norises gan Latvijas trimdas kopienā, gan plašākā Amerikas sabiedrībā. Ziņas par sarīkotajām izstādēm uzrāda, ka jau ar pirmajiem gadiem mākslinieki vai to grupas varēja īrēt dažādas telpas publiskajās ēkās, piemēram, sarīkojumu zālēs vai bibliotēkās. Tomēr gadījumi, kad izstādes notikušas mākslas galerijās, bijuši izņēmumi. Tam šķērslis bijis galeriju telpu īres augstās izmaksas, ko māksliniekiem bieži bija grūti nosegt. To atzīmējusi arī Eleonora Šturma (1928), vērojot kopējos procesus: “Ikkatrs no mūsu māksliniekiem negribētu samierināties tikai ar latviešu publiku vien, bet komerciālisma sistēmā, kāda valda šejienes mākslas pasaulē, ir grūti ielauzties plašākos ūdeņos.” (Šturma 1975: 9) Līdzekļu nepieciešamību apliecina arī kāda intervija ar gleznotāju Noru Drapči, kurā māksliniece stāsta, ka Kalamazū Pilsoņu fonda (*Kalamazoo Civic Fund*) naudas balva par pedagoģisko darbu un mākslas veicināšanu esot bijis ievērojams atspaidis¹⁰, lai beidzot sarīkotu personālizstādi Ņujorkā Čārlza Barzanska

10 Vadoties pēc liecībām rakstā, par divu nedēļu telpu īri māksliniece galerijas īpašniekam samaksāja 800 USD. No: 2500 dol. naudas balva un izstāde Ņujorkā (1958). *Laiks*, 13.09., 3. lpp.

galerijā¹¹ (*Charles Barzansky Galleries*) (Zaļinskis 1964: 3). Tomēr par raksturoto situāciju iespējams runāt arī plašākā ASV mākslas dzīves kontekstā. Mākslinieki, īpaši Ņujorkā, saskārās ar hierarhijās balstītu mākslas vidi, kurā jau no 20. gs. 40. gadiem procesu pārvaldē dominēja atsevišķas galerijas un muzeju struktūras, kas noteica savas prioritātes mākslas dzīves organizēšanā. Kā pretreakcija sistēmai, piemēram, Ņujorkā 20. gs. 50. gadu sākumā veidojās mākslinieku dibinātas un vadītas galerijas, kas varēja apvienot domubiedru grupas, lai kolektīvi segtu telpu īri. Tas deva iespēju izstādīties bez papildu maksas un pašiem noteikt izstāžu telpas darbības kursu. Iniciatīvām izvērsties, veidojās arī atšķirīgu kopienu galerijas, kas nodrošināja telpu dažādas rases, izcelsmes un piederības māksliniekiem, kam hierarhiskajā vidē nebija tik plašas iespējas izstādīties (Rahleff 2017). Šādi procesi ļāva pastāvēt un veidoties atšķirīgiem, arī novatoriskiem strāvojumiem kopējā mākslas ainā. Analogijas šādai stratēģijai, nodrošinot platformu konkrētas grupas māksliniekiem un veicinot to mākslas apriti, vērojamas arī latviešu diasporā. Sākot ar 20. gs. 50. gadiem tika dibinātas galerijas, kas varēja būt kādas trimdas organizācijas, mākslinieku grupas vai individuālas personas pārziņā. Viens no pirmajiem mēģinājumiem veidot galeriju, kur Latvijas mākslinieki varētu izstādīt darbus un publika tos apskatīt un iegādāties, ir pēc Amerikas Latviešu apvienības (ALA) Kultūras biroja mākslas sekcijas mākslinieku iniciatīvas 1951. gadā ierīkotais mākslas salons Ņujorkas evaņģēliski luteriskās draudzes baznīcas telpās Bruklinā. Savukārt 20. gs. 50. un 60. gados Ņujorkā par sava veida latviešu mākslas centru kļuva Reinholda Kalniņa galerija *French Art Center* (Franču mākslas centrs). Tā regulāri rīkoja mākslas izstādes, izsoles, kā arī piedāvāja iegādāties grāmatas latviešu valodā. Līdzīgi Ņujorkā darbojās vēl dažas diasporai pietuvinātas galerijas, un šādas mākslas telpas tika atvērtas arī citviet Amerikā, piemēram, Čikāgā 1950. gadā durvis vēra Oto Krolla (1888–1969) latviešu mākslas aģentūra *Hull House* telpās, 1959. gadā Klīvlendā uzsāka darbu Dailoņa Štauera mākslas salons, 1965. gadā Filadelfijā tika atvērta galerija *Vendo Nubes*.

Neraugoties uz grūtībām izstādīties ārpus latviešu sabiedrības, kā atsevišķus centienus, kas vainagojušies ar panākumiem vietējā mākslas vidē, var minēt Maksimilianu Mitrēvicu, kurš viens no pirmajiem ārpus trimdas kopienas sarīkoja savu personalizētā¹². Tas bija iespējams, pateicoties Vācijā bēgļu nometnēs nodibinātajiem kontaktiem ar Luīzi Palmeri Vincentu (*Louise Palmer Vincent*, 1865–1953) Rokfelleru fonda (*Rockefeller Foundation*) direktora Džordža Vincenta (*George Edgar Vincent*, 1864–1941) sievu (Liepa 1949: 4). Neilgi pirms izstādes 1950. gadā gleznotājs ieguva

11 1958. gada 29. sept.–12. okt. Noras Drapčes personalizētā Čārlza Barzanska galerijā, Ņujorkā.

12 1951. gada 12.–26. novembris. Maksimiliana Mitrēvica glezniecības darbu personalizētā Griničas pilsētas bibliotēkas mākslas galerijā.

Edvarda Makdovela (*Edward MacDowell*, 1860–1908) zelta medaļu¹³ Nacionālās zīmēšanas akadēmijas¹⁴ (*National Academy of Design*) izstādē par darbu “Svētdiena”, kur, kā Jānis Krastiņš (1910–1996) minējis, bija attēlota tautumeita Rucavas tērpā (Krastiņš 1976: 3). Apbalvojums bija arī iespēja divus mēnešus uzturēties rezidencē Ņūhempšīras štatā Pīterboro. Panākumi saistāmi arī ar Ludolfa Liberta radošo karjeru Ņujorkā. Māksliniekam jau pirmajos ieceļošanas gados izdevās saņemt izstādes Publiskās bibliotēkas Hudzonas filiālē (*Public Library Hudson Branch*) un Andrē Emmeriha (*André Emmerich*) galerijā, turklāt viņa dekorāciju metu operai “Boriss Godunovs” iegādājās Ņujorkas Publiskā bibliotēka (Profesora Ludolfa Liberta izstāde Ņujorkā 1950: 3). Arī Liberta gadījumā tas bijis iespējams, pateicoties nodibinātajiem kontaktiem pirmskara periodā. Te minama arī Elzas Drujas-Foršū saņemtā personalizstāde 1954. gadā *Lyn Kotler* galerijā Ņujorkā (Krastiņš 1954: 3). Māksliniece bija Stempfordas Mākslas apvienības un Konektikutas Mākslinieku apvienības biedre, un atsauksmes par viņas darbiem tikušas iekļautas izdevumos *The New York Herald Tribune* un *Art News* (Audriņš 1963: 160). Kā Silvermines Mākslinieku ģildes (*Silvermine Guild of Artists*) biedre piedalījies apvienības rīkotajās Jaunanglijas māksliniekus izstādēs¹⁵. Bet par to, ka 1957. gadā Mārtiņa Krūmiņa personalizstāde atspoguļota *The New York Times*, vēstīja Teodors Zeltiņš (1914–1991), rakstot, ka Krūmiņš nodēvēts par interesantāko latviešu trimdas mākslinieku (Zeltiņš 1957: 3). Radošie sasniegumi atšķirīgos kontekstos attiecināmi arī, piemēram, uz Jāni Cīruli, kura zīmējumi publikācijās medicīnas nozarē ieguva starptautisku atzinību (Siliņš 1983: 3). Ēvalds Dajevskis kā scenogrāfs un kostīmu mākslinieks Ņujorkā darbojās atšķirīgās filmu studijās un Brodvejas teātros, savukārt Arturam Upelniekam (*Arthur Upelnieks*) izdevās savu karjeru veidot starp Itāliju, kur viņš bija Itālijas akadēmijas (*Accademia Italiana*) goda biedrs, un ASV, kur kā Amerikas Profesionālo mākslinieku līgas

13 1906. gadā Pīterboro Ņūhempšīras štatā mūziķa Edvarda Makdovela un viņa sievas īpašumā tika ierīkota pirmā mākslinieku rezidence ASV, kā arī dibināts fonds, kas piešķīra stipendijas un iespēju strādāt rezidencē. Fondu dibinājuši mecenāti Grovers Klivlends (*Grover Cleveland*, 1837–1908), Endrū Kārnegijs (*Andrew Carnegie*, 1835–1919) un Džons Pīrponts Morgans (*John Pierpont Morgan*, 1837–1913). Medaļa tika piešķirta ik gadu par izcilu veikumu tēlotājmākslā, mūzikā, literatūrā un fotogrāfijā. No: *The MacDowell Colony History*. Available: <https://www.macdowell.org/about> [accessed 02.07.2021.].

14 Nacionālā zīmēšanas akadēmija, šobrīd pazīstama kā Nacionālā akadēmija, dibināta Ņujorkā 1825. gadā ar mērķi veicināt tēlotājmākslas attīstību, rīkojot izstādes un nodrošinot mākslas izglītības pieejamību.

15 Šajās izstādēs piedalījās arī tādas mākslinieces kā Luīze Nevelsone (*Louise Nevelson*, 1899–1988) un Elaina de Kūninga (*Elaine de Kooning*, 1918–1989), bet izstāžu žūrijās bija aicināti mākslas eksperti no Modernās mākslas muzeja Ņujorkā (*MoMa*), Jaunā muzeja (*The New Museum*) un Vitnija muzeja (*Whitney Museum*).

(*American Artist Professional League*) biedrs saņēmis arī vairākus apbalvojums biedrības rīkotajās izstādēs (Balodis 1994: 5). Pieminams arī fakts, ka pēc Žūrijas atlases 1963. gadā "*Armory Show* 50 gadu jubilejas izstādē"¹⁶ *Madison Square Garden* telpās Ņujorkā tika iekļauti Elzas Drujas-Foršū, Augusta Annusa un Pāvila Puzina darbi (Šturma 1992: 1768–1777).

Biogrāfiju studijas ļauj izdalīt arī personības, kas iemantoja plašāku atzinību ASV sabiedrībā nekā latviešu lokā. Tas bieži saistāms ar mākslinieku apzinātu izvēli attālināties vai norobežoties no diasporas, ko varēja veicināt atšķirīgs mākslinieka radošās biogrāfijas konteksts pirmskara un kara gados. Taču to varēja veicināt arī trimdas sabiedrībai raksturīgais prioritizēt nacionālo kultūru, kas varēja izpausties kā Latvijas pirmās brīvvalsts mākslas paraugu idealizēšana un laikmetīgo tendenču noraidīšana, līdzīgi arī darbu saturā priekšroku dodot tēlojumiem ar nacionāli atpazīstamiem motīviem. Viens no tādiem ir Aleksandrs Vilumsons, kurš bija pedagogs Kalifornijas Mākslas institūtā (*California Institute of the Arts*) un atvēra arī savu studiju, gūstot ievērību plašākā Rietumkrasta mākslas panorāmā. Meklējot ziņas par Vilumsonu, izdevās atrast tikai vienu publikāciju: nekrologu žurnālā "*Latvju Māksla*" (Damroze 1996: 2299–2300), bet atkārtotas publikācijas pieejamas, piemēram, *The Los Angeles Times* (piemēram, Kapitanoff 1995; Woodard 1996). Līdzīgi attīstījusies arī gleznotāja Leo Mihelona (*Leo Michelson*) darbība. Viņš savu radošo karjeru jau kopš 1910. gada veidoja starp Rīgu, Parīzi un Berlīni, bet 1939. gadā ieceļoja Ņujorkā un palēnām iekļāvās ASV mākslas procesos.

Nesalīdzināms vairākums mākslinieku, kam izdevās lielākā vai mazākā mērā iekarot ASV mākslas aprindu uzmanību, nesarāva saites ar latviešu kopienu, viņiem aizvien būtiska bija iesaistīšanās trimdas sociālajās norisēs, kopizstāžu rīkošana, kā arī savu mākslas biedrību dibināšana¹⁷. To veicināja fakts, ka vairumā gadījumu mākslinieki savu radošo darbību bija uzsākuši pirmās brīvvalsts laikā, iegūstot izglītību un piesakot sevi Latvijas sabiedrībā. Tādā kontekstā trimdas kopiena bija daudz pieejamāka auditorija un nozīmīgs ekonomisks atbalsts. Svarīgi arī iezīmēt, ka trimdā kopumā kā svarīga kolektīva darbība tika definēts atbalsts radošajām personām, lai būtu iespējama gan nacionālās kultūras saglabāšana, gan kontinuitāte, gan reprezentācija jaunajā mītne

16 1913. gadā Amerikas Gleznotāju un tēlnieku asociācijas ierosmē (*American Association of Painters and Sculptors*) dibināta 1911. gadā) Ņujorkā tika atklāta "Starptautiskā modernās mākslas izstāde" (*International Exhibition of Modern Art*), kas ASV tobrīd ir pirmā nozīmīgākā modernās mākslas skate, ietekmējot tālāko ASV mākslas attīstību. 1963. gadā sarīkotā izstāde "*Armory Show* 50 gadu jubilejas izstāde" tika veltīta apaļajai gadskārtai kopš pirmās skates.

17 Viena no pirmajām bija Ņujorkas Latviešu mākslinieku apvienība (1951), kam sekoja Filadelfijas Mākslinieku apvienība (1955), tika atjaunota Latvijas Mākslas akadēmijas studentu korporācijas "Dzintarzeme" darbība (1958) u. c.

zemē. Tas tika darīts ne tikai ar tādu organizāciju kā Amerikas Latviešu apvienība¹⁸ palīdzību, bet arī dibinot publiskus un privātus fondus, kas tika veidoti kā apbalvojumi un prēmijas par radošiem sasniegumiem¹⁹. Nodalāma arī parādība, ka trimdas pirmajās divās desmitgadēs 20. gs. 50. un 60. gados atbalsts pat izvērās par sava veida kultūras aģitācijas procesu²⁰ un veicināja arī aktīvu mākslas darbu iegādi privātkolekcijām. Mākslas darbi kļuva arī par veidu, kā identificēties ar noteiktu grupu, kuras lokā darbi bija atpazīstami un identitātes apliecinātāji simboli. Piemēram, populāras kļuva Jāņa Kalmītes gleznotās rījas, tāpat Veronikas Janelsiņas, Annas Dārziņas sieviešu tēli un klusās dabas, Jāņa Gaiļa jūras ainavas, Mārtiņa Krūmiņa lauku un mežu ainavas un Margaritas Kovaļevskas pasaku tēli. Katram sevi cenošam latvietim kādu no minētajām kompozīcijām vajadzēja iegādāties savam viesistabas salonam. Tomēr nākas secināt, ka 20. gs. 50. un 60. gados mākslinieku radošo dzīvi būtiski ietekmējis trimdas sabiedrības pieprasījums pēc mākslas. Lai arī māksliniekiem tas bija tik nepieciešamais finansiālais atspajds un iespēja vairāk pievērsties mākslai, tas neveicināja radošumu un pakļāva māksliniekus noteiktām trimdas sabiedrības tirgus prasībām. Kā novērojis Nikolajs Bulmanis (1929–2014), mākslas darbi bieži tika iegādāti kā interjera dekorēšanas priekšmeti, norādot uz to īpašnieku sociālo statusu, tāpēc trimdas mākslas ainā var konstatēt ievērojamu salonisku darbu īpatsvaru (Bulmanis 2010: 113). Mākslinieki, pielāgojoties publikas gaumei un pieprasījumam, gleznoja idealizētas ainavas, klusās dabas un figurālas kompozīcijas, kam bija sentimentāla nozīme un diasporā atpazīstami naratīvi, kas saistījās ar zaudēto dzimteni.

18 ALA bija viena no centralizējošām organizācijām un norišu veicinātāja, kas rīkoja izstādes, izsoles, izdeva publikācijas, kā arī varēja nodrošināt darbu organizācijā. Tā tika dibināta 1951. gadā, tajā pašā gadā tajā tika izveidots arī Kultūras fonds, un jau 1952. gadā pirmajās Mākslas un kultūras dienās Ņujorkā tika savākti ziedojumi mākslas norišu atbalstam un prēmijām fonda laureātiem. Kultūras fondā darbojās arī Tēlotājas mākslas sekcija, kuras sastāvu pārsvarā veidoja mākslinieki, kas vienlaikus bija arī aktīvi radošajā karjerā, un, kā vērojams ALA Kultūras biroja un Kultūras fonda darbības pārskatos, tad lielākoties to pārstāvēja tieši rakstā izskatīto mākslinieku grupa. Piemēram, pārskats par ALA Kultūras biroja un Kultūras fonda darbību 1966. un 1967. gadā uzrāda, ka sekcijas vadītājs bija Augusts Annuss, sekretārs – Alfrēds Krūkliņš un locekļi: Jānis Audriņš, Voldemārs Avens (1924–2022), Ficis Banga (1895–1974), Jānis Cīrulis, Anna Dārziņa, Elza Druja-Foršū, Anšlavs Eglītis, Jānis Gailis, Harijs Gricevičs (1921–2015), Voldemārs Jansons (1912–1980), Mārtiņš Krūmiņš, Frīdrihs Milts, Arnolds Šīmanis, Oskars Skušķis, Arnolds Treibergs, Sigismunds Vidbergs (1890–1970) (LVA, 1985. f. 1. apr., 76. lieta, 28. lp.). Līdztekus darbību uzsāka arī Daugavas Vanagu pārstāvniecības (turpmāk DV), kuru telpas bieži kļuva par izstāžu zālēm, kā arī organizācijā varēja darboties mākslinieku biedrības, piemēram, DV Ņujorkas nodaļas Tēlotājas mākslas sekcijas mākslinieku apvienība.

19 Kā piemēru var minēt trimdas mākslas kolekcionāra un mecenāta Teofīla Cirķeļa (1905–1987) fondu, kas izvērta atsevišķu prēmiju piešķiršanu, kā arī sarīkoja nedaudzas konkursizstādes.

20 Presē bieži parādījās uzsaukumi, sludinājumi vai raksti, kas aicināja atbalstīt Latvijas trimdas māksliniekus un to radošo darbu, apmeklēt izstādes u. c.

Latvijas trimdas mākslinieku stilistisko tendenču vispārējs raksturojums

Ņemot vērā kontekstu,

kurā darbojās Latvijas trimdas mākslinieki, būtu iespējams pieņemt, ka trimdas pieredze varēja rosināt iekļauties ASV laikmetīgajās izpausmēs, lai izteiktu politisko bēgļu stāvokli un nosodījumu Padomju okupācijai. Tomēr konstatējams, ka, jau sākot ar pirmajiem ieceļošanas gadiem, mākslinieku lokā bieži tika pausts viedoklis, ka Amerikas pēckara glezniecība ir aizgājusi Eiropas agrā modernisma tradīcijā, un Latvijas mākslas skola tās attīstībā bijusi uz "pareizā ceļa", to attiecinot uz brīvvalsts laiku. Par šādu viedokļu izplatību liecina publikācijas trimdas presē, kā arī atsevišķos gadījumos privātajos arhīvos fiksētas pārdomas. Knuts Lesiņš (1909–2000), piemēram, par abstrakto glezniecību rakstīja: "Tā ir abstrakta franču skolas glezniecība bez franču viegluma un šarma. Latvieši nevar no tā neko mācīties, jo šis periods mūsu glezniecībā ar dažādiem eksperimentiem jau pārdzīvots mūsu valsts sākuma gados." (Lesiņš 1951: 8) Savukārt Jānis Kalmīte, rakstot par Jūlija Jēgera 1953. gada personalizstādes²¹ figurālajiem gleznojumiem, Latvijas mākslinieku stilistisko ievirzi raksturoja kā "glezniecību, ko var saprast", un tulkoja to kā izteiksmi, kam nepiemīt bezmērķīga ekspresija (Kalmīte, 1953: 3). Turpretī Ludolfs Liberts abstrakto glezniecību raksturojis kā diletantisma ierosinātāju un, mēģinot saskatīt jēgpilno tās izteiksmē, redzēja to vienīgi kā iespēju eksperimentēt izteiksmes līdzekļu meklējumos, bet tie, pēc mākslinieka domām, nevar būt galēji glezniecības uzdevumi (Liberts 1956: 3). Līdzīgās domās bijis arī Reinholds Kalniņš, kurš teicis, ka abstraktā glezniecība var kalpot vienīgi kā paņēmieni tehnikas izkopšanai (Bergmansons 1959: 3). Šādus izteikumus bieži pavādīja arī piebildes, kuras ASV vēstures, politisko un sociālo kontekstu un tajā sakņoto mākslas estētiku nošķīra no Latvijas mākslinieku mākslas ideāliem un to pagātnes un tagadnes pieredzes. Piemēram, Kalmīte, atsaucoties uz tādiem abstraktā ekspresionisma konceptiem kā saspringtā laikmeta ietekme uz cilvēka apziņu, to saistīja ar Amerikas dzīves realitāti un "šīs zemes iekšīgi saplosīto, iznīcināto cilvēku" (Lesiņš 1951: 8). Liberts rakstīja: "Šodien mūsu neurotiskā laikmetā daudzi nesajēdz paši, ko dara; jēgas noliegšana un tumšo dziņu, elementāro varu un nakts nekritiska glorificēšana, tur saskatot it kā cilvēka īsto kodolu, – tas nevarētu būt mūsu ceļš." (Liberts 1956: 3) Savukārt Jānis Siliņš, koncentrēti pievērsoties ASV laikmetīgajai mākslai, identificēja tehnoloģiju straujo attīstību un aukstā kara norises kā būtiskus ietekmju faktoros (Siliņš 1966: 83). Turpretī, izvērtējot Latvijas mākslinieku jaunradi, pētnieks secinājis, ka pretstatā šādam Amerikas kontekstam darbos iezīmējas "zemnieciskā darbā sakņots konservatīvisms", kas ļauj Latvijas trimdas mākslas tradīciju saistīt ar atšķirīgu vides izjūtu, kas vērsta uz interesi par procesiem dabā (Siliņš 1966: 83). Šādu

21 1953. gada 22. novembris–(?) decembris, Jūlija Jēgera personalizstāde, Mineapoles Betlēmes evaņģēliski luteriskajā baznīcā Mineapolē.

Siliņa apsvērumu, kā arī iepriekš citēto Liberta izteikumu, ka abstraktā ekspresionisma idejas nav Latvijas mākslinieku ceļš, varam skatīt kontekstā ar 20. gs. 30. gadu glezniecību Latvijā, kad Kārļa Ulmaņa (1877–1942) autoritārā režīma ideoloģiskajā atmosfērā dominēja sižetisks figurālisms un īpaši sadzīves žanrs, arī ainavu glezniecība, kas apcerēja jaunās valsts zemes saimnieku, izvēršot "savas zemes" konceptu. Tas bija arī brīdis, kad Latvijas mākslas sabiedrībā tika izvērstas diskusijas par nacionālo stilu, definīcijās balansējot starp etnogrāfijas un Eiropas klasiskās tradīcijas ideāliem. Piespiedu prombūtnes apstākļos, ko iezīmēja aukstā kara norišu fons, apziņa, ka atgriešanās Latvijā tuvā nākotnē nebūs iespējama, kā arī procesi pašā trimdā – paaudžu maiņa un asimilācija – lika trimdai turpināt šīs idejas.

Tomēr, neskatoties uz šādu it kā stagnāciju uzskatos, jāpiebilst, ka ASV modernisma nekritisks noliegums ar laiku varēja mainīties, kā arī mākslinieku rokkrastus ietekmēja modernisma virzienu plašais spektrs, bieži tos interpretējot un pakļaujot diasporā uzturētās mākslas tradīcijas estētiskajiem principiem. Piemēram, Jūlijs Matisons, stāstot par savu praksi, atzīst jūtamas pārmaiņas savu pēdējo gleznu apdarē un apzīmē to kā "mēģinājumu iet laika garam līdzī" (Bruno 1958: 3). Arī Margarita Kovaļevska teikusi, ka viņai patīk modernā māksla un tās žestu valoda, bet tomēr pati tā nespējot izteikties (Lagācis 1960: 3). Radniecīgās domās bijis arī gleznotājs Jānis Cielava: "Redzat, [...] šīs abstraktās gleznas darinātas pēc pasūtinājuma. Bet pats gleznotājs steidzas piebilst, ka nekāds abstraktists viņš nav, jo to gramatiku nesaprot." (Kīselis 1962: 6) Komponista Volkanga Dārziņa (1906–1962) vēstule Anšlavam Eglītim raksturo sava veida kvintescenci mākslinieku vispārējai sajūtai attiecībā pret laikmetīgajām mākslas norisēm – ar laiku pieņemot, bet līdz galam nespējot akceptēt ASV abstraktās glezniecības valodu:

"[...] uz reālo reālismu nemaz vairs nevar skatīties. Mums [Annai Dārziņai un Volkangam Dārziņam – A. S.] taisni tā pati indeve: pliks reālisms vairs neiet, – plikas abstrakcijas arī nē. Pirmais pārāk nemāksliniecisks, bet cilvēcisks, – otrs gan māksliniecisks, bet necilvēcisks [...]. Tā vien liekas, ka visu mākslu sākumi iesākas ar abstraktu komponēšanu, t. i., bāzējas uz abstraktas kompozīcijas, virs kuras tad top kaut kas [nesalāsams vārds – A. S.] superimprovizēts. Tas ir tas pēc kā, manuprāt, ir jācensās." (Dārziņš [bez dat.])

Šādi izteikumi liek izskatīt pieejamos mākslas paraugus²² un izvērtēt, kā tas izpaudies mākslinieku darbos. Konstatējams, ka daļa no rakstā izskatītās mākslinieku grupas saglabāja interesi par akadēmisku tradīciju un klasicismā sakņotu estētiku. Viņu darbos iezīmējas akcents uz zīmējumu dažādu sižetu tēlojumā, piemēram, tas attiecināms uz Ernesta Ābeles, Jāņa Audriņa, Aleksandra Krūkas, Bernharda Sniedzes,

22 Raksts ir plašāka pētījuma daļa, kas apzina Latvijas trimdas mākslu ASV un kurā izskatīti latviešu trimdas glezniecības paraugi Latvijas muzeju krājumos, Latvijas Valsts arhīvā, atsevišķās privātās un publiskās kolekcijās Latvijā un ASV. Bez darbu oriģinālu krātuvēm nozīmīgs izziņas avots bijuši arī periodiskie izdevumi un trimdas izstāžu katalogi.

Edmunda Liepiņa, Rūdolda Vītola, Eduarda Zāma darbiem. Secīgi vairākums mākslinieku²³ savās radošajās izpausmēs attīstīja it kā ekspresīvāku žestu valodu, ko būtu iespējams pieņemt kā iespaidus no 20. gs. otrās puses Amerikas mākslas. Tomēr tas gan nenozīmēja pievēršanos abstrakcijai konceptuāli. Mākslinieki lielākoties saglabāja reālistisku izteiksmi, kurā varēja ienākt, piemēram, variēts otas raksts ar it kā plašāku vēzienu, akcentējot dinamisku kustību gleznas kompozīcijā. Dinamika varēja tikt atklāta arī ar kolorītu, darbos ienākot spilgtākiem krāsoņiem un krāsu akcentiem. Turklāt vērojama arī tendence atainot gleznieciskas noskaņas, izteikti studējot koptoni, krāsu pārejas, iezīmējoties niansētam kolorītam, kam tiek pakārtota formu un apjomu interpretācija. Tādā kontekstā iespējams apskatīt Mārtiņa Krūmiņa glezniecību: viņš izvērsa impresionisma un postimpresionisma valodu, gleznojot ainaviskus ziemas, rudens un pavasara skatus ar mežmalām, ūdens tērcēm, izcirtumus ar baļķu krāvumiem un malkas grēdām. Viņa darbiem raksturīgs formu vienkāršojums, vietām vispārinājums, kolorītā iezīmējoties krāsainībai, arī nosacītiem krāsu salikumiem, bet kompozīcijā uzsverot plakni un lineāru ritmu. Bieži, raksturojot viņa glezniecību, tiek lietots salīdzinājums ar Vilhelmu Purvīti (1872–1945), kura vadīto Dabasskatu meistardarbnīcu Latvijas Mākslas akadēmijā Krūmiņš absolvēja 1942. gadā. Tā, piemēram, 1962. gadā trimdas mākslas pētniece Eleonora Šturma, raksturojot Krūmiņa darbu, rakstīja: "Krūmiņš pieder pie tiem latviešu gleznotājiem, kas, piesavinājušies mūsu glezniecības labākās tradīcijas, tās turpina kopt un veidot savā skatījumā [..]." (Šturma 2011) Kā otru piemēru var raksturot Margaritas Kovaļevskas radošo praksi, kuras centrā ir figurāls sižetisks tēlojums ar atšķirīgiem mākslinieces izdomas tēliem. Visbiežāk tēlotas romu meitenes kuplos, plandošos svārkos un ganiņi pļavās un mežos, māksliniece ilustrējusi arī vairākas pasakas, piemēram, Annas Brigaderes (1861–1933) "Princesi Gundegu un karali Brusubārdu" (1967). Kompozīciju pamatā ir stilizēti tēli, kuru formālās aprises veido izteikts zīmējums, ko papildina, piemēram, tērpju vai matu gleznojums dinamisks otas raksts, velkot it kā ātras, pārtrauktas līnijas. Darbi bieži rada studijas vai impresijas iespaidu, māksliniecei līdz galam neizgleznojot krāsu laukumus vai veidojot zīmējumu ar aprautām līnijām.

Neskatoties uz pieturēšanos pie reālistisku motīvu tēlojuma, iespējams izdalīt arī māksliniekus²⁴, kuru radošajos meklējumos saziņējami mēģinājumi attīstīt pilnīgi

23 Grupā iedalāmi: Alberts, Annuss, Āboliņš, Cepure, Cielava, Cīrulis, Dajevskis, Druja-Foršū, Grunde, Gūtmanis, Jablovskis, Jēgers, Kalnavārņa, Kalniņš, Kovaļevska, Krūmiņš, Krauze-Krūmiņa, Krūkliņš, Kuga, Lejiņš, Liberts, Mazjāņa, Mihelsons, Mitrēvica, Niedre, Ogule, Prande, Priedīte, Puzina, Sildega, Siliņš, Šaumanis, Šīmanis, Šveics, Treibergs, Upelnieks.

24 Dārziņa, Drapče, Ciesnieks, Janeliša, Kalmīte, Riške, Gailis, Milts, Krūkliņš, Matisons, Skušķis, Niedre.

abstraktu valodu, aizraujoties ar abstrakto ekspresionismu un lirisko abstrakciju, pavīdot minimālisma estētikai, kā arī cietās malas glezniecības ietekmēm. Darbus raksturo stilizējoša abstrakcija, kas brīvi interpretē abstraktās glezniecības valodu un žestus. Tomēr vērojams, ka mākslinieki pilnībā neatsakās no vizuāli atpazīstamām zīmēm un kompozīcijas uzbūves centrā patur figurālus elementus vai ainaviskus motīvus, lai gan nedaudzu mākslinieku darbi varēja iegūt arī tīru abstraktu formu. Tādas ir ap 20. gs. 60. gadiem gleznotās Aleksandra Vilumsona abstraktās kompozīcijas ar dinamisku otas rakstu arī cietās malas glezniecības ietekmē, savukārt 20. gs. 70. gadu nogalē darinot minimālistiskas kompozīcijas; nedaudzi Veronikas Janelsiņas mēģinājumi atteikties no figurāliem elementiem 20. gs. 60. gados, kompozīcijas centrā nostatot krāsu un tās iedarbi, bet 20. gs. 80. gados pievēršoties minimālistisku un ģeometrizētu formu tēlojumam. Pētera Rožlapas 20. gs. 70. un 80. gadu abstrakcijas, kas atklāj dažādas variācijas krāsas uzlicienus – vietām dinamiskā rakstā, citviet plūstošās līnijās un toņu pārejās. Jāņa Kalmītes glezniecisko meklējumu lokā 20. gs. 60. un 70. gados iezīmējas ainaviski motīvi, kas abstrahēti līdz vienkāršiem krāsu laukumiem (joslām), asociatīvi iezīmējot debesu, meža un zemes apjomus. Mākslinieks tos varēja kārtot ritmiski citu virs cita, bet varēja arī gleznot dinamiskākas kompozīcijas. Arī starp Noras Drapčes 20. gs. 60. gadu darbiem atrodami tādi, kuros figurāli vai ainaviski elementi maksimāli abstrahēti, nostatot krāsu kā darba iekšējās vienotības atklājēju. Līdzīgs vērojums attiecināms uz Alfrēda Krūkliņa 20. gs. 60. gadu ainavu glezniecību, kas ir uz tīras abstrakcijas robežas, apjomi padarīti teju nolasāmi gleznas kopējā kompozīcijā, iegūstot pašvērtīgu strukturālu viengabalainību.

Radošums, piederība un kultūras identitāte

Kritiski izvērtējot

apskatītos piemērus, mākslinieku izteikumus, uzskatu izpaušmes mākslas darbos, iezīmējas it kā paradoksalitāte. Tie raksturo sava veida inerci laikmeta norisēm, kuru tieši dalībnieki bijuši arī paši mākslinieki gan kā politiskie bēgļi un patvēruma meklētāji, gan līdzdalībnieki pārmaiņām kultūras procesos 20. gs. migrācijas un globalizācijas rezultātā. Analizējot tuvāk šādu mākslas valodas ievirzi, būtu iespējams izdalīt divus aspektus, kas varēja veicināt selektīvo attieksmi pret aktuālajiem procesiem mākslā. Pirmais saistāms ar kultūras un mākslas vēstures un sociālo kontekstu, bet otrs attiecināms uz vēlmi kompensēt zaudējuma sajūtu. Pirmo būtu iespējams ilustrēt ar 1961. gadā tapušo Jura Soikana rakstu par Jāni Kalmīti, kura glezniecības centrā bieži tēloti tādi objekti kā rija, arklis un labības stati. Rakstā Soikans kritiski pievēršas abstraktajai glezniecībai kā individuālai izpaušmei, brīvai no jebkādam tradīcijām vai konteksta, un uzstāj, ka tā drīzāk ir anonīma un bezpersoniska un tajā nav novērojamas

“tautas mākslas nacionālās iezīmes” (Soikans 1983: 294), kas būtu saistāmas ar konkrētu tradīciju vai vietas kontekstu. No šādas perspektīvas raugoties, Soikans saredzēja, ka Kalmītes māksla un tajā ietvertie objekti daudz skaidrāk pauž mākslinieka pozīciju un piederību un tādā veidā glezniecība ir arī papildītāka un nav tikai abstraktu žestu kombinācijas. Atšķirīgi uz šādu interpretāciju ļauj paskatīties arī uz Ameriku emigrējušais mākslas zinātnieks Ervīns Panofskis (*Erwin Panofsky*, 1892–1968). Refleksijas par savu migranta stāvokli un lokālo procesu analīze 20. gs. 50. gadu sākumā ļāvusi izvērst domu, ka Eiropas mākslas uzskatu sistēma tiek balstīta nacionālo vai reģionālo skolu kontekstā, turpretī ASV šādas robežas nav konstatējamas (Panofsky 1954: 13). Pēc Panofska uzskatiem, tas arī ļāvis ASV mākslas videi attīstīties brīvākā gaisotnē ar progresīvu skatu nākotnē, paužot mākslinieka izjūtas konkrētajā vietā un laikā, nepiesaistot tām pagātnes mantojuma uzslāņojumus. Šādā Panofska konstatējumā iespējams gan saziņēt tā brīža aktuālās mākslas kritikas ietekmes un konkrētāk – Klementa Grīnberga izteikumus par Džeksona Polloka (*Jackson Pollock*, 1912–1956) glezniecību, kas, kā kritiķis rakstīja, ir brīva no vēsturiskām atsaucēm (Greenberg 1998: 62). Tādēļ iespējams arī Latvijas trimdā vērojamo kritiku pret ASV laikmetīgo glezniecību 20. gs. 50. un 60. gados traktēt kā atšķirīgu perspektīvu sadursmi. Latvijas trimdai bija svarīgi interpretēt mākslas procesu no etniskās vai nācijvalsts perspektīvas. Proti, saskarsmē ar atšķirīgu kultūras vidi, kurā dominēja gan multikulturālisms, gan ASV nacionālās skolas meklējumi, māksliniekiem bija svarīgi formulēt savu mākslu, kas bija Latvijas brīvvalsts laika nacionālās skolas tradīcija, un, kā Soikans uzsvēra, māksliniekiem darbā bija nepieciešams ietvert zīmes, simbolus vai elementus, kas liecināja par viņu piederību, un tādā veidā paust savu laikmeta izjūtu (Soikans 1983: 297). Tas noved pie otra apstākļa – atmiņas uzturēšanas par zaudēto dzimteni un tai piederīgo kultūru. Esot atsvešinātiem no savām mājām, trimdā bija svarīgi uzturēt dzīvu pagātnes mantojumu, lai tas, pirmkārt, neizzustu no trimdas un otrkārt, no pasaules kolektīvās vēstures un kultūras atmiņas. Tas izpaudās kā mēģinājumi atgūt zaudēto un, kā vērojams no lielas daļas citēto mākslinieku, nostiprināja uzskatu, ka turpināšanās jeb nākotne ir vienādojama ar pagātnes rekonstruēšanu. Mākslas valodas kontekstā būtu iespējams nošķirt divus aspektus. Viens saistīts ar formāliem glezniecības jautājumiem, bet otrs – ar saturiskiem. Formālo jautājumu kontekstā tā bija vērtību skala, ko rakstā aplūkotā mākslinieku grupa bija izkopusi savā daiļradē Latvijā, un tajā vienlaikus sadzīvoja stilistiski daudzveidīgs reālisma izteiksmes spektrs: akadēmiski tradicionālas formas un 20. gs. 30. gadu jaunreālisms. Šādas izteiksmes turpināšana apliecināja un izteica Latvijas brīvvalsts laika spilgtākos mākslas sasniegumus. Savukārt saturiski tas saistījās ar mītu par dzimteni, to tēlojot ainavās, klusajās dabās, portretos un figurālās kompozīcijās, kuru pamata naratīvi balstījās uz atpazīstamiem kultūras kodiem – tautas leģendām, mitoloģijas tēliem, nacionālo simboliku.

Izskatot identitātes jautājumus diasporā, kultūras teorētiķis un sociologs Stjuarts Hols (*Stuart Hall*, 1932–2014) šādu jau nostiprinātu vērtību iestatīšanu tagadnes fokusā saista ar nepastāvīgo un mainīgo pasauli, ko īpaši emocionāli izjūt diaspora, kas ir atsvešināta no mājām (Hall 2003: 244). Tas savukārt nosaka vēlmi pēc ne-mainīgām un stabilām vērtībām. Turpretim atmiņas kultūras un politikas teorētiķe Aleida Asmane (*Aleida Assmann*, 1942), izskatot laika attiecības ar modernismu, atzīmē, ka pagātnes aktualizēšanu iespējams tulkot kā pretreakciju modernisma apsēstībai ar nākotnes ideju vai jebkāda veida izmaiņām (Assmann 2020). Apsvērums izteikts attiecībā uz Eiropas kultūras procesiem, kas dažādos posmos, saduroties ar transformējošo modernisma dabu, meklējuši patvērumu jau nodibinātās tradīcijās. Savukārt no citas perspektīvas, domājot par nostalgiju kā pagātnes aktualizēšanas formu, amerikāņu dzejniece un kritiķe Sūzana Stjuarte (*Susan Stewart*, 1952) vēlmi atskatīties pagātnē raksturojusi kā "nākotnes-pagātnes" (angļu valodā – *future-past*) konstruēšanu, kur pagātnei ir ideoloģiska nozīme (Stewart 1993). Arī Latvijas trimdas gadījumā kavēto 20. gs. vidus modernisma pieņemšanu saskaņā ar Asmani var interpretēt kā bailes no nākotnes idejas un izmaiņām nacionālajā kultūrā, otrkārt, pieņemot Stjuartes rakstīto, ar pagātnes palīdzību definēt ideoloģisku pamatu savai turpināšanās iespējai un treškārt, atsaucoties uz Hola rakstīto, ar pagātnes palīdzību par spīti mainīgajiem apstākļiem nostiprināt un veidot sajūtu par konstantām vērtībām.

Secinājumi

ASV 20. gs. otrās puses mākslas strāvojumi un mākslas dzīves organizēšanas principi nostatīja līdzšinējo uzskatu un darbību kopumu latviešu trimdas mākslinieku sabiedrībā jaunā kontekstā, liekot individuāli un kolektīvi pārvērtēt mākslas, kultūras un identitātes jautājumus. Izsekojot māksliniekiem un izprotot to iespējas iekļauties ASV mākslas procesos, piemēram, piedalīties izstāžu dzīvē, iezīmējas, ka tas izdevās tikai retos gadījumos. To noteica ierobežotie kontakti jaunajos apstākļos, hierarhiskā mākslas vide, kā arī apsvērums, ka tikai ar radošo darbu nodrošināt iztikas līdzekļus pirmajos gados būtu apgrūtināši. Izvērtējot arī mākslinieku sasniegumus ASV kultūras telpā, raksturīgi, ka tādi visvairāk attiecināmi uz 20. gs. 50. gadiem. To būtu iespējams saistīt ar faktu, ka tas ir brīdis, kad Amerikā reālistiska glezniecība uzņēma jaunu izplatības vilni, ar vēlmi attālināties no 20. gs. 40. un 50. gadu Ņujorkas abstraktā ekspresionisma skolas un pievērsties plašākiem radošiem eksperimentiem, gan izvēršot reālisma iespējas, gan paplašinot glezniecības tradicionālās robežas (Rachleff 2017). 20. gs. 60. gados savukārt jau daudz radikālākas izmaiņas mākslas valodā pārnesa arī akcentus no glezniecības uz tādām izteiksmes formām kā kolāža, fotogrāfija, instalācija, performance un noteica nepieciešamību ar mākslas darbu

kritiski izvērtēt kontekstu, kurā tas tika radīts, rādīts un patērēts, kā arī tādā veidā aktualizēt norises sociālajā, ekonomiskajā un politiskajā sabiedrības dzīvē. Šādus uzdevumus nākamajās desmitgadēs pildīja atšķirīgi neodadaisma, popārta, minimālisma un konceptuālisma ideju virzieni. Tas nenoliedzami ietekmēja Latvijas trimdas mākslinieku iespējas iekļauties aktuālajās mākslas norisēs, jo viņu daiļradē noteicoša bija reālisma tradīcija. Iespējams pieņemt, ka minētie faktori arī veicināja un bija viens no iemesliem orientēties uz trimdas sabiedrību kā pamata auditoriju. Ar diasporas palīdzību bija iespējams atvērt galerijas, rīkot izstādes, nodibināt biedrības, un tā bija arī auditorija, kam trimdas mākslinieku radošās izpausmes to eksistējošā formā bija būtiskas identitātes apliecinātājas zīmes, simbolizējot zaudētās mājas un manifestējot nacionālo kultūru jaunajā mītņes zemē.

Vienlaikus bez sociāliem un ekonomiskiem aspektiem, izvērtējot mākslinieku identitātes politiku, būtiski radošā darbā bijuši piederības jautājumi. Tie noteica attiecības gan ar ASV laikmetīgajiem procesiem, gan to, kādas idejas mākslinieki izvēlējās pārņemt savos darbos. Izdalāms, ka 20. gs. 50. un 60. gados kā konceptuāls pamats priekšstatu konstruēšanā pār radošo praksi dominēja nacionāla savpatnība un sevis kā etniskas grupas nošķiršana. Savienoto Valstu mākslas pieredze tika identificēta kā Latvijas māksliniekiem sveša, bet būtiska izvēršanās ideja par nacionālo mākslas skolu un jaunradi kā misiju, lai saglabātu un uzturētu tās vērtības. Tas tika darīts, turpinot Latvijas pirmās brīvvalsts laika vērtības, kas ideoloģiski apvienoja demokrātisma idejas un Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma nacionālpatriotiskos uzslāņojumus, bet māksliniecišķi uzturēja dzīvu mītu par Latvijas Mākslas akadēmijas skolu, kā arī 20. gs. 30. gadu jaunreālismu. Šādu mākslas un kultūras dzīves ievirzi, iezīmējoties gan nacionālistiskām, gan patriotiskām izpausmēm, būtu iespējams novērtēt arī kā stratēģiju, kas aukstā kara kontekstā aktualizēja Latvijas okupāciju, bet Amerikas mākslas dzīves infrastruktūrā tiecās definēt vērtības, kas balstītas atšķirīgā kultūras identitātē un eksistē ciešā sasaistē ar diasporas pasaules redzējumu, izvairoties saplūst ar dominējošo nāciju. Šāda jaunrades stratēģijas forma un fakts, ka māksliniekiem bijusi svarīga reālistiska izteiksme, ļauj to novērtēt arī kā politizētu nostāju un Latvijas trimdas mākslas dzīves norises vispirms skatīt sociālpolitiskajās un tikai pēc tam 20. gs. otrās puses mākslas estētiskajās un konceptuālajās norisēs. Kultūras pētniece Siglīne Lemke (*Siglīne Lemke*, 1962) uzsvērusi, ka diasporas un trimdas mākslai pamatā piedēvējama orientēšanās uz figurālismu (Lemke 2008: 140). To nosaka apstākļi, ka figurāli elementi var veidot skaidri nolasāmu naratīvu. Mākslinieki izmanto kopīgus kultūras kodus un kolektīvi atpazīstamas zīmes, ar kurām iespējams izstāstīt stāstu un paust pieredzēto. Tādēļ, lai spētu izprast un interpretēt diasporas mākslu, ir nepieciešams iedziļināties mākslas darbu saturā un vēstījumā. Balstoties Lemkes uzskatā, iespējams arī latviešu trimdas mākslinieku darbos dominējošo reālismu

pieņemt kā izteiksmi, kas bija svarīga kā pieredzētā nodošanas forma un dominējošās nācijas kontekstā iezīmēja atšķirīgo gan formālā, gan saturiskā ziņā. Protams, ir kritiski jāizskata šādas stratēģijas ievirze, kas Latvijas trimdas gadījumā tomēr bieži balstījās nekritiskā nacionālismā un noveda pie konservatīvu uzskatu popularizēšanas trimdas kultūrā, un neveicināja radošo izpausmju attīstību, bet drīzāk stagnāciju. Protams, jāatzīmē arī, ka bija mākslinieki, kas jaunradē centās kritiski izvērtēt pārspīlētu Latvijas kultūras kopšanu, sekot laikmetīgām mākslas formām un tajās konsolidēt savu vēstures un tagadnes pieredzi, arī izvēloties norobežoties no trimdas vai kara iespaidiem savā mākslā vispār. Tādēļ rakstā izdarītie secinājumi un vērojumi ir sintezējoši un attiecināmi uz diasporas mākslas procesiem to kopumā, kā arī uz to redzamāko daļu, kas reģistrēta periodiskajos izdevumos. Lai būtu iespējams veikt aptverošāku ieskatu trimdas mākslas dzīvē ASV, būtu nepieciešama izvērsta mākslinieku privāto arhīvu analīze un apzināšana, kas varētu sniegt ziņas par radošajiem procesiem, kuri palikuši ārpus tā laika trimdas periodiskajiem izdevumiem vai organizāciju arhīviem, un tādā veidā arī paplašināt vizuālās valodas, identitātes un piespiedu prombūtnes jautājumu interpretāciju iespējas.

Bibliogrāfija

Arhīva materiāli

1961. gada kultūras dienas. 1961. gada janvārī. Amerikas Latviešu apvienības Kultūras birojs. LVA, 1985. f., 1-vp. apr., 76. lieta, 24. lp.

Dārziņš, Volfgangs [bez dat.]. Vēstule Anšlavam Eglītim. LVA, 2422. f., 1-v. apr., 4. lieta, 22. lp.

Janelsiņa, Veronika [bez dat.]. Darbinieka identifikācijas kartīte. V. Jan. D 1/2. RTMM inv. nr. 687087.

Ņujorkas Latviešu organizāciju padomes 42. pilnsapulces 1962. gada 22. februāra protokols. LVA, 1985. f., 1-vp. apr., 19. lieta, 41. lp.

Pārskats par Amerikas Latviešu apvienības Kultūras biroja un Kultūras fonda darbību 1966/67 gadā. LVA, 1985. f., 1. apr., 76. lieta, 28. lp.

Sildegs, Arnolds. Pārskats par latviešu tēlotājas mākslas gaitām. Latviešu kultūras nākotne. Latviešu kultūras darbinieku saiets Klīvlendā. Referātu apkopojums. Latviešu institūts, 1975., 31.–35. lpp. LVA, 1985. f., 1. apr., 76. lieta, 62.–64. lp.

Veselis, Jānis (1955). Vēstule Irmāi Annusai 4. jūlijā. LVA, 2101. f., 3-v. apr., 46. lieta, 15. lp.

Veselis, Jānis (1954). Vēstule Norai (?) 17. martā. LVA, 2101. f., 3-v. apr., 46. lieta, 24. lp.

Literatūra

- Asmann, Alaida (2020). *Is time out of joint? Rise and fall of the time regime of Modernity*. London: Cornell University Press and Cornell University Library.
- Audriņš, Jānis (1963). Grafiķe un gleznotāja Elza Druja. *Labietis*, Nr. 25, 160.–161. lpp.
- Balodis, Oļģerts (1994). Mākslinieks Artūrs Upelnieks viņšaulē. *Laiks*, 07.09., 5. lpp.
- Brasliņa, Aija (2004). Latviešu māksla ārpus Latvijas. Glezniecība. *Latvijas mākslas vēsture*. Rīga: Pētergailis, 439.–445. lpp.
- Jēgers, Benjamiņš (1994). *Latviešu trimdas izdevumu bibliogrāfija 1981–1991*. Stokholma: Daugava.
- Bergmansons, Otto (1959). Daudzpusīga izstāde. *Laiks*, 21.02., 3. lpp.
- Bruno, Tālovalds (1958). Laika garam līdz. *Laiks*, 24.09., 3. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). Dažas domas par latviešu mākslu svešumā. *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 106.–116. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). Īss pārskats par latviešu mākslu emigrācijā. *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 318.–334. lpp.
- Bulmanis, Nikolajs (2010). No vienas puses tā... *No vienas puses tā...* Rīga: Mansards, 274.–276. lpp.
- Damroze, Arturs (1996). Aleksandrs Vilumsons. *Latvju Māksla*, Nr. 22, 2299.–2300. lpp.
- Eglītis, Anšlavs (1954). Latviešu mākslas desmit gadu gaitas svešumā. Tichovskis, H. (red.). *Latviešu trimdas desmit gadi*. ASV: Astras Apgāds, 80.–95. lpp.
- Greenberg, Clement (1955). American-Type painting. *Partizan Review*, No. 22(2), pp. 179.–197.
- Greenberg, Clement (1998). The Nation. Karmel, Pepe (ed.). *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: Museum of Modern Art, p. 62.
- Hall, Stuart (2003). Cultural Identity and Diaspora. Braziel, Jana Evans, Mannur, Anita (eds.). *Theorizing Diaspora*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2003. pp. 233–246.
- Janelsiņa, Veronika (2000). *Atceroties*. Rīga: Zinātne.
- Kalmīte, Jānis (1953). Glezniecība, ko var saprast. *Laiks*, 09.12., 3. lpp.
- Krastiņš Jānis (1954). Uzticība nopietnām tradīcijām. *Laiks*, 27.02., 3. lpp.
- Krastiņš, Jānis (1976). Etnisko īpatnību glabātājs. *Laiks*, 07.04., 3. lpp.
- Kapitanoff, Nancy (1995). Keeping a Legacy Alive: Students of Alex Vilumsons are featured in exhibition dedicated to the respected teacher. *The Los Angeles Times*, 14.04. Available: http://articles.latimes.com/1995-04-14/news/va-54594_1_respected-teacher [accessed 05.03.2023.].
- Ķīselis, Boļeslavs (1962). Tikšanās pēc deviņiem gadiem. *Laiks*, 21.07., 6. lpp.
- Lagācis, P. (1960). Margarita Kovaļevska jūsmo par Eizenhaueru. *Laiks*, 20.07., 6. lpp.
- Lamberga, Dace (2013). *Latviešu māksla trimdā*. Rīga: Neputns.
- Lemke, Sieglinde (2008). Diaspora Aesthetics: Exploring the African Diaspora in the Works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat. Mercer, Kobena (ed.). *Exiles, Diasporas and Strangers*. Cambridge: The MIT Press, pp. 122.–145.

- Lesiņš, Knuts (1951). Jānis Kalmīte. *Tilts*, Nr. 8, 6.–13. lpp.
- Liberts, Ludolfs (1956). Pirmās palmas bruņinieks. *Laiks*, 02.06., 3. lpp.
- Liepa, Rita (1949). Kāda sestdienas pievakare. M. Mitrēvica darbu skate Konektikutā. *Laiks*, 26.11., 4. lpp.
- Ņefedova, Ināra (1990). Mēs. *Māksla*, Nr. 1, 6.–9. lpp.; Nr. 2, 2.–11. lpp.; Nr. 3, 28.–33. lpp.
- Panofsky, Erwin (1954). Three Decades of Art History in the United States. Impressions of Transplanted European. *Collage Art Journal*, No. 14(1), pp. 7–27.
- Pelše, Stella (2007). *Latviešu mākslas teorijas vēsture: Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900–1940)*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts.
- Profesora Ludolfa Liberta izstāde Ņujorkā (1950). *Laiks*, 18.03., 3. lpp.
- Rahleff, Melissa (2017). *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952–1965*. New York: Grey Art Gallery, New York University.
- Sandler, Irving (1970). *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York: Prager Publishers.
- Siliņš Jānis (1983). Jānis Cīrulis septiņdesmit piecgadnieks. *Latvju Māksla*, Nr. 3, 914.–915. lpp.
- Siliņš, Jānis (1966). Pārdomas par modernās mākslas problēmām. *ALA Kultūras Biroja Biļetens*, Nr. 14, 83.–84. lpp.
- Siliņš, Jānis (1983). Glezniecība. Andersons, Edgars (red.). *Latvju enciklopēdija 1962–1982, 1. sējums*. ASV: Amerikas Latviešu apvienības Latviešu institūts, 472.–492. lpp.
- Soikans, Juris (1964). Nacionālā māksla un tautas likteņi. Dunsdorfs, Edgars (red.). *Austrālijas latviešu centrālā archīva rakstu krājums "ARCHIVS", 5. sējums*, 87.–116. lpp.
- Soikans, Juris (1983). *Mākslas kritika un esejas*. Toronto: Astra, 294.–297. lpp.
- Stewart, Susan (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Šturma, Eleonora (1975). Saules un ēnas puses latviešu mākslas ainā. *Latvju Māksla*, Nr. 1, 8.–11. lpp.
- Šturma, Eleonora (1992). Gleznotāja Elza Druja-Foršū. *Latvju Māksla*, Nr. 18, 1768.–1777. lpp.
- Šturma Eleonora (2011). *50 gadus mākslai pa pēdām*. Rīga: Mansards.
- The MacDowell Colony History*. Available: <https://www.macdowell.org/about> [accessed: 02.07.2021.].
- Vilsons, Andris (1990). *Trīmdas latviešu māksla. Materiāli Latvijas literatūras un mākslas enciklopēdijai*. Diplomdarbs. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
- Woodard, Josef (1996). Tribute to Artist, His Journey. Alex Vilumsons' diverse works reflect his personal and creative growth. *The Los Angeles Times*, 21.03. Available: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-03-21-ca-49628-story.html> [accessed 05.03.2023.].
- Zaļinskis, Auseklis (1964). Viesos pie laureātes. *Laiks*, 17.06., 3. lpp.
- Zeltiņš, Teodors (1957). Draugos ar dabu. *Laiks*, 15.05., 3. lpp.
- Ziedonis, Rimants (1990). The Rija. *Literatūra un Māksla*, 22.09., 8.–9. lpp.

1. attēls. Nora Drapče. Sarkana lauks. 20. gs. 60. gadi. Audekls, eļļa. 34×29 cm.
Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

Figure 1. Nora Drapče. The Red Field. 1960s. Canvas, oil. 34×29cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

2. attēls. Mārtiņš Krūmiņš. Ziema. 20. gs. 60. gadi. Audekls, eļļa. 38×28 cm. Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

Figure 2. Mārtiņš Krūmiņš. Winter. 1960s. Canvas, oil. 38×28 cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

3. attēls. Jānis Kalmīte. Rija. 1964. Eļļa, kartons, 16×12 cm. Klinklāva mākslas galerijas kolekcija.

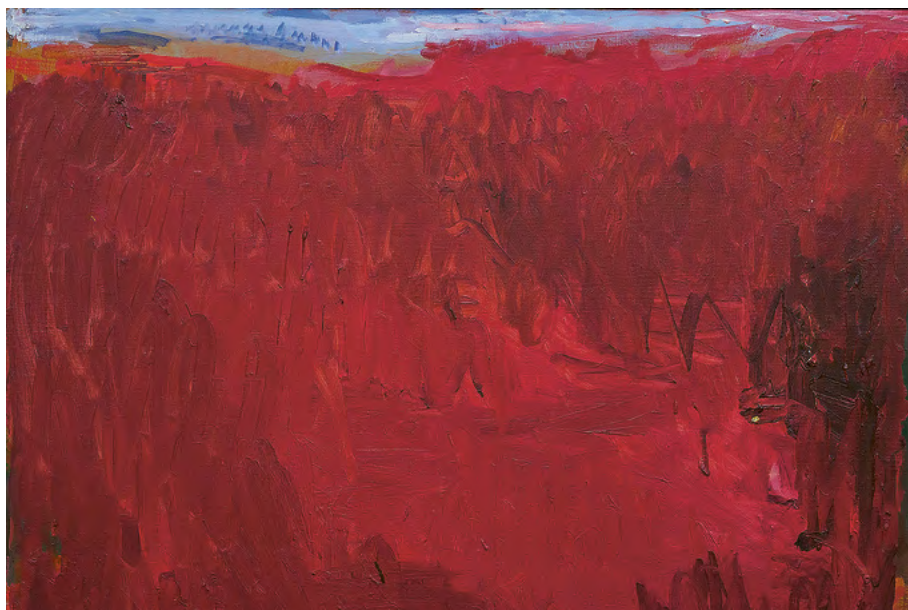
Figure 3. Threshing Barn. Cardboard, oil. 16×12 cm. Collection of the Klinklāvs Art Gallery.

4. attēls. Maksimilians Mitrēvics. Rucaviete Nīcā. 1960. Audekls, eļļa. 127×164 cm.

Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcija.

Figure 4. Maksimilians Mitrēvics. The Rucava Woman in Nīca. 1960. Canvas, oil. 127×164 cm.

Collection of the Latvian National Museum of Art.



1





