

Rita Broka

Mg. art., māksliniece, pētniece, Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., artist, researcher, Art Academy of Latvia

E-pasts /e-mail: rlboka@gmail.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.06

Ainavas identifikācija Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijās personīgās ģeogrāfijas kontekstā

Landscape Identification in the Textiles of the Heimrāts School, in the Context of Personal Geography

#

Atslēgvārdi:

tekstilmāksla,
gobelēns,
dabas tēls,
uztvere,
vieta,
materialitāte

Keywords:

textile art,
tapestry,
image of nature,
perception,
place,
materiality

Kopsavilkums

20. gs. 70. gados Latvijas tekstilmākslā par galveno izteiksmes formu izvirzījās austa, tematisku tēlu saturoša tekstilija – gobelēns. Akadēmiski izglītoto Rūdolda Heimrāta skolas pārstāvju darbos dabas tēlojumi 20. gs. 70.–80. gados attīstījās kā dominējošais motīvs. Šīm tekstilijām tika piemērots vispārinošs, dekoratīvo sastāvdaļu akcentējošs apzīmējums “dabas tēli”.

Raksta mērķis ir pārskatīt dabas tēla jēdziena lietojumu Latvijas tekstilmākslā, izpētīt ierosmes apstākļu nozīmi mākslinieku radošajā darbā un interpretēt tekstilijas ar dabas tēliem kā ainavas. Akcentējot ķermeniskās uztveres pieredzes nozīmi datu interpretācijā, ir izmantota autoetnogrāfiskā izpētes metode, kā arī lauka pētījumu metode. Piemēru veidā analizētas Rūdolda Heimrāta, Aijas Baumanes, Edītes Pauls-Vīgneres, Dzintras Vilks un Zintas Beimanes tekstila ainavas, identificējot ierosmes vietas un iespējamās ainavas motīvu prototipus personīgās ģeogrāfijas kontekstā. Pamatojoties uz primāro avotu izpētes rezultātiem, multisensorās uztveres pētījumiem un starpdisciplināri lietotām ainavas teorijām, tekstilijās fiksētie dabas vērojumu iespaidi jeb dabas tēli interpretēti kā ainavas.

Summary

In the 1970s a new form of artistic tapestry emerged as the primary form of figurative expression in Latvian textile art, introducing thematic narrative and pictorial imagery. The theme of nature dominated Latvian textile art from 1970–80; however, these works were not considered landscapes. These textiles were classified under the general designation “images of nature,” accentuating the decorative components.

The article aims to identify landscape in woven textiles using an interdisciplinary approach, focusing on an artist’s sensory experience and medium-specific expression. A survey of the textile works of artists Rūdolds Heimrāts, Aija Baumannē, Edīte Pauls-Vīgnere, Dzintra Vilks, and Zinta Beimane through the field notes method is applied to identify the landscape motif. Also, the landscape is explained and substantiated, introducing human geography theories on the perception of the place and the individual’s relationship with it. The study has been conducted using formal and iconographic analysis of visual sources, analysis of written sources, biographical research method, semi-structured interviews, and autoethnography.

levads

20. gs. 70. gados par galveno mākslinieciskās izteiksmes formu Latvijas tekstilmākslā kļuva austa tēlaina tekstilija jeb gobelēns. Atšķirībā no iepriekšējos gadsimtos Eiropas austuvēs profesionālu audēju izstrādātajām gleznu variācijām, šī laikmetīgā gobelēna versija veidojās kā mākslinieka pašrocīgi realizēta iecere tekstilmateriālā. Šādā variantā no vienas puses saglabājās piesaiste glezniecībai tuvam tēla atveidam, bet no otras – auduma struktūra, tehniskais izpildījums, krāsas lietojuma specifika, izvēlētās šķiedras īpatnības pavēra iespēju cita veida emocionālajai ekspresijai, reālistiskajā pirmsākumā ieviešot auduma formēšanas procesa ietekmētas atkāpes. Par šī perioda tematisko ievirzi vizuālajā mākslā mākslas vēsturniece Tatjana Kačalova (1915–2010) ir atzīmējusi vispārēji pieaugošo aktivitāti ainavas žanrā. Ainava nosacītajā un filozofiski simboliskajā tulkojumā kļuva par vienu no iemīļotākajām tēmām ne tikai gleznotāju, bet arī citu mākslas veidu pārstāvju – grafiķu, vitrāžistu un tekstilmākslinieku – radošajā darbībā (Kačalova 1985: 153). Dabas tēmai veltīto tekstiliju īpatsvars un nemainīgā aktualitāte tika konstatēta arī tekstilmākslas nozares apskatos, tomēr par ainavām tās netika uzskatītas. Piemēram, Dace Lamberga, vērtējot 70. gadu tekstilmākslas parādības, rakstīja: “Dabā redzētais vispār ļoti aktīvi ietekmē mūsu dekoratīvo tekstilmākslu, tai pašā laikā jebkurai krāsu kompozīcijai var piemeklēt dabas pasaulei atbilstošu nosaukumu. Tādēļ nebeidzamiem gadalaiku un dienas laiku, kā arī citu dabas parādību un norišu nosaukumi bieži vien neattaisnojas un ar savu nemitīgo atkārtoto dažādu autoru darbos vairs nav nopietni uztverami.” (Lamberga 1981: 36) Šāds vērtējums uzskatāmi iezīmē, pirmkārt, nevēlēšanos iedziļināties tekstilmākslinieka radošās darbības specifikā, otrkārt, demonstrē pieņēmumu, ka ainaviskā tekstilija tiek radīta kādos amatnieciskas intereses vadītos mākslīgas sacerēšanas apstākļos. Īpatnēji, ka tieši dabas tēmai veltītās tekstilijas visbiežāk nonāca Latvijas kritiķu nelabvēlības centrā. Tieši pretēja situācija bija ar figurālajām kompozīcijām, kas tika uzskatītas par akadēmiski izglītota tekstilmākslinieka augstākā sasniegumu līmeņa rādītāju (Ivanova 1980; Lamberga 1981; Baranovska 1993). Turklāt šāds vērtējums, ko varētu attiecināt uz padomju perioda ideoloģisko ietekmi, turpināja pastāvēt arī pēc 1990. gada (Raudzēpa 2008: 156).

70. gados dabas tēmai Latvijas tekstilmākslas procesu apskatos vairākkārt pievērsusies mākslas vēsturniece Tatjana Suta (1923–2004). Viņas pienesums šajā ziņā ir tā saucamā “dzimtās dabas tēla” apzīmējuma ieviešana (Suta 1972). Šāds šķietami nekaitīgs formulējums praksē darbojās kā universāla, pat absolutizēta ainavas termina variācija, kas bija attiecināma uz visu, kas vismaz aptuveni asociējās ar priekšstatu par vietējo dabu, un tekstilijas, kuru saturā konstatējami ainavas motīvi

vai dabā novērotas struktūras, iekļāva vienotā dabas tēmas atreferētājā masā. Vispārinošais dzimtās dabas tēls, lai arī, visticamāk, lieliski atbilda padomju laika propagandētajai dzimtenes estētikai, tekstilmākslas gadījumā pilnībā dzēsa mākslinieka personīgās pieredzes sastāvdaļu. Šo par dabas tēliem saukto tekstiliju nemainīgi dominējošais īpatsvars vēlākos gados noveda pie tādiem secinājumiem kā, piemēram, par 4. Republikas tekstilmākslas izstādi rakstīja Inese Baranovska (1959): "Daba un tās motīvi, dažādu gadalaiku poētiskās noskaņas vienmēr ir iespaidojušas tekstilmākslinieku kompozīcijas, kļuvušas par neizsmejamu iedvesmas "zelta āderi"." (Baranovska 1986) Citiem vārdiem sakot, dabas tēmas izvēle tika uzskatīta par vieglāko ceļu, lai veidotu labskanīgās dabas formās un krāsās balstītas kompozīcijas un noaustu pieņemamu izstādes darbu. Un tomēr – vai var apgalvot tik viennozīmīgi? Ko šie dabas tēli nozīmēja māksliniekiem, kuru viena darba izpildes vidējais laiks sasniedza vairākus mēnešus? Kas ir šo tēlu izcelsmes pamatā? Kādēļ, neskatoties uz vēso un pat noniecinošo kritiķu attieksmi, to apjoms nevis samazinājās, bet pat pieauga, ar laiku kļūstot par Heimrāta skolas pārstāvju vizītkarti?

Raksta mērķis ir pārskatīt dabas tēla jēdziena lietojumu Latvijas tekstilmākslā, izpētīt ierosmes apstākļu nozīmi mākslinieku radošajā darbībā un interpretēt vietas uztveres rezultātā radītās tekstilijas kā ainavas. Izpētes materiāls ir austās tekstilijas jeb gobelēni, kuru autori ir profesionāli tekstilmākslinieki, kas ieguvuši izglītību Latvijas Mākslas akadēmijā profesora Rūdolfā Heimrāta vadībā 20. gs. 60.–80. gados. Tekstiliju analīzē uzmanība tiek pievērsta mākslinieka radošās darbības principiem ainavu un tās motīvu atveidē tekstila medijā, kur tēls specifiskas atlasē ceļā tiek modelēts atbilstoši materialitātes, krāsas un tehniskā izpildījuma iespējām. Šī tekstilmākslinieka radošās darbības īpatnība apgrūtina ainavas interpretāciju no žanra pozīcijām, izmantojot formāli aprakstošās mākslas zinātnes metodes, tādēļ ainavas pētījumi paplašināti starpdisciplinārā griezumā, pievēršoties kultūrģeogrāfijas un sociālo zinātņu teorijām. Akcentējot ķermeniskās uztveres pieredzes nozīmi datu interpretācijā, ir izmantota autoetnogrāfiskā izpētes metode, kā arī lauka pētījumu metode, dabā apsekojot mākslinieku norādītās ierosmes vietas.

Rakstā tiek aplūkoti dabas tēlu jeb ainavu parādīšanās vēsturiskie priekšnoteikumi Latvijas tekstilmākslā, to attīstība Heimrāta skolas izveidošanās procesā, īpaši pievēršot uzmanību tās pamatlicēja Rūdolfā Heimrāta personības, radošās pieejas un pedagoģisko principu ietekmei. Piemēru veidā analizētas Rūdolfā Heimrāta, Aijas Baumanes, Edītes Pauls-Vīgneres, Dzintras Vilks un Zintas Beimanes tekstila ainavas, identificējot ierosmes vietas personīgās ģeogrāfijas kontekstā un atklājot to iespaidu radošajā darbā. Pamatojoties uz primāro avotu izpētes rezultātiem, multisensorās uztveres pētījumiem un starpdisciplināri lietotām ainavas teorijām, tekstilijās fiksētie dabas vērojumu iespaidi jeb dabas tēli interpretēti kā ainavas.

Tēlojošā tekstilmāksla.

Heimrāta ainavu skola

Līdz 1961. gadam par ainavas atveidojumu Latvijas tekstilmākslā var spriest tikai fragmentāri. Zināmas vairākas tekstilijas, kas austas Latvijas brīvvalsts laikā. Tā, piemēram, Jūlijs Madernieks (1870–1955), veidojot metus austiem priekšmetiem, līdzās stilizētai etnogrāfiskajai ornamentikai, augu un dzīvnieku formām attēloja arī ainavas motīvus. Viena no tādām ir 20. gs. 20. gados gobelēna tehnikā realizētā Staburaga ainava pēc Madernieka meta. Savukārt pēc mākslinieka Anša Cīruļa (1883–1942) meta dubultauduma tehnikā austajā sienas segā ir redzama Rīgas ainava. Pelēko toņu pārejās veidotā kompozīcija ataino Nacionālās operas celtni kopskatā ar pilsētas kanālu (Dombrovskis 1938: 25). Pie pirmajiem veiksmīgajiem gleznu gobelēna tehnikā austajiem audumiem tiek minēta Kristīnes Pāvuliņas (1891–1967) sienas sega "Meža skats" (Pengērots, Dzērvītis 1936: 152). 30. gados ainaviskas kompozīcijas gobelēna tehnikā iesāka aust arī Milda Klēbaha (1906–1975) (Rinka 2016: 586). Tomēr, tā kā līdz pat 60. gadu sākumam tekstilmākslā strādāja vidējo profesionālo izglītību ieguvušie mākslinieki, proti, mākslas audēji (Lāce 1957: 4), kuru mērķis bija radīt tekstilijas praktiskiem nolūkiem ar augstu amatniecisko vērtību, konstanti pieturoties pie tautas mākslā praktizētiem aušanas principiem un noteiktas krāsu skalas, attīstība tēlainās izteiksmes meklējumā virzienā nenotika.

Pagrieziena punkts (Neimiševa 1990), saukts arī par apvērsumu (Suta 1986; Lamberga 1989), tēlaino tekstiliju attīstības virzienā iezīmējās 1960. gadā, kad mākslas audējs, keramiķis Rūdolfs Heimrāts (1929–1992) izstādīja publikas apskatei gobelēna tehnikā austo lielizmēra sienas segu "Uz Dziesmusvētkiem". Sandra Kalniete šo gobelēnu vēlāk apzīmēja kā latviešu profesionālās tekstilmākslas ievadakordu (Kalniete 1987: 90). 1961. gadā Latvijas Mākslas akadēmijā (tolaik Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijā) tika atvērtas jaunas nodaļas, tostarp Tekstiliju dekoratīvās noformēšanas nodaļa (Mētra 1961), un līdz ar Rūdolfa Heimrāta nonākšanu tās vadībā gobelēns kā mākslinieciskā tēla izteiksmes veids izvirzījās par tekstilmākslinieka radošās izpausmes pamatformu. Jau nodaļas pirmā izlaiduma diplomdarbi 1967. gadā uzskatāmi demonstrēja izmaiņas tekstiliju darināšanas principos (Ivanova 1967: 8). No ornamentāla rakstura telpas iekārtojuma elementa, dekorējuma papildinātāja krāsu laukuma tekstilija transformējās alternatīvā, šķiedras raksturlielumu vadītā mākslinieciskā tēla atklāsmes formā. Mākslinieku interpretējumā gobelēna tehnikā austās tekstilijas kļuva par salīdzinoši brīvu radošo meklējumu lauku, kas vienlīdz veiksmīgi atbalstīja gan bezpriekšmetiskas kompozīcijas, gan saturiskā naratīvā balstītus tēlojumus. Brīvi formējamajā gobelēna pamatauduma struktūrā (atšķirībā no kuģīša tehnikas raporta principa, kur audums pieaug joslu veidā no malas līdz malai) varēja pēc nepieciešamības pielāgot kompozīcijas zīmējumu un iekļaut citu veidu aušanas tehnikas, piemēram, persiešu, ziemeļnieku garbārķšu, sumaka, brīvo velku, kā arī dažādot šķiedras materiālu.

Tādējādi kļuva iespējams iecerēto vizuālo tēlu korigēt un formēt aušanas procesa laikā, taktili bagātinot un improvizējot. Šādā jauktas tehnikas veidā austas dabas struktūras un ainavas motīvi jau 70. gadu sākumā izvirzījās radošo meklējumu priekšplānā (Suta 1972: 1973). Izmantojot reljefi austu un citādā veidā pievienotu tekstūru un materiālu apvienojuma iespējas, uztveres iespaidu kļuva iespējams materializēt ne tikai kā plaknē risinātu kompozīciju, bet kā sajūtu kopumā sintezētu tēlu, uzsverot tekstilmāksliniekam svarīgo taustes sensoro pieredzi.

Tekstilmākslinieki, kas bija ieguvuši izglītību Mākslas akadēmijā profesora Rūdolfa Heimrāta vadībā un aktīvi piedalījās izstādēs, nepilnu divu desmitgažu laikā radīja skaidri nodalāmu tekstilmākslas fenomenu, kas sākotnēji tika apzīmēts kā latviešu vai nacionālā tekstilmākslas skola (Suta 1971), bet jau 80. gadu otrajā pusē kā Heimrāta skola (Liepa 1985), un šis apzīmējums nostabilizējas jau pēc mākslinieka nāves 90. gados (Raudzeps 1998). Heimrāta radītās skolas veiksmes pamatā tiek minēta viņa izstrādātā īpašā pedagoģiskā metode. Izvirzījis izglītības centrā uzdevumu atrast un attīstīt jaunā mākslinieka individuālo rokrakstu savienojumā ar spēju realizēt savu ieceri tekstilmateriālā, Heimrāts dominējošās gobelēna tehnikas realizācijā iekustināja nepieredzētas radošo meklējumu izpausmes, kas no plaknē risinātas sienas segas pārauga visdažādākajās strukturālajās variācijās.

Spriežot pēc Heimrāta skolnieku intervijās sniegtajām atsauksmēm, kurās vienbalsīgi atzīta profesora personības ietekme izglītības procesā un turpmākajā radošajā darbībā, kā arī pēc viņa paša sniegtajām atziņām (Heimrāts, Kalniete 1986; Oša 1986; Bankovičs 2010) un daudzajām nozares notikumu apskatu publikācijām, 70.–80. gadu tekstilmākslas pasaule veidojās, tiešā Heimrāta idejiskā redzējuma vadīta. Liriski poētiskais noskaņojums, tautas tradicionālajā mākslā balstītais krāsu, materiālu un kompozicionālo paņēmieni lietojums, no tiem izrietošā folkloras tematika, kā arī tiešie dabas vērojumi noteica ne tikai Heimrāta paša radošās intereses, bet arī ietekmēja jaunveidojamās tekstilmākslas kopējo veidolu (Ļeģčiļina-Broka 2021: 113). Heimrāta skolas gobelēns veidojās par savdabīgu sintētisku savienojumu, kas no vienas puses uzskatāmi demonstrēja tautas mākslas ģeometrizēto zīmju un lakoniskajā krāsu izteiksmē balstītu pirmsākumu, bet no otras sasaucās ar modernās mākslas izteiksmes paņēmieniem. Tā, piemēram, Laine Kristberga, rakstot par Henriha Vorkaļa gobelēniem, norāda, ka tie piesaistīja ar neierasti košu popārta mākslai raksturīgu krāsu paleti. Tomēr, kā uzsver mākslinieks, tam nebija nekādas saiknes ar moderno mākslu, vienīgi ar Latvijas Vēstures muzeja fondos atklāto, tautas mākslas paraugos ieraudzīto krāsu pasaules iedarbības spēku (Kristberga 2013).

Dabas tēlojumi kā radošās darbības pamats mākslinieku izvēlē nav nejauši, nenoliedzami tiem ir saistība arī ar mākslinieku personības iezīmēm. Piemēram, mākslas vēsturnieks Eduards Kļaviņš (1937), rakstot par gleznotāja Jūlija Federa

(1838–1909) pievēršanos ainavas žanram, norāda, ka tas nenotika tāpēc, ka viņam nebija prasmju atveidot cilvēka figūru. Iespējams, ainava Federam bija individuāli saistošāka, vairāk atbilstoša viņa personībai un priekšstatiem par mākslas vērtībām, vienkāršāk sakot – viņa lirika dabai (Kļaviņš 2013: 174). Līdzīgi varētu apgalvot par Heimrāta radošās darbības tematisko ievirzi, kas atšķirībā no Federa neizslēdza figurālos darbus, bet kopnoskaņas ziņā nemainīgi palika poētiskos dabas vērojumos gūtu noskaņu robežās. Šajā ziņā Heimrāts salīdzināms ar lietuviešu tekstilmākslas skolas līderi Jozu Balčikoni (1924–2010), par kuru tiek uzskatīts, ka bērnībā gūtā ciešā tuvība ar dabu un lauku vides veidotie iespaidi tiešā veidā atsaucās uz viņa radošās darbības principiem (Pinkus 1974). Arī vairums pirmo akadēmiski izglītoto tekstilmākslinieku vēl piederēja pie mākslinieku paaudzes, kas līdzīgi Heimrātam bija uzauguši lauku vidē ciešā saiknē ar dabu, tādēļ ar atsaucību spēja uztvert pasniedzēja izvirzīto lirisko tonalitāti. Te var minēt praktiski visus Tekstilmākslas nodaļas pirmo gadu studentus. Tā, piemēram, Aijas Baumanes rokrakstā visos tā attīstības posmos nemainīgi vērojamas dabas tēlu nosacīti simboliskās valodas izteiksmes formas. Tas pats sakāms par Ilmu Austriņu (1940), kuras radošajā darbībā kā vienojošs, nemainīgi aktuāls tēlveides pamats saglabājas dabas vērojumos uztvertas struktūras. Rīdziniece Edīte Pauls-Vīgnere (1939) atmiņās uzsver vienīgi ārpilsētas vidē gūtos iespaidus (Pauls-Vīgnere 2020). Tieši vecā līgūciema zaļojošās nomales, Spilves plavas, vecāku mājas dārzs un lauku viensētā izjustais, dzīvojot mātes māsas mājās Vidrižos, veido pamatu vairumam mākslinieces ainavisko audumu.

Kopumā katrs no Heimrāta skolas pārstāvjiem ir pievērsies dabas tēla atveidojumam tekstilmateriālā. Tā, piemēram, diplomdarbā "Latviešu mūsdienu gobelēns" Liāna Liepa secina, ka ir grūti atrast mākslinieku, kura daiļradē nevarētu sastapties ar dabas tēlam veltītu risinājumu (Liepa 1985: 25). Šāds rādītājs uzskatāms par likumsakarīgu, ja ņem vērā to, ka bez padziļinātās tautas mākslas paraugu apgūšanas, kas parasti tiek izcelta Heimrāta skolas raksturojumā (Eglīte 2020; Kalniete 1989; Bļodone 1974), īpaša nozīme izglītības procesā tika piešķirta dabas studijām. Izvērstas vairāku semestru garumā, tās ietvēra gan atsevišķu dabas elementu, formu, struktūru, gan arī ainavas kā tekstilijas saturiskā tēla detalizētu izpēti. Paša sakārtotajā kompozīcijas programmā Heimrāts norāda: "Ar dzīvu radošu uztveri un attieksmi katrs students var dabā saskatīt daudz laba materiāla kompozīcijām. Bieži vien daba tās "pasniedz" jau gatavā veidā un, tās nedaudz pārveidojot, var atrast pielietojumu daudzos tekstilizstrādājumos." (Heimrāts 1985) Tādā veidā dabas studijas tika saistītas ar tēlaini materiālo domāšanu, kas tekstilmākslā atšķirībā no zīmēšanas vai gleznošanas nozīmēja ne tikai attēlot, bet materializēt uztverto šķiedrā, ievērojot visas medijam raksturīgās formveides īpatnības.

Par labu dabas tēmas izvēlei darbojās arī austās tekstilijas izstrādes process un tehnoloģiskā specifika. Atšķirībā no glezniecības žanra, kur iecerēto kompozīciju

iespējams uzgleznot īsā laika sprīdī, turklāt jebkurā brīdī labot vai pārveidot, gobelēna realizēšanas laiks var aizņemt vairākus mēnešus. Tādēļ motīva izvēle, strādājot šādā tehnikā, tiek uzverta īpaši atbildīgi un tiek izdarīta, vadoties pēc nopietni izsvērtiem faktoriem. Attiekumi var raksturot tekstilmākslinieces Ainas Muzes (1943–2017) izteikums: "Tekstilmāksla ir darbietilpīga un dārga mākslas nozare. Eksperiments vienmēr saistīts ar zaudējuma risku... Laika priekšā visi esam bezspēcīgi, un tā mums tik maz. Tādēļ mūsu tekstilmākslinieki arī cenšas strādāt "mūžīgos" materiālos un par mūžīgiem tematiem." (Muze, Kalniete 1983) Savukārt Egils Rozenbergs (1948) uzsver ilgstošajā darba procesā nepieciešamās pacietības un pašdisciplīnas nozīmi. Neregulāra aušana, pārtraukumi rada risku, ka tiks zaudēta viengabalainuma izjūta. Tā rodas aužot, un to nevar restaurēt. Turklāt, trīs un vairāk mēnešus aužot, prasības pret sevi un darbu var mainīties, tomēr iesākto vairs nevar mainīt. Tas ir pacietīgi jānoauž līdz galam, pat ja iecerē ir atklāta kļūda (Valguns 1977: 16). Ilgstoši strādājot pie viena darba, krājas domas un ieceres nākamajiem, kā rezultātā rodas cikli un motīvu turpinājumi. Aija Baumannē pieļauj, ka gobelēna tapšanas īpatnības ierobežo mākslinieka radošo garu. Tajā pašā laikā viņa atzīst, ka šādi audumi parasti ir harmoniski, jo to nosaka darba ilgums, rimtais ritms un ļoti ciešais mākslinieka kontakts ar savu veikumu (Tabūna 2004). Kopumā jāatzīst, ka Heimrāta radītā ievirze prast izteikties abstrahētu dabas formu un noskaņu valodā tekstilmāksliniekiem izrādījās vērtīgs ieguvums, jo, pirmkārt, ļāva brīvāk izpausties eksperimentālu meklējumu laukā, otrkārt, bija organiski pakļaujama gobelēna struktūrai piemērotajai plastiskajai formveidei un, treškārt, pateicoties nosacīti ietveramajam simbolismam gan krāsā, gan formā, atklāja ceļu no sižetisku stāstu pieprasītāja sociālistiskā reālisma uz atstatus eksistējošo personīgas nozīmes individuālo telpu.

Ainava vai dabas tēls

Saskaņā ar "Mazo mākslas vēstures terminu vārdnīcu" ainava ir tēlotājmākslas žanrs, arī atsevišķs darbs, kas atveido dabas tēlu (Blūma 2005: 6), tātad uz tekstilmākslu būtībā neattiecināms, toties ir konstatējama ainavas saistība ar dabas tēlu. Savukārt, ja pievēršas *Merriam-Webster* vārdnīcai, tad: a) ainava ir attēls, kas attēlo dabisku iekšzemes skatu; b) mākslas darbs, kas attēlo šādu skatu (*merriam-webster.com*). Vizualitātes pētnieks Malkolms Endrūss (*Malcolm Andrews*), pētot ainavu vizuālajā mākslā, apgalvo, ka ainava, neatkarīgi no tā, vai tā ir kultivēta vai savvaļas, ir mākslīga, jau pirms tā kļūst par mākslas objektu. Pat ja cilvēks tikai skatās uz to, ainava jau tiek formēta un interpretēta, un ielikta noteiktos rāmjos. Ainava tādā gadījumā ir tas, ko skatītājs ir selektīvi atlasījis teritorijā kā svarīgu, apstrādājis un pārveidojis saskaņā ar sev zināmiem priekšstatiem par "labu skatu".

Ainavu rada cilvēka prāts. Tajā pašā laikā zināšanas par to, kas ir "ainava", tieši ietekmē ainavas uztveri mākslā vai dabā (Andrews 1999: 10).

Latvijas mākslā šādus priekšstatus par ainavu kā noteiktas uzbūves dabasskatu ir iespaidojusi gleznotāja Vilhelma Purviša (1872–1945) darbība. Pārfrāzējot filozofa un tautas mitoloģijas pētnieka Toma Ņeņča apgalvojumu par to, ka ainavists Vilhelms Purvītis mūsdienās ir kļuvis par latviešu glezniecības simbolu (Ņencis 2013: 52), varētu apgalvot, ka Purviša ainavas ir kļuvušas par Latvijas ainavas identitātes simbolu. Tajā pašā laikā ir zināms, ka Purviša dabasskati ir komponēti pēc īpaša principa, ko mākslinieka daiļrades pētniece Tatjana Kačalova apzīmējusi kā "Purviša shēmu", kas skaidri iezīmē dabas studiju materiāla atlasīšanu un organizēšanu atbilstoši noteiktai iecerei (Kačalova 1971: 178). Šāda pieeja iezīmēja ainavas daudznozīmīgās iespējas māksliniecišķā tēla atklāsmē, kur noteikta kolorīta, formu un līniju ainavas motīvu vai to kombināciju izvēle ietekmēja radītā veidola uztveri, vizuālo saturu un interpretāciju.

60.–70. gados ainava kļuva par sava veida neitrālo zonu, salīdzinoši brīvu izmēģinājumu lauku alternatīvai izteiksmi un domāšanas veidam. Ir izpētīts, ka 60. gadu nogalē ainavās bija vērojama pāreja no dzīvās dabas vērojumu fiksācijas uz subjektīvas iztēles un racionālas sintēzes pasauli (Nodieva 1981). Ar ainavas starpniecību kļuva iespējams attēlot krāsās formulētu individuālu pārdzīvojumu. Par šī perioda ainavām arī Tatjana Kačalova atzīmē, ka 60. gadu sākumā, apvienojot relatīvi patieso dabas uztveri ar vispārinājuma un zināmas dekoratīvātes tendencēm, izveidojās jauna ainavas reprezentācijas koncepcija, kad ainava ir tikai iegansts, lai paustu savas domas (Kačalova 1985: 124). Jāpieņem, ka tekstilmākslā, ņemot vērā iepriekšminētos akadēmiskās izglītības akcentus, kas balstījās dabas formu un tautas mākslas izpētē, ainavā iegūstamais materiāls izrādījās īpaši vērtīgs, jo piedāvāja izteiksmes līdzekļu spektru, kas vienlīdz atbalstīja gan krāsu iedarbības spēku, gan formu un laukumu asociatīvo domu, gan arī izcēla šķiedras materiāla struktūru un tā tēlveides priekšrocības.

70. gadu sākumā Latvijas tekstilmākslā parādījās eksperimenti ar šķiedru kā plastisku materiālu, kas vēl vairāk izvirzīja tēlojuma ideju ārpus gleznieciskās plaknes, veidojot ainavas struktūras nevis kā distancētus redzētā iespaidus, bet iedziļinoties to materiālajā uzbūvē, aužot, konstruējot tēlus pieaugošas formveides ceļā. Tāda, piemēram, ir Aijas Baumanes kompozīcija "Koki" (1971), kur iespaids par attēloto rosina iesaistīt ne tikai redzes uztveri, bet arī taktīlās sajūtas, kas neizbēgami rodas, asociējot šķiedras kārtojumus ar dabā redzēto un sajūsto. Kompozīciju veido trīs ar vilnas dziju notītām auklām izlocīti koku silueti, kas savā starpā savienoti ar austu pamatu. Austā fona struktūra savienojumā ar smagnēji gulstošo savītās dzijas masu liek pievērsties virsmas faktūras īpašībām, iekļūst reljefo formu iekšienē un izsekot audu tonalitātes niansētajām pārmaiņām, paralēli piemeklējot asociatīvo materiālu

saskaņā ar uztveres maņu radīto tēlu. Zaļo toņu dzijas vieliskais saturs padara koku krāsu dabiski taustāmu. Koku tēli veido ainavas motīvu, kas nepārprotami ir autore vairojumu rezultāts, īpašas pieredzes refleksija, kura atveidota tekstilmateriāla izteiksmei specifiskā veidā. Tajā pašā laikā sietās, tītās un austās vilnas šķiedras formas aktīvi pievērš uzmanību tekstilijas darināšanas procesam, lietotajiem paņēmieniem un prasmēm, kas ir kritiskais faktors tās interpretācijā, jo akcentē objekta tehnisko sniegumu, atbilstību kādai novitātei vai tradīcijas turpinājumam.

Pastāvīgā tehniskā risinājuma izcēluma rezultātā tekstilmākslas apskatos regulāri tika aktualizēts pieprasījums pēc kārtējās inovācijas. Tā, piemēram, jau 1973. gadā tiek publicēts jautājuma izvirzītājs raksts "Joprojām gobelēns?" (Landratova 1973). Savukārt 1984. gadā Sandra Kalniete (1952) nāk klajā ar jau uzstājīgu pieprasījumu pēc jauniem meklējumiem tekstilmākslā (Kalniete 1985), bet 1986. gadā izvirza krīzes raksturotāju jautājumu par to, kur ņemt garaini, lai veicinātu vārīšanos, norādot, ka tik daudz ir padarīts un izmēģināts, ka individualitātes atklāšanai palicis šķietami maz iespēju (Kalniete 1986). Rakstā Kalniete tradicionāli virspusēja pārskata veidā atzīmē nemainīgi aktuālo tematisko loku, kārtējo reizi izceļot dominējošo dabas tēmu. Attiecībā uz šo izpausmi autore norāda uz dabas tēlu motīvu atražošanu un atsevišķu darbu emocionālo pasivitāti, kas tiek pasniegti kā skaista bilde. Šī norāde vērš uzmanību arī uz tekstilmākslai raksturīgo kolektīvo izstāžu praksi, kas, no vienas puses, sniedza iespēju piedalīties ievērojamam skaitam mākslinieku, bet, no otras puses, izvērsa nozares sniegumu plašā amplitūdā, sākot no vadošo pārstāvju augstākā līmeņa paraugiem līdz mazāk nozīmīgiem perifēriskā rakstura darbiem. Šīs drīzāk tehniskam vingrinājumam pielīdzināmās tekstilijas bieži attēloja dabas formām un krāsām atbilstošus veidolus, papildinot dabas tēmai veltīto darbu skaitu, tomēr, salīdzinot ar to mākslinieku darbiem, kam ainava bija izvērtusies par ilgstošu, progresējošu un konceptuāli nepieciešamu vizuālās izteiksmes formu, tās vairāk bija uzskatāmas par variatīvu fona papildinājumu. Iespējams, tieši šo kompozīciju ietekmē ar laiku kritiķu vērtējumā radās neiecietība pret tekstilijām ar dabas tēliem.

Tekstilijas ieceres tapšanā svarīga loma ir dialogam ar materiālu, kad ainavas tēli tiek saskatīti vai atsaukti atmiņā, raugoties no lietotās materialitātes un tēlveides tehniskā risinājuma prizmas. Materialitāte šajā gadījumā ir ne tikai šķiedras veids, bet arī krāsa. Tekstilija, atšķirībā no gleznojuma, kam tā ir idejiski tuva, tiek radīta šķiedras materiālā, kas krāsu reprezentē vienlaicīgi gan kā gaismas radītu redzamības iespaidu, gan kā mākslas darba konstruktīvo, vielisko daļu. Citiem vārdiem sakot, krāsu ekspresija tiek veidota ne tikai vizuāli, bet arī taktili, izmantojot dažāda veida tekstūras, virsmas reljefa modelējumu. Tāds piemērs ir Heimrāta "Novembris" (1971), par kura rašanās apstākļiem zināms, ka māksliniekam, saņemot no Karpatiem atsūtītu neapstrādātu aitas vilnu, radās iecere uzaust dabā vēroto noskaņu, izmantojot par

pamatu piemēroto vilnas šķiežnu pelēcīgo, kārtaini sagūlušo, kūlaino faktūru (Oša, Heimrāts 1986). Līdzīga reljefu šķiedras struktūru savienojumā dzimusi un īpašā krāsu noskaņā izteikta ainava ir Pauls-Vīgneres "Tīreļa noslēpums" (1971). Impulss šim darbam bija bērniībā gūtais pārdzīvojums, kas radies Viļa Plūdoņa (1874–1940) dzejoļa deklamēšanas iespaidā (Suta 2000). Turpinot apskatīt izteikti taustāmas krāsas ainavas, jāpiemin Irisas Blumates (1948) darbs "Viršu lauks" (1983), kur raksturīgs Kurzemes meža skats parādās faktūrā un krāsā sabiezināta priekšplāna un fona elementu – nokaltušu koku – kontrastā. Ziedošā viršu lauka atstātais iespaids ir bijis tik spēcīgs, ka, mākslinieces vārdiem izsakoties, to nevarēja neuzaust (Blumate 2021). Tādā veidā ainava tekstilijā var atklāties kā minimālistisks zemes un debesu attiecību dalījums, kā nosacītas augu pasaules formu kombinācijas, kā krāsu laukumi, līniju un formu ritmi, kā nojausma vai mājiens par īstenības veidola raksturīgākajām, šķiedras izteiksmei saistošām pazīmēm. Atsaucoties uz Malkolma Endrūsa teikto par to, ka tieši cilvēka prāta veidots selektīvs redzamības ierāmējums ir ainavas eksistences galvenais nosacījums, var apgalvot, ka tādi dabas tēli, kādi parādās tekstilmākslā, ir pieskaitāmi pie pilntiesīgām ainavas variācijām tekstilmateriālā. Tekstilijas, kas radītas Latvijas dabas vērojumu iespaidā, kopumā veido tikpat atpazīstamus veidolus kā Purviša radītie dabasskati. Heimrāta skolas tekstilmākslā attēlotie Latvijas dabai raksturīgie krāsu un formu tipi saplūst izmantotā materiāla noteiktā līdzībā, kas galvenokārt ir aitas vilna un lins. Tēlu un materiālu saplūsmē, augstā abstrakcijas pakāpe, kā arī aktīvā roku darba sastāvdaļa var radīt maldinošu priekšstatu par it kā dekoratīvi sacerētu kompozīciju, kur attēlotais motīvs nenozīmē vairāk kā tehniski formētu auduma raksta salikumu. Tādēļ, lai šajā kontekstā varētu identificēt ainavas kā patiesus vietas tēlus, nepieciešams piemērot papildu izpētes metodes, kas ļauj konfigurēt autora ieceres pirmsākumus un ierosmes avotus.

Personīgā ģeogrāfija.

Nezināmo zemju ainavas

Ainavas jēdziens ir īpatnējs ar to, ka tas apvieno gan zinātni, gan mākslu (Bunkše 1998). Ainavas uztvere un izpratne ir visai atšķirīga pat zinātnieku vidū. Tā vienlaikus ir dabas, sociālo un humanitāro zinātņu objekts, tātad tas ir paradigmatisks fenomens, kura interpretācija būs atkarīga no tā, kāda perspektīva interpretācijā ir piemērota. Atšķirīgās interpretācijas ir savstarpēji saistītas un atspoguļo dažādus ainavas izziņas aspektus (Nikodemus et al. 2018). Ainava var tikt skatīta kā koncepts, diskurss, sociāla telpa, teksts, ideoloģija, indivīda vai grupas uzskati par ideālo materiālo izpausmi (Henderson 2003: 178). Piemēram, cilvēkģeogrāfijas pārstāvis Edmunds Voldemārs Bunkše (1935) ainavas izpētē uzsvāru

liek uz visu maņu orgānu nozīmi ainavas izzināšanā, kā galveno minot cilvēka atrašanos ainavā un ar to saistītos sensoros pārdzīvojumus – pieredzi, kas tiek iegūta ne tikai redzes uztveres rezultātā. Tādējādi ainava tiek izprasta nevis kā noteiktai ģeogrāfiski nosakāmai lokācijai piederošs elementu grupējums, bet kā uztveres fenomens, kura izpratne tiek saistīta ar cilvēka maņām un iekšējo pasauli (Bunkše 2007: 221). Būtiski, ka šajā gadījumā ainava tiek saprasta kā indivīda subjektīva pieredze, tādēļ ainava vairs nav saistāma ar kādām kopējām reģionālām vai kultūrvēsturiskām vērtībām, bet kļūst par personīga pārdzīvojuma rezultātu, atklājoties kā sajūtās uztverama telpiska struktūra (Bunkše 2012: 223). Turklāt cilvēks šajā gadījumā tiek domāts kā indivīds ar sev vien raksturīgu uztveres spēju.

Kultūrģeogrāfs Deniss Kosgrovs (*Denis E. Cosgrove*, 1948–2008) akcentē, ka ainava ir redzes vadīts pasaules uztveres veids, tādējādi ainava ir skaidrojama kā īpaša redzējuma rezultāts (Cosgrove 1998: 13). Mākslas vēsturnieks Džeimss Elkinss (*James Elkins*, 1955) pozicionē ainavu kā nenodalāmu indivīda sastāvdaļu, kas nav skatāma nošķirti, jo mēs vienlaicīgi apdzīvojam ainavu un esam ainavas daļa (Elkins 2008: 69). Izvērsot ainavas diskursu, Elkinss piedāvā ainavas skaidrojumā izšķirt četras sajūtu uztverē balstītas pieejas (angļu valodā *sense of landscape*): (1) ainava kā garīgs un estētisks dialogs ar dabu, (2) ainava kā dabas spēku produkts, konkrēts dabaszinātņu un filozofijas objekts, kas tiek saprasts ekoloģiski, (3) ainava kā vietas asociācija un (4) ainava kā vizuāls objekts – vienība, kas konstruēta, reprezentējot laiku un telpu (Elkins 2008: 94). Diskutējot par ainavas izpausmi mākslā, Elkinss aktualizējis nepieciešamību aplūkot ainavu ārpus romantisma iedibinātā koncepta, piemēram, atmetot ierāmējumu abstraktā un fragmentārā veidā, šajā kontekstā pieminot Rozalindas Krausas (*Rosalind Krauss*, 1941) pētījumu par ainavu un skulptūru (Krauss 1979; Elkins 2008: 127). Šādā paradigmatiskā laukā ir iespējams pietuvoties tai ainavas uztverei un interpretācijas veidam, kas raksturīga Heimrāta skolas tekstilijām. Ainava tekstilmākslinieka radošajā darbībā neatklājas kā noteiktu estētisko ideālu kritērijiem jeb piktoriālajai tradīcijai (Kruks 2015: 13) atbilstošs dabas skats, bet kā personīgi nozīmīga pasaules vai piederības vietas daļa, materializēts pieredzes tēls, sajūtās saglabāts atmiņu fragments. Šajā izpausmē ainava raksturo Bunkšes aprakstīto izjūtu ainavu (angļu valodā *sensescape*), kas apvieno cilvēka maņu radīto pārdzīvojumu, vietas sajūtu, iekšējo un ārējo ainavu (Bunkše 2012: 13). Tā neattēlo distancēti vērotu dabas skatu, bet gan iedziļinās redzētajos vai citādi sajūtajos veidos taustāmā pietuvinājumā.

Heimrāta skolas tekstilmākslas gadījumā svarīgi atzīmēt, ka ainava tiek uzausta jeb līdzvērtīgi konstruēta no bezformīgas šķiedru un dziju masas, un mākslinieka radošo mērķu un praktisko iemaņu vadīts redzējums par materializējamo tēlu nosaka tās jaunradīto formu, kas interpretācijā balstās ne tik daudz realitātei atbilstošā līdzībā, cik kompleksā izraisīto un tehnisko iespēju kontekstā apstrādāto sajūtu spektrā.

Attēlotais dabas motīvs, elements, to grupa, tekstūra vai krāsa var radīt ainavisku iespaidu arī bez burtiskām atsaucēm uz topogrāfisko īstenību. Šajā ziņā saistošs piemērs ir Edītes Pauls-Vīgneres tekstilija "Mūži" (1972). Lielformāta kompozīcija attēlo nosacīti traktētu dabas formu tēlu. Masīvās austo detaļu vertikāles augšdaļā sazarojas, iezīmējot lapotnes vainaga pamatu, bet apakšā sadalās sakņu bārkstīs, radot priekšstatu par varenu koku stumbru sarepējušajām formām. Smagnējas stabilitātes iespaidu pastiprina tumšās brūni zilās gammas nokrāsās saaukstās krāsu pārejas. Uz šī drūmi monumentālā fona iluzori kustīgi izceļas koši sarkani un violeti apļveida elementi, aktīvi piesaistot uzmanību ar krāsas intensitāti un reljefo izcēlumu. Koku tēlu grupas horizontālais izvērsums rada iespaidu par ainavas fragmentu, kas visuzskatāmāk atklājas tiešā klātbūtnes iespaidā, kad uz uztveri iedarbojas gan tekstilijas proporcijas un skata punkta leņķis, gan taustes pieredzē iekustinātās sajūtas. Saskaņā ar Vīgneres skaidrojumu šīs kompozīcijas iecere radusies pastaigās Rīgas parkos. Mākslinieces uzmanību saistīja mūžveco koku varenie silueti un mizas saaugumi. Redzētais iztēlē tapa par tekstila kompozīciju (Pauls-Vīgnere 2019: 162). Trīsdaļīgā, daļēji telpiskā gobelēna veidola pārliecinošais iespaids radies materiāla, krāsas un tehniskā izpildījuma mērķtiecīgi radītā saskaņā, atsaucoties uz ainavas uztveres radītu pārdzīvojumu, formējot un pielāgojot to tekstilšķiedras izteiksmes specifikai. Tādēļ šī kompozīcija, neskatoties uz neatbilstību priekšstatam par žanram atbilstošu dabas skatu, pārliecinoši pieskaitāma pie ainavas izpausmēm tekstilmākslā.

Īpašu vietu Heimrāta skolas pārstāvju radošajā darbā ieņem tēli, kas radušies saistībā ar noteiktu vietu un mākslinieka attiecībām ar to. Šajā kontekstā aktuāli kļūst pētījumi, kas analizē vietas izjūtu jeb cilvēka sensoro mijiedarbību ar teritoriju, ar kuru izveidojusies dziļa emocionāla un psiholoģiska saikne. Šādas saiknes rezultātā indivīds vai sociāla grupa nereti definē savu patību. Kopš 20. gs. 60.–70. gadiem šāda cilvēka sasaiste ar apdzīvoto vidi ir izraisījusi dažādu pētniecisko disciplīnu interesi. Vietas izjūtas termins jeb *genius loci* tiek izmantots, lai izzinātu virkni faktoru, kas kopsummā definē konkrētas vietas raksturu un lokālo atšķirību. Termins tiek lietots, lai uzsvērtu veidus, kā cilvēks pieredz, lieto un saprot vietu, un izvirzīti konceptuāli saistīti jēdzieni, piemēram, vietas piederība, vietas atkarība un identificēšanās ar vietu (Convery, Corsane, Davis 2012: 3). Šeit jāatzīmē, ka tieši latviešu kultūras tradīcija lielā mērā veidojusies, balstoties lokālās piederības izjūtā (Kursīte 2014: 81). Savukārt Bunkše, pamatojoties uz latviešu tautasdziesmu izpēti, apgalvo, ka dominējošais elements Latvijas kultūrā ir daba, nevis vēsture. Latvieši ir piesaistīti vietai, ainavai un ģeogrāfiskajai lokācijai tādā pašā nozīmē kā citas kultūras vēsturiskām leģendām un reliģijām, un Latvijas kultūra šajā kontekstā ir uzskatāma par dabas kultūru, kas veidojusies ciešā sasaistē un mijiedarbībā ar tās konstanto saturu – zemi, jūru, mežu un debesīm (Bunkše 1999: 175). Heimrāta skolas pārstāvju ainavās atrodams

īpatns piemērs tam, kā pārmantotās dabas un vietas uztverē balstītās tradīcijas, kas pastarpināti tika apgūtas caur senās tautas mākslas izpēti, kā arī lokālās dabas un ainavas motīvu izziņas process veicināja tēlaini ainaviskas refleksijas izvirzīšanos par nozīmīgu tekstilijas idejiskā satura izteicēju. Būtiski, ka aužamā dabas motīva izvēli neietekmēja gadījuma raksturs, sekošana kādai aprobētai formulai, ne arī kolektīvi atzītas vērtības estētiskais svars (izceļot, piemēram, t. s. ikoniskās ainavas), bet gan tā nozīmība autora personīgajā pieredzē. Tādēļ tekstilmākslas ainavas, sevišķi to cikli, ir interpretējamās un skaidrojamas mākslinieka personīgās ģeogrāfijas izpētes kontekstā. Tieši vieta – konkrēta ģeogrāfiska lokācija – ir atslēga uz dabas tēla individualizāciju, tā identificēšanu kā ainavu.

Šī pieņēmuma ilustrācijai vērā ņemams ir Rūdolfa Heimrāta 1976. gada gobelēns "Dzimtais mežs". Šo tekstiliju vairāki mākslas vēsturnieki pieminējuši kā svarīgu Heimrāta radošās darbības sasniegumu: tehniski virtuozā klasiskā gobelēna tehnikā austā, kompozicionāli pilnīga dzimtās zemes dabas tēla atspoguļotāja dekoratīva sienas sega. Piemēram, Dace Lamberga par šo darbu raksta: "Heimrāta gobelēna niansētā zaļi brūno toņu gamma it kā apvieno sevī Latvijas mežu floras un faunas kopportretu. Darba kompozīcija saista ar tēlu bagātību un tēmas aktualitāti, jo dabas pirmatnīguma saglabāšana, dabas aizsardzība ir viena no svarīgākajām mūsu gadsimta problēmām." (Lamberga 1981: 34) Formāli analizējot tekstilijas saturu, kas, pirmkārt, iedarbojas uz skatītāju ar dekoratīvi stilizētiem augu un dzīvnieku valsts tēliem ritmiski piepildītu auduma plakni, veidojot pamatotu atsauci uz ornamentētu paklāju, šāds vispārināts pieņēmums ir saprotams. Tomēr, pavēršot uzmanību autora izvēles noteicēju apstākļu virzienā, rodas jautājumi par šī vispārīgā apkopojuma radīšanas mērķi. Cik nozīmīga autoram bijusi pievēršanās kādam mākslīgi konstruētam tēlam? Kādēļ audumā no visām iespējamajām variācijām ir iekļauti tieši konkrētie dzīvnieki un augi? Atbilde rodama Heimrāta biogrāfijas izpētē. Ir saglabājušās Heimrāta pierakstītās atmiņas par šī gobelēna ieceri. Kompozīcijas pamatā ir dabā vērotas konkrēta meža ainavas, un viss attēlotais ir Heimrāta piedzīvots un noskatīts reālajā vidē autora lauku māju "Blāzmas" apkārtnē. Mājas atrodas mazapdzīvotā mežainā apvidū Ventas upes krastā. Sienas segā izmantotais meža motīvs pēc uzbūves ir raksturīgs meža tipam, kāds ir vērojams arī šodien "Blāzmu" apkārtnē, kur vienkopus aug gan egles, gan ozoli un liepas, gan dažādi citi jaukto mežu augi. Arī sienas segas centrālais tēls – brieža figūra – ir šajā mežā piedzīvotas pēkšņas satikšanās radītā emocionālā pārdzīvojuma atskaņa (Heimrāts, Kalniete 1986). Tekstilija izpildīta niansēm bagātā, klasiskā gludi austā gobelēna tehnikā, detalizēti aizaužot visu plakni ar augu un dzīvnieku formām, kā rezultātā meža vide atklājas viduslaiku tūkstošziedu gobelēniem raksturīgā nosacīti, teiksmaini liriska simbolisma pakāpē. Šāds risinājums nenoliedzami vedina saskatīt dekoratīvos nolūkos kombinētu tēlu grupu, tomēr katra iekļautā auga un dzīvnieka

reālistiskais izpildījums liecina par dzīvu, rūpīgi krātu iespaidu atlasī un mērķtiecīgu izmantojumu, rekonstruējot personīgi nozīmīgu pārdzīvojuma brīdi. Tādā veidā jāsecina, lai gan tekstilijā attēlotā meža atveids ir saskanīgs ar kopumā Latvijas dabā vērojamo, tā tomēr vērtējama kā vietas pierības izteicēja ainava. Idejas pamatā kā radošs impulss darbojas autoram būtiska pieredze un īpaša attieksme pret attēlojamo vidi, kur motīva saturs individuālā pārdzīvojuma papildījumam bijusi izšķiroša, izvēli noteicoša loma.

Ainavas, kas atklājas tekstilmākslā, ir īpašas ar savu intīmo mērogu, pietuvinājumu, skata punkta fokusējumu uz autoram būtisku problemātiku. Ļoti reti konstatējamas ainavas kā panorāmiski izvērsti skati. Pārsvārā tā ir iedziļināšanās ainavas elementu struktūrā, ritmā, organiskajā mijiedarbē, izceļot formu, krāsu un tekstūru tuvplānus. Ainavas šādā izpētes rakursā kļūst par tekstiliskas tēlveides līdzekļu avotu, kas, formāli aprakstoši analizējot, mākslas darbā atklājas kā dabas formās un krāsās izteikti dekoratīvi sacerējumi, bet, iedziļinoties autora biogrāfijā un intervijās sniegtajos datos, kā arī izpētot ierosmes vietas klātienē, ir iespējams konstatēt šo kompozīciju ainavisko saturu, kas atklāj autoriem nozīmīgas teritorijas un pieredzi. Ilustrējot šo atziņu, ir vērts pievērsties tekstilmākslinieces Dzintras Vilks (1948) radošajai darbībai. Heimrāta skolas pārstāvju vidū Vilks radītās tekstilijas īpaši izceļas ar akcentēto materialitātes nozīmi, plašu tehniskā risinājuma amplitūdu un pastāvīgu eksperimenta klātbūtni. Tajā pašā laikā mākslinieces daiļrade kopumā atklājas kā konsekventa vēlme pieturēties pie dabā vērotā un uztvertā, atklājot vēstījuma saturu īpaši izvēlētas materialitātes lakonismā un nianšu pilnībā. Formāli interpretējot, Vilks tekstilijas nav identificējamās kā ainavas, jo vairumā gadījumu tās neatklāj vizuāli atributējamu dabas skatu. Tomēr, iedziļinoties biogrāfiskajos datos, iespējams piekļūt autorei nozīmīgām personīgajām teritorijām, atklāt ģeogrāfiski precizējamas ierosmes vietas, kā rezultātā primāri iespaidojošā tekstilijas tehnika un materialitāte pakārtojas uztveres radītajam ainavas veidolam. Šīs ainavas radušās dabiskā ikdienas saskarsmē, mijiedarbojoties ar apdzīvojamo telpu, dzīvesvietu, iemiesojot augošu un nebeidzamu pārdzimšanas un atjaunošanās ciklu.

Pievēršanās dabā vērojamam un tā attēlojumam tekstilmateriālā Vilks daiļradē iezīmējās jau radošās darbības pirmsākumos. 1980. gadā austajā darbā "Ainava ar trejdeviņu zāli" skaidri pozicionēta autore izvēlēta izteiksmes forma. Neņemot vērā nosaukumā ietvertu norādi, šī tekstilija nekad nav interpretēta kā ainava. Tomēr, izpētot kompozīcijas ieceres apstākļus, ir konstatējams, ka tēlojuma pamatā ir konkrētā vietā – Juvera ezera krastā – radies iespaids (Vilks 2020). 80. gados Vilks noauz virkni tekstiliju, kas atspoguļo jūras tematiku un veido jūras ainavu ciklu. Jūras skati tajās parādās tekstilmākslinieka uztverei raksturīgā izteiksmē, uzmanība pievērsta liedaga vides tuvplānam – kāpu augiem, smilšu sanesumiem un plūdmaiņas līnijas radītajiem ūdens laukumu rakstiem. Jūras malas motīvi atveidoti, izaužot krāsu vietām gludu un

mierīgu, vietām spēcīgi fakturētu, šķieznainu, dabiski apjomīgu. Jautāta, kādēļ jūras ainavas parādījušās fragmentāri, Vilks norāda, ka tēmas izvērsumam ir nepieciešama saskarsme, kas noteiktā laika posmā ir bijusi, bet vēlāk zudusi. Šīs ciešās saskarsmes rezultātā radīto visspilgtāk raksturo 2004.–2018. gada perioda darbi, kas radīti, dzīvojot Piebalgā. Tieši šo gadu darbos Vilks radītās ainavas nostiprinās un iegūst raksturīgo izteiksmi. Gadu no gada, turpinājumu veidā pāraugot no viena motīva nākamajā, tajās sāk pastiprināties bezpriekšmetiskā izteiksme, izvēlētās tehnikas un materiāla loma, pamazām attālinoties no jebkāda veida mimētiskas reprezentācijas. Tādā veidā tās arvien spēcīgāk atklāj un paskaidro konkrētas vietas uztverē iegūto sajūtu kopu, kurām detalizēts atreferējums vairs nešķiet nepieciešams.

Kā organizējoša un dabiskā dzīves ritma noteikta virstēma Piebalgas ciklā izvīzās gadalaiki. 2012. gada darbs "Pavasaris Piebalgā" vēl sniedz norādes par reģionam raksturīgo zemes reljefu, iezīmē vidzemnieku sētas aprises, pļavas putnus, kas joslās secīgā un nemainīgā dabas ritmā virzās cits aiz cita. Tāda pati tēlu struktūras ritmikā komponēta 2013. gada "Ziema", vēlāk parādās arī 2017. gada darbā "Rudens". Toties 2015. gada "Ziema" jau ir tekstila ainava, kurā vietas uztveres pieredze atklājas vienmērīgi teksturētā krāsas laukā – "baltā irdenā persietī, kā tikko uzsnidzis sniegš, biezi apsedzot visu, kas paliek zem kupenām, bet pa vidu – spīdīgs zīds kā mazi, aizsaluši ezeriņi, kas atmirdz saulē" (Vilks, Repše 2018: 56). Līdzīga bezpriekšmetiska, toties izteikti taustāma tēla formā atklājas 2016. gada "Vasara", 2017. gada "Zāļu vakars" – ainavas, kurām, Vilks vārdiem izsakoties, nav ne sākuma, ne gala (Vilks, Repše 2018: 52), toties ir skaidri identificējama izcelsmes vieta un pamatojums.

To, cik svarīga tekstilmākslā ir autora pozīciju izpētes loma, parāda Zintas Beimanes (1948) piemēra izpēte. Par šo mākslinieci publikācijās pieejamā informācija ir niecīga, un vienīgais avots, kas sniedz ziņas par Beimanes daiļradi, ir Sandras Kalnietes reprodukciju albums "Latvju tekstilmāksla". Apkopojot pieejamos datus par Beimanes austajām tekstilijām, var apjaust autorei rokrakstu un tematisko ievirzi, kurā, pēc visa spriežot, ietilpa vienīgi tā sauktie dabas tēli. Beimanes tekstilijās līdzsvarotā saiknē vērojami caurviju motīvi, kas attēlo jūru, kāpas, kokus un akmeņus dzīslainās struktūras. Kalniete Beimanes radošās darbības kontekstā atzīmē, ka māksliniece ir pilsētniece un dabas tēmas izvēle vērtējama kā šīs pierības noliegums. Pēc Kalnietes domām, Beimanes dabas tēli ir distancēta dokumentālisma ietekmēti (Kalniete 1989: 62). Tomēr raksta autore uzskata, ka Beimanes radītajiem dabas tēlojumiem ir pavisam cita izcelsmes jēga. Tekstilā atveidotajiem ainavas motīviem un to pietuvinātajām sastāvdaļām ir dabas izjūtā un tiešā saskarsmē piedzīvota izcelsme. Apkopojot tekstilijās ietvertos tēlus pēc to vizuālās atbilstības Latvijas ainavām, iespējams konstatēt, ka vairums audumu ir veltīti piejūras dabas formām, kāpu vides niansētajai virsmai, bet daļa – īpatnējām akmeņiem iežu atsegumu radītām struktūrām, kuru izplatība dabā attiecas

uz Vidzemes reģionu, īpaši Gaujas ieleju. Tātad var pieņemt, ka iespaidi ir saistāmi ar konkrētām teritorijām, ko ietver mākslinieces personīgā ģeogrāfija. Par ainavas izpausmi savos darbos Beimane ir izteikusies šādi: "Var būt, ka refleksijas par kādu konkrētu vietu izraisa emocionālu savijņojumu un tiek radīta kompozīcija. Tomēr arī "sacerētās", "nekonkrētās" kompozīcijas ir dzīves laikā izjūtu emociju, pārdomu, domu plūdumu vai sajūtu klejojumu, raugoties dabas līnijās, formās, krāsās – veidojums konkrētā darbā." (Beimane 2021) Šī informācija ir vērtējama kā papildu pamatojums tam, ko tekstilmākslā var uzskatīt par ainavu, jo tā var atklāties arī kā materializēti atmiņu iespaidu izvilumi, iztēlē grupēti veidoli un pieredzes sajūtu fragmenti, kas tajā pašā laikā nemazina atpazīstamības pakāpi ar lokāli raksturīgajām ainavām. Savukārt saistībā ar distancēto pilsētnieces attieksmi dabas uztverē, ko Beimanes radošajā darbībā izcēlusi Kalniete, atklājas, ka māksliniece no bērnības ir bijusi saistīta ar lauku vidi. Vasaras ir vadītas Vidzemē netālu no Cēsīm, un Gaujas ielejas ainavas ir daļa no izjūtu pieredzes, kas nenoliedzami tiešā veidā atstājušas iespaidu uz radošo darbību. Tādējādi Beimanes piemēra izpēte uzrāda tekstiliju satura izcelsmes saistību ar konkrētām, ģeogrāfiski nosakāmām vietām. Dabas tēli šajā gadījumā ir interpretējami kā ainavas, vietai raksturīgi veidoli, kas atklāj autores vērojumu materializētā refleksijā. Ainavisko tēlu izcelsme nav nejauša, bet saistāma ar autorei nozīmīgām tēmām, apzinātu pētniecisko interesi, kas izaug no personīgi sajūstā nepastarpināti tiešā, jutekliskā saskarsmē, rezonējot ar iespējamo materiālu, krāsu un realizācijas tehniku.

Secinājumi No izpētītā materiāla ir secināms, ka dabas tēmai veltīto Heimrāta skolas pārstāvju tekstilijas ir interpretējamas kā ainavas. Ainava šajā gadījumā ir konstatējama, lietojot paplašinātu šī termina skaidrojumu, nepiesaistoties vienīgi tēlotājam mākslai piederīgajai žanriskajai tradīcijai, kas ainavu pozicionē kā noteiktas kompozīcijas dabas skatu. Ja pieņem, ka ainava ir cilvēka multisensorās uztveres īpatnību mijiedarbē modelēta vides daļa, iztēlē apstrādāts vietas tēls, kura mērogu jeb atbilstības pakāpi īstenībai nosaka autora vadīti izlases principi, kļūst iespējams iekļaut terminam atbilstošu tēlojumu kopā arī tekstilmākslā radītos dabas tēlus. Šāda pieeja, kas piedāvā alternatīvu skatījumu uz attēlotajām dabas formām, to krāsu un faktūru izvēles pirmsākumiem, pieprasa padziļinātu autora pozīcijas izpēti. Šajā ziņā svarīga kļūst gan mākslinieka iegūtā izglītība un vēsturiskā fona kopsakarības, ko Pjērs Burdjē (*Pierre Bourdieu*, 1930–2002) apzīmē kā *habitus* (Bourdieu 1977), gan personīgajā ģeogrāfijā iezīmētā apdzīvotā vide.

Nav noliedzams, ka tēlainās austās tekstilijas jeb gobelēna interpretācijā ir izmantojama mākslas kritiķu atbalstīta pieeja, kas nosaka, ka mākslinieka viedoklis nav

svarīgs vai pat tiek uzskatīts par traucējošu mākslas darba satura skaidrošanas procesā, tomēr analizētais materiāls pierāda, ka tekstilmākslas gadījumā šāds variants uzrāda skaidri konstatējamus trūkumus. Tekstilijas radīšanas procesa specifiska īpatnība ir materiāla un autora lietotās tehnikas savienībā formēta tēlveide, kas ainavas gadījumā vērš mākslinieka uzmanību uz attēlojamajām vērtībām, ne tik daudz pievēršoties to krāsu laukumu vai formu attiecībām, cik iedziļinoties un atlasot vēlamo motīvu taustāmi pietuvinātā skatījumā, asociējot ar noteiktu tehnisko risinājumu, šķiedras veidu un iegūstamo krāsojumu, tādēļ ainavas ietekmēta refleksija veidojas strukturāli atšķirīgi un ne vienmēr atklājas formāli aprakstošas analīzes stadijā. Tekstilmākslinieka dažādu maņu kombinācijā balstītā uztvere un specifiskais izteiksmes līdzekļu klāsts rada ainavu tēlus citādā izpratnē, nekā tas notiek, piemēram, žanra glezniecībā, tādēļ to interpretācijā nepieciešams piesaistīt papildu izpētes metodes. Interpretēt ainavas tekstilmākslā nozīmē ne tikai konstatēt mākslas darba kompozicionālajā uzbūvē redzamo, bet uztvert mākslinieka individuālo redzespunktu, kas ir bijis taustošs vērsts ainavas sastāvdaļu šķiedriskajās struktūrās. Izmantojot biogrāfiskās un lauka pētījumu metodes apvienojumu, ir iegūstams kvalitatīvā izpētē lietojams faktoloģisks materiāls, kas tekstiliju tēlojumos ļauj identificēt konkrētas ierosmes vietas iezīmes un interpretēt tās kā ainavas.

Bibliogrāfija

- Andrews, Malcolm (1999). *Landscape and Western Art: Land into Landscape*. Oxford: Oxford University Press.
- Bankovičs, Jānis (2010). *Tekstilmākslinieka, profesora Rūdolfa Heimrāta pedagoģiskais mantojums*. Maģistra darbs. Daugavpils: Daugavpils Universitāte.
- Baranovska, Inese (1986). Republikas 4. tekstilmākslas izstādē. *Padomju Jaunatne*, 09.10., 4. lpp.
- Baranovska, Inese (1993). Ligzda. *Kontrasti. Māksla*, Nr. 7, 5.–7. lpp.
- Baumane, Aija (2009). *Monopola viesi. Tekstilmāksliniece Aija Baumane*. Rīga: Latvijas Radio arhīvs.
- Beimane, Zinta (2021). *Sarakste ar Zintu Beimani 01.02.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Bērziņa, Marita (2015). *Akvarelis Latvijā 19.–21. gadsimts*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Blumate, Irisa (2021). *Intervija ar Irisu Blumati 16.09.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Blūma, Daina (2005). *Mazā mākslas vēstures terminu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Bogustova, Ruta. (2020). *Intervija ar Rutu Bogustovu 20.02.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2007). Feeling is Believing or Landscape as a Way of Being in the World. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, No. 89(3), pp. 219–231.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (1999). God, Thine Earth is Burning: Nature Attitudes and the Latvian Drive for Independence. *Nature and Identity in Cross-Cultural Perspective*, pp. 175–187.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2012). Sensescapes: or a Paradigm Shift from Words and Images to All Human Senses in Creating Feelings of Home in Landscapes. *Landscape Architecture and Art*, No. 1(1), pp. 10–15.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (1998). *Sirēnu balsis: ģeogrāfija kā cilvēcīga erudīcija*. Valmiera: Norden.
- Bunkše, Edmunds Voldemārs (2012). Poetics of Latvian Landscape. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, Nr. 3, 6.–14. lpp.
- Convery, Ian, Corsane, Gerard, Davis, Peter (2012). *Making Sense of Place: Multidisciplinary*. Woodbridge: Boydell Press.
- Cosgrove, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Dombrovskis, Jānis (1938). Sienas segas latviskā gaumē. *Atpūta*, Nr. 716, 25. lpp.
- Eglīte, Rita (2020). Sākuma gadi. *Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Rīga: Ainas Muzes fonds, 38.–39. lpp.
- Elkins, James, DeLue, Rachel (2008). *Landscape theory*. New York: Routledge.
- Heimrāts, Rūdolfs (1985). *Izvēsta kompozīcijas programma*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs.
- Henderson, George L. (2003). What (else) we talk about when we talk about landscape. Wilson, Chris, Groth, Paul (eds.). *Everyday America*. Berkeley: University of California Press, pp. 178–198.
- Ivanova, Gundega (1967). Optimisms un meklējumi. *Literatūra un Māksla*, 29.07., 8. lpp.
- Ivanova, Gundega (1968). Jaunas iezīmes mūsdienu lietišķajā mākslā. *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma, 81.–93. lpp.
- Ivanova, Gundega (1981). *Latviešu mūsdienu lietišķā māksla*. Reprodukciju albums. Rīga: Liesma.
- Kačalova, Tatjana (1971). *Vilhelms Purvītis*. Rīga: Liesma.
- Kačalova, Tatjana (1985). *Ainava. Dabas attēlojums latviešu padomju glezniecībā*. Rīga: Liesma.
- Kalniete, Sandra (1987). No cildena ikdienas darba līdz vērienīgiem tautas svētkiem. Sturme, Brigita (sast.). *Latviešu lietišķā māksla*. Rīga: Liesma, 84.–100. lpp.
- Kalniete, Sandra (1989). *Latvju tekstilmāksla*. Rīga: Liesma.
- Kalniete, Sandra, Heimrāts, Rūdolfs (1986). *Intervija ar Rūdolfu Heimrātu*. Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs.
- Kļaviņš, Eduards et al. (2013). *Jūlijs Feders*. Rīga: Neputns.
- Knāviņa, Valda (2019). Skarbais stils. Socmodernisma izpausmes latviešu glezniecībā 20. gs. 50.–60. gados. *Desmit epizodes 20. gadsimta otrās pusēs mākslā Latvijā*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 52.–89. lpp.
- Kristberga, Laine (2013). Henrihs Vorkals: A window on the world. *Eurozine*, 28.01. Available: <https://www.eurozine.com/henrihs-vorkals-a-window-on-the-world/> [accessed 20.10.2022.].

- Kruks, Sergejs (2015). Ainavas dzeja un dzīves proza. *Latvijas ainava*. Rīga: Mūsdienu kultūras centrs "KultKom", 11.–15. lpp.
- Kursīte, Janīna (2014). *Latvieša māja*. Rīga: Rundas.
- Ķencis, Toms (2013). Folklorā kā nacionālās mākslas avots. *Letonica*, Nr. 26, 51.–60. lpp.
- Lamberga, Dace (1981). Latviešu septiņdesmito gadu dekoratīvās tekstilmākslas raksturīgākās iezīmes. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma, 30.–52. lpp.
- Lamberga, Dace (1989). Balvu gobelēnmāksliniekam. *Māksla*, Nr. 5, 9.–10. lpp.
- Landratova, Mirdza (1973). Joprojām gobelēns? *Literatūra un Māksla*, 03.03., 9. lpp.
- Lāce, Rasma (1957). Festivālam veltītajā lietišķās un tēlotājas mākslas izstādē. *Padomju Jaunatne*, 19.06., 4. lpp.
- Ļeģčiļina-Broka, Rita (2021). Mythological Matter: Folklore Images in the Landscape of Latvian Textile Art in the Second Half of the 20th Century. *Letonica*, Nr. 43, 113.–130. lpp.
- Merriam-Webster Dictionary*. Available: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/landscape> [accessed 17.05.2021.].
- Mētra, M. (1961). Jaunas nodaļas Mākslas akadēmijā. *Rīgas Balss*, 03.06., 4. lpp.
- Muze, Aina, Kalniete, Sandra (1983). Jautājumi un garantijas. *Padomju Jaunatne*, 02.08., 4. lpp.
- Neimiševa, Ludmila (1990). *Dekoratīvo-priekšmetu māksla Latvijas PSR*. Moskva: Sovetskij hudoznik.
- Nikodemus, Oļģerts, Kļaviņš, Māris, Krišjāne, Zaiga, Zelčs, Vitālijs (2018). *Latvija: Zeme. Daba. Tauta. Valsts*. Rīga: Latvijas Universitātes Akadēmiskais apgāds.
- Nodieva, Aija (1981). *Latviešu jaunākā glezniecība*. Rīga: Liesma.
- Oša, Aija (1986). *Saruna ar Rūdolfu Heimrātu*. Rīga: Latvijas Radio arhīvs.
- Pauls-Vīgnere, Edīte (2020). *Intervija ar Edīti Pauls-Vīgneri 22.06.*, saglabāta raksta autore arhīvā.
- Pauls-Vīgnere, Edīte (2019). *Edīte Pauls-Vīgnere. Gobelēni*. Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs.
- Penģerots, Visvaldis, Dzērvītis, Arvīds (1936). *Mākslas vēsture. 3. sējums*. Rīga: Grāmatu draugs, 141.–157. lpp.
- Pinkus, Stasys (1974). *Juozas Balčikonis: monografija*. Moskva: Sovetskij hudoznik.
- Raudzēpa, Velta (1998). Latvijas dekoratīvi lietišķā māksla astoņdesmitajos gados. *Doma: rakstu krājums*. 3. laidieni. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība, 146.–163. lpp.
- Raudzēpa, Velta (2008). Tekstilmāksla Latvijā 21. gs. sākumā. Salīdzinošais aspekts. Procesi, problēmas. *Letonikas otrais kongress: kongresa referāti*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 146.–162. lpp.
- Repše, Gundega, Vilks, Dzintra (2018). *Gobelēni. Esejas*. Rīga: VESTA-LK.
- Rinka, Rūta (2016). Tekstilmāksla. Kļaviņš, Eduards (zin. red.). *Latvijas mākslas vēsture. 5. sējums*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 582.–592. lpp.
- Suta, Tatjana (1969). Austas gleznas. *Literatūra un Māksla*, 25.10., 9. lpp.
- Suta, Tatjana (1971). Latišķskaja škola sovremennogo gobelena. *Dekoratīvo mākslu SSSR*, Nr. 6. Moskva: Sojuz Hudoznikov SSSR, s. 21–24.

- Suta, Tatjana (1972). Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā. *Māksla*, Nr. 1, 9. lpp.
- Suta, Tatjana (1973). Stabils līmenis. Republikas lietišķās mākslas izstādē. *Literatūra un Māksla*, 03.03., 8. lpp.
- Suta, Tatjana (2000). *Edīte Pauls-Vignere*. Rīga: Jumava.
- Tabūna, Laura (2004). Latvijas tekstilmāksla. *Māja. Dzīvoklis*, Nr. 12, 86.–93. lpp.
- Valguns, Valdis (1977). Lietas atrisinājums. Intervija ar Egilu Rozenbergu. *Liesma*, Nr. 10, 16.–17. lpp.
- Vilks, Dzintra (2020). *Intervija ar Dzintru Vilks 01.07.*, saglabāta raksta autores arhīvā.
- Wells, K. L. H. (2019). *Weaving modernism*. New Haven: Yale University Press.

1. attēls. Zinta Beimane. Stāvie krasti. 1989. Vilna, lins, gobelēns, jaukta tehnika. 296×250 mm.

Dekoratīvās mākslas un dizaina muzeja kolekcija. Foto: Māris Kundziņš.

Figure 1. Zinta Beimane. Steep Banks. 1989. Wool, linen, tapestry, mixed technique. 296×250 mm.

Collection of the Museum of Decorative Arts and Design. Photo: Māris Kundziņš.

2. attēls. Zinta Beimane. Stāvie krasti, 1989. Fragments. Foto: Rita Broka.

Figure 2. Zinta Beimane. Steep Banks, 1989. Detail. Photo: Rita Broka.

3. attēls. Gauja pie Cēsīm, stāvkrasts, 16.08.2021. Foto: Rita Broka.

Figure 3. Gauja near Cēsis, riverbank, 16.08.2021. Photo: Rita Broka.







3