

Ieva Melgalve

Mg. art., mākslas zinātniece, rakstniece un tulkotāja, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Mg. art., art researcher, writer, and translator, Art Academy of Latvia,

Institute of Literature, Folklore and Art of the University

E-pasts /e-mail: ieva.melgalve@gmail.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.08

Posthumānā domāšana mākslas darba pētniecībā: Inetas Freidenfeldes mazās ontogrāfijas

Post-Humanist Thought in Artwork Research: The Tiny Ontographies of Ineta Freidenfelde

#

Atslēgvārdi:

glezniecība,
jaunais materiālisms,
mākslas darba
tapšana,
mākslas tirgus,
posthumānisms

Keywords:

art creation,
art market,
new materialism,
painting,
posthumanism

Kopsavilkums

Šajā pētījumā posthumānisma teorijas (performativitātes pieeja, objektorientētā ontoloģija, jaunais materiālisms, aģences reālisms) tiek lietotas, lai atsegtu mākslas darba tapšanas aspektus, gadījuma izpētei izmantojot Inetas Freidenfeldes glezniecību. Balstoties daļēji strukturētās un nestrukturētās intervijās un mākslas darbu analīzē, šis raksts atsedz veidus, kā mākslas darbs ir performatīvs process, kas ieausts cilvēku un ārpuscilvēcisku aģentu tīklojumā. Starp tiem īpaši jāatzīmē mazās dzīvības formas, kas mīt pilsētas savvaļā – tās veido attiecības ar mākslinieci un vidi, atrodoties liminālajā telpā, kas, māksliniecei ieviešot jaunus veidus, kā radoši izmantot pareizticīgo ikonogrāfijas paņēmienus, destabilizē ierastās binārās opozīcijas: pilsēta/lauki un sakrālais/profānais.

Summary

In this research, post-humanist theories (performativity approach, object-oriented ontology, new materialism, agential realism) are applied to reveal aspects of art creation, based on the case study of paintings by Ineta Freidenfelde. Based on semi-structured and unstructured interviews and artwork analysis, the article reveals the ways a work of art is a performative process embedded in the network of human and non-human agents. Among them, small life forms of urban wildlife are prominent, forming relationships with the artist and the environment, as well as placed within a liminal space that destabilizes the common binaries of urban/countryside and sacred/profane as the artist explores the possibilities offered by re-imagining of orthodox iconography.

Mūsdienu filozofiskajā domā arvien lielāku vietu ieņem posthumānisms – sazarots, daudzveidīgs skatījumu klāsts. Tam raksturīga skepse pret antropocentrismu, proti, pasaules skatījumu, kura centrā novietots cilvēks, viņa uztvere, domāšana un vajadzības, kā arī duālistiskas un hierarhiskas domāšanas pārskatīšana un vērtīgums pret pasauli ārpus cilvēka – gan dzīvām būtnēm, gan priekšmetiem, gan citiem objektiem. Posthumānisms tiecas gan noteikt un iezīmēt cilvēka vietu augsti tehnoloģizētā pasaulē, aptverot pārējo spēlētāju nozīmi un ietekmi¹, gan arī iezīmēt jaunus veidus, kā iespējams jaunā veidā risināt ekoloģijas problēmas². Tā kā posthumānismam raksturīgā uzsvare pārdalē būtībā prasa ontoloģiskas pārmaiņas domāšanā, apšaubot Rietumu filozofijai raksturīgos pamatpieņēmumus, pāreja uz to ietekmē skatījumu uz visām dzīves sfērām, tostarp mākslu. Tomēr šajā virzienā pētījumu vēl arvien ir salīdzinoši maz. Māksla tajos tiek izmantota vai nu kā posthumānās domāšanas ilustrācija un tās uzdoto jautājumu paplašināšana³, vai arī mākslas pētniecība cieši savijas ar posthumānās domāšanas attīstību, tas ir, pētījuma laikā vienlaikus tiek iezīmēta, veidota un paplašināta pētījuma metode. Pēdējā pieeja ir spilgti iezīmēta rakstu krājumā *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts* (Barrett un Bolt 2016), un šāda veida pieeja tiek izmantota arī šī raksta tapšanā.

Šī raksta mērķis ir ar plašiem vilcieniem iezīmēt veidus, kā posthumānisma pieeja ir izmantojama mākslas pētniecībā, fokusējoties uz mākslas darbu tā tapšanas procesā, bet ņemot vērā ietekmes, kuras nosaka tā iedomātā nākotne un ideālā biogrāfija (Kopytoff 1986). Šim nolūkam izvēlētas mākslinieces Inetas Freidenfeldes (1971) gleznas no "Pilsētas eņģeļu" cikla. Gadījuma izpētei tās ir interesantas tādēļ, ka, atšķirībā no daudziem laikmetīgās mākslas darbiem, tie nesniedz viegli pieejamu ceļu interpretācijai, kas ļautu tiešā veidā reflektēt par posthumānisma idejām. Vienlaikus māksliniecei ir savs rokraksts, kas balstās gan personiskajā pasaules skatījumā, gan

1 Piemēram, Braidoti un Hlavajovas rediģētajā *Posthuman Glossary* (Braidotti un Hlavajova 2018) lasāmi šķirkļi, kas iedziļinās tādos jautājumos kā MI (mākslīgais intelekts), algoritmi, datorizācija, digitalizācija un tehnoloģijas, kas lielā mērā tiek skatīti kā (ne)organiski saauguši ar mūsdienu realitāti.

2 Šeit posthumānā doma cieši savijas ar ekokritiku un ekofeminismu; arī šajā rakstā ekoloģiskā pieeja ir salīdzinoši nozīmīga.

3 Tā, piemēram, mākslu un medijus plaši izmanto Karijs Volfs (*Cary Wolfe*; 2009) un Timotij' Morton' (*Timothy Morton*; 2013b).

arī tradicionālu glezniecības tehniku apguvē un radošā pārveidē. Jo īpaši gleznu cikla "Pilsētas eņģeļi" salīdzinoši homogēnā daba, kas balstās gan glezniecības stilā, gan nostabilizētā pasaules skatījumā, ļauj tos skatīt kā vienotu kopumu.

Jau pētniecības gaitā atklājies, ka šo mākslas darbu tapšana ir process, kurš nav acīmredzams, gleznu aplūkojot. Tādēļ pētījumā ārkārtīgi liela vērtība bijusi mākslinieces atsaucībai, stāstot par darba procesu un glezniecības vietu savā dzīvē – liela daļa pētījumam nepieciešamās informācijas gūta padziļinātās daļēji strukturētās un nestrukturētās intervijās. Svarīgi atzīmēt, ka Freidenfeldes glezniecība nav balstīta posthumānisma priekšstatos, lai arī pētījuma gaitā atklājas daudzas nozīmīgas paralēles ar tiem. Tādējādi šajā rakstā tiek iezīmēti veidi, kā posthumāno pieeju var izmantot kā mākslas procesu pētniecības metodi gadījumos, kad pašu mākslas darbu tapšana un intence nav vienādojama ar posthumānisma paradigmu un nav tiešā veidā tās ietekmēta. Vienlaikus, tā kā Freidenfeldes glezniecība līdz šim ir maz pētīta, šis raksts izgaismo viņas darbu klātbūtni mākslas telpā un piedāvā vienu no iespējamajiem skatījumiem uz tiem.

Posthumānisma sniegtās iespējas mākslas darba analizē

Antropocentriskā skatījumā ierasti

lielāka nozīme tiek piešķirta tam, kas ir svarīgāks cilvēkam, vai tam, kas var tikt uzskatīts par cilvēka darbības produktu. Posthumānismam ir raksturīga apzināta distancēšanās no šāda skatījuma un pastiprināta interese par dažādiem faktoriem, materiāliem un rīkiem, kas līdzdarbojas šādu objektu tapšanā. Šāda ārpuscilvēka līdzdarbība tiek saukta par "rīcībaspēju" jeb "aģenci" (angļu val. *agency*)⁴, izmantojot šo terminu bez ierastā pieņēmuma par gribas klātbūtni darbībā. Līdzīgus konceptus piedāvā arī Rozi Braidoti (*Rosi Braidotti*, 1954), runājot par matērijas vitalitāti un autopoēzi (Braidotti 2013), kā arī Džeina Beneta (*Jane Bennett*, 1957), runājot par matērijas dzīvīgumu (Bennett 2010). No šīs pieejas ir atvasināts jaunais materiālisms. Liela vērtība tiek piešķirta arī procesiem, kuros mijiedarbojas dažādi aģenti, saskatot un analizējot to nozīmi un lomu.

Mākslas zinātnē līdz šim ļoti liela uzmanība ir pievērsta mākslinieka personībai un laikam, kā arī pabeigtiem mākslas darbiem. Mākslas darba radīšana parasti ir aktualizēta tik daudz, ciktāl tā atspoguļojas gatavajos darbos vai mākslinieka biogrāfijā. Pievēršanās mākslas tapšanai kā atsevišķam procesam ir salīdzinoši jauna pieeja, kas

4 Lai arī latviski ir pieņemts vārdu *agency* tulkot kā 'rīcībaspēja', šajā rakstā tiek izmantots vārds "aģence", lai izvairītos no implikācijas, ka tai ir nepieciešama apzināta, mērķtiecīga "rīcība" – nozīme, kura nav ietverta ne angļiskajā vārdā *agency*, ne tā kalkētajā versijā "aģence".

sākotnēji veidojusies galvenokārt kā mākslinieku refleksija par savu radošo procesu. Viens no pirmajiem un spēcīgākajiem šāda veida darbiem ir Bārbaras Boltas (*Barbara Bolt*) *Art Beyond Representation*, kurā māksliniece un pētniece uzsver, ka fokuss uz mākslu kā rezultātu, nevis praksi ir radījis plaisu mūsu izpratnē par "mākslu kā procesu" (Bolt 2004: 7). Tādēļ viņa iesaka jaunu pieeju, kurā māksla tiek skatīta nevis kā reprezentējoša, bet kā performatīva prakse, kur notiek dinamiska mijiedarbība starp "objektiem, ķermeņiem un tēliem" (turpat: 8), radot reālu un materiālu iespaidu uz pasauli. Pārņemot šādu skatījumu, iespējams izmantot mākslas tapšanas procesa pieredzi kā avotu teorijas paplašināšanai, piemēram, izpratnē par cildeno (McCosh 2016) vai mākslinieka un materialitātes daudzveidīgajās attiecībās (Barrett 2020). Tādējādi mākslas tapšanas procesa pētīšana pati ir mijiedarbīgs process, kura mērķis ir ne tikai izziņāt konkrētā mākslinieka darbību, bet arī padziļināt izpratni par mākslas teoriju.

Mākslas pētniecībā ir raksturīgi arī atsevišķi analizēt mākslas darba "ideju" (piemēram, veicot ikonogrāfisko vai semiotisko analīzi) no tās atveidojuma (formālajā analīzē). Tāpat arī raksturīgi atsevišķi pētīt darba formālos elementus (piemēram, kompozīciju, tēlveidi) un to iemiesojumu materiālā, kurš tiek pētīts galvenokārt darbu atribūcijas un datēšanas nolūkos. Lai arī neapšaubāmi šāds dalījums izriet no pētnieku interesēm un specializācijas, kā arī analīzes mērķa, tas vienlaikus iezīmē arī sistēmu, kurā idejai tiek dota priekšroka pār tās iemiesojumu mākslas darbā, bet mākslas darba formālajiem aspektiem – pār materiālu, kas izmantots; proti, šeit saskatāma hierarhija, kuras virsotnē atrodas autors un zemākajā slānī – materiāls. Šeit "ideja" tiek uzskatīta par primāro, un mākslinieks aktīvā, radošā darbībā to īsteno šķietami pasīvā, inertā matērijā.

Antropologs Tims Ingolds (*Tim Ingold*, 1948), analizējot šo priekšstatu, atgādina, ka arī formas piešķiršana ir fiziska darbība. Turklāt arī darba izejmateriāls ir iepriekš sagatavots, proti, tam jau sākotnēji ir bijusi cita forma. Viņš norāda, ka materiāla "pazīšana" ir ķermeniska darbība, kas ir līdzīga sarunai, kur radīšanas procesā mākslinieks vai (Ingolda pētījuma gadījumā) amatnieks "apvieno savas kustības un žestus – patiesībā savu dzīvi – ar savu materiālu tapšanu, apvienojoties un sekojot spēkiem un plūsmām, kas noved pie darba augļiem" (Ingold 2012: 432–435). Mākslas pētnieks Džeimss Elkinss (*James Elkins*; 2019) raksturo glezniecību kā aļķimiju: tā balstās nevis zināšanās par materiāliem, bet gan "aklā eksperimentā, krāsas izjūtā" (Elkins 2019: 9), kurā nozīme ir ķermeniskajai, taktilajai pieredzei, kas apgūta praksē. Līdzīgi kā Bolta, kas uzsver ķermeņa nozīmi mākslas darba tapšanā, Elkinss koncentrējas uz glezniecisko žestu, veidu, kā krāsa tiek uzlikta uz audekla: "otas triepiens ir detalizēts ieraksts par tās radītājas rokas ātrumu un spēku", turklāt šis triepiens ir pārsteidzoši daudzveidīgs: "Glezošana ir skrāpēšana, kasīšana, vēcināšana, durstišana, grūšana un vilkšana. Reizēm roka kustas kā rakstot, tikai krāsā; citkārt tā kustas tā, it kā linaudekls būtu lina

kreklis un krāsa būtu traips, kas jāizberzē tekošā ūdenī.” (Elkins 2019: 96) Turklāt runa nav tikai par fizisko triepiena uzlikšanas laiku un vietu: nozīme ir arī laikam ap glezniecību, prāta stāvoklim, grūti verbalizējamam procesam vai rituālam. Tādējādi priekšstats par materialitātes un formas šķirtību ir apšaubāms un daudzu mākslinieku praksē arī noraidāms. Vēl vairāk – arī mākslinieka rīcības un darba materialitātes šķirtība nav pašsaprotama, jo mākslinieka žests ir iemiesots darba materialitātē.

Līdztekus vērtīgamam pret šķietami sīkiem notikumiem un procesiem, kuros piedalās daudzkārt nenovērtēti aģenti, posthumānisms piedāvā arī skatījumu mērogā, kas ir daudzkārt plašāks par individuālam cilvēkam aptveramo jomu. Šādā veidā Timotij’ Morton⁵, objektorientētās ontoloģijas pārstāvis, teoretizē hiperobjektus, kuri, salīdzinājumā ar cilvēku, ir radikāli lielāki gan laika, gan telpas nozīmē (Morton 2013a: 2). Tiem ir raksturīga tieksme ievilkāt, pat ieslēgt sevī daudzus citus objektus, kas, nepazaudējot savu patību, tomēr vienlaikus ir cieši iesaistīti hiperobjekta manifestācijā. Kā piemērus var minēt plašus, ilgstošus un mainīgus procesuālus objektus: globālo sasilšanu, lielpilsētas, atkritumu izgāztuves, lietusmežus. Par līdzīgiem jautājumiem runā arī Džeina Beneta, aprakstot materialitātes vitalitāti un aģenci: lietām piemīt spēks, kas ļauj domāt ārpus dzīvības un materialitātes binaritātes un saskatīt visdažādāko lietu un to apkopojumu ietekmi uz pasauli (Bennett 2010: 20–21). Hiperobjekta jēdziens ir noderīgs, analizējot mākslas darbu sociālo dzīvi, jo tas ļauj teoretizēt arī starpobjektu attiecības, kas nepieprasa cilvēku kā vidutāju, un ļauj konceptualizēt attiecības starp plašo un nelielo, neizdzēšot mākslas darba individuālo aģenci – nepieļaujot tā “izšķīšanu” priekšstatā par daudzkārt plašākiem un iespaidīgākiem procesiem. Tāpat šo jēdzienu var izmantot, analizējot gleznu attiecības ar mākslas tirgu vai, vēl plašāk, kapitālismu kā socioekonomisku sistēmu.

Kapitālisms posthumānajā domā tiek pakļauts skarbai kritikai, vienlaikus atzīstot tā aģenci globālā mērogā. Tomēr teorētiķu piedāvātie risinājumi nenozīmē atteikšanos vai norobežošanos no šīs sistēmas. Piemēram, Braidoti norāda, ka kapitālisma sistēma lielā mērā ir veicinājusi posthumānās domas attīstību: viņas skatījumā tas, tiecoties kontrolēt un pakļaut visu dzīvo (tostarp arī “nedzīvo” matēriju, kurai arī piemīt dzīvīgums un pašorganizācija), nostāda cilvēku vienā līmenī ar citām kapitālismam pakļautām dzīvības formām, veicinot negatīvu, bet tomēr solidaritāti, kas balstās bailēs no iznīcības (Braidotti 2013: 95–96). Noraidot gan antropocentrisko pasaules skatījumu, gan kapitālismu, gan (neo)liberālo subjektivitātes konstrukciju “zaudējumu, saglabāšanas, atzīšanas un ražošanas” (Braidotti un Dophijn 2014: 25) kategorijās, tiek piedāvāts skatījums, kas balstās nevis kritikā un noliegumā, bet dzīves apliecinājumā, pamatojoties vīzijā par iespējamo nākotni:

5 Šeit un turpmāk, lai atveidotu nebināru autoru personvārdus, sieviešu vai vīriešu dzimtes galotnes vietā tiek izmantots apostrofs.

Dialektiskās shēmas noraidījums implicē arī temporālo sviru pārslēgšanu. Tas nozīmē, ka politiskās un ētiskās aģences priekšnosacījumi nav atkarīgi no šībrīža teritorijas stāvokļa: tie nav opozicionāri un tādēļ nav piesaistīti tagadnei caur tās noliegumu. Tā vietā tie tiek projicēti pāri laikam kā apliecinošas prakses, kas mērķētas uz spēcinošu attiecību radīšanu, veidojot iespējamās nākotnes. Ētiskas attiecības rada iespējamās pasaules, mobilizējot resursus, kas tagadnē nav izmantoti, tostarp mūsu alkas un iztēli. Šie ir dzinuļi, kas tiek konkretizēti reālās, materiālās attiecībās un tādējādi var veidot tīklu, tīklojumu vai rizomu, īstenojot savstarpēju savienošanos ar citiem. (Braidotti un Dolphijn 2014: 24)

Šāds skatījums implicē, ka apliecinoša darbība, kura vērsta uz iedomātu, ilgtspējīgu un ētiskās attiecībās balstītu nākotni, vienlaikus smeloties spēku no tās iespējamās esamības, ir jēgpilna alternatīva kritiskai, protestējošai un opozicionārai rīcībai.

Latvijā posthumānisma domāšana ir maz apzināta un izmantota mākslas analīzē. Šī raksta mērķis ir izmantot nelielu daļu no posthumānisma piedāvātajiem rīkiem, kas izmantojami mākslas analīzē, koncentrējoties uz mākslinieces Inetas Freidenfeldes gleznām to tapšanas procesu kontekstā un pievēršot uzmanību to ideālajai biogrāfijai, kāda tā iecerēta jau sākotnēji: proti, iekļaušanos mākslas tirgū un mijiedarbību ar gleznu gala pircēju. Vienlaikus jāapzinās, ka šis raksts sniedz tikai nelielu ieskatu posthumānisma domāšanā un pieejā, ne tuvu neizsmelot šīs metodes potenciālo lietojumu.

Pētījuma norise

Pētījumā liela nozīme ir ne vien iepriekš aprakstītajām teorētiskajām pieejām, kas izmantotas kā mākslas analīzes metodes, bet arī sociālās antropoloģijas pētījuma rīkiem, kas ļauj atsegt mākslinieces Inetas Freidenfeldes skatījumu uz savu darba procesu. Lai arī sociālās antropoloģijas pieeja parasti tiek izmantota, pētot attiecības starp cilvēkiem, posthumānistisks skatījums ļauj ieraudzīt aģenci – tostarp sociālu aģenci – arī citās dzīvības formās, materialitātē un pat iztēlotos objektos. Tātad ir iespējams skatīt topošo mākslas darbu, kā arī tā modeļus un materiālus kā sociālus aģentus, kas iesaistās mijiedarbīgās attiecībās ar mākslinieci. Tāpat sociālā un kultūras antropoloģija ar vērīgumu pret materiālo pasauli ļauj skatīt mākslas darbu kā daļu no mākslas tirgus, ņemot vērā mākslas tirgus implicīto klātbūtni jau mākslas darba tapšanas laikā.

Pētījuma laikā tika veikta padziļināta daļēji strukturēta intervija, kas bija apzināti virzīta pētījuma veikšanai, nestrukturētas intervijas gan klātienē, gan neklātienē, kā arī klātesamība mākslinieces dzīvē tā, kā tā atsedzas sociālajos tīklos un ierobežotas piekļuves tiešsaistes dienasgrāmatā. Saskaņā ar feminisma pieeju antropoloģijai pētījums notika ne tik daudz "par" mākslinieci, bet "kopā ar" viņu, sarunās iegūtos datus izmantojot kā atspēriena punktu tālākajai darbu analīzei. Ciešā sadarbība ar

mākslinieci veidoja tādu pētījuma formu, kurā teorētiskā doma sniedza atgriezenisko saiti ar mākslinieces darbību, palīdzot pozicionēt gleznas mākslas tirgū.

Pētījuma gaitā tika ievērotas antropoloģijas ētikas vadlīnijas, īpaši pievēršot uzmanību informētai piekrišanai un pētījuma dalībnieka personiskās informācijas aizsardzībai, pētījuma rezultātu pieejamībai gan māksliniecei, gan plašākai sabiedrībai, kā arī atklātām un uz sadarbību vērstām attiecībām ar mākslinieci. Līdzvērtīgi svarīga ir bijusi arī ieklausīšanās mākslinieces skatījumā uz savu mākslas procesu un mākslas darbos ietvertajām nozīmēm, fiksējot gan aspektus, kuros tie sakrīt ar rakstā izvēlēto teorētisko rāmējumu, gan arī tos aspektus, kuros saskatāmas atšķirības.

Inetas Freidenfeldes darbu tapšana kā process

Māksliniece

Ineta Freidenfelde ir beigusi Liepājas Lietišķās mākslas koledžas teātra dekorācijas un butaforijas kursu, pēc tam izglītību turpinājusi Latvijas Mākslas akadēmijas scenogrāfijas nodaļā un glezniecības nodaļā. Nozīmīgi viņas izglītību papildinājušas ikonu glezniecības un dekoratīvo krāsojumu renovācijas mācības. Freidenfelde regulāri piedalās izstādēs un īsteno privātus pasūtījumus, kas ļauj ar glezniecību nodarboties kā ar maizes darbu. Viņas gleznas iespējams aplūkot arī internetā autores tīmekļvietnē (Freidenfelde 2021a).

Freidenfeldes darbiem, jo īpaši "Pilsētas eņģeļu" un ziedu gleznojumu ciklos, ir raksturīgs pirmajā acu uzmetienā dekoratīvs izteiksmes veids, apvienojot šķietami reālistiskus eļļas tehnikā veidotos gleznojumus uz spožu metāla lapiņu fona. Gleznu pārdošana ir arī viņas galvenais iztikas avots. Tomēr, iedziļinoties viņas darba procesā un mākslas darbu tapšanā, kā tas darīts šajā rakstā, glezniecībā var saskatīt uzmanību pret sarežģīto pilsētvides un dabas mijiedarbību un personiskas un jūtīgas attiecības ar darbu modeļiem, kas, ikdienā nepamanīti un nenovērtēti, Freidenfeldes mākslas praksē kļūst par pilnvērtīgiem mākslas darba tapšanas dalībniekiem.

Pētot Freidenfeldes darbu tapšanas procesu, tajā var saskatīt dažādus aģentus, kas ir iesaistīti mākslas tapšanā. Starp svarīgākajiem būtu jāizceļ mākslinieces "modeļi" – pilsētā mītošās mazās dzīvības formas, piemēram, putni, ziedi, dzīvnieki. Turklāt šeit svarīgi norādīt, ka attiecības ar modeļiem veidojas nevis īslaicīgas, proti, tikai uz skices un gleznas tapšanas laiku, bet gan ilgstošas, māksliniecei veidojot un uzturot vidi, kas ir draudzīga šīm dzīvības formām. Otrs savijums veidojas ar mākslas darba tapšanā iesaistīto materialitāti (krāsām, metāla lapiņām) un vidi – mākslinieces studiju. Treškārt, tā kā Freidenfeldes glezniecība ir viņas iztikas avots, nozīmīgas ir arī attiecības ar mākslas tirgu un mākslas darbu potenciālajiem pircējiem, kuri, lai arī darba tapšanā tiešā veidā neiesaistās, ir uztverami kā nākotnes projekcija: turklāt arī

šajā gadījumā paredzamās attiecības nav vienpusējas. Šie trīs galveno attiecību veidi, kas iezīmējas mākslas darba tapšanā, raksta turpmākajā izklāstā analizēti detalizētāk.

Gleznu sērijā "Pilsētas eņģeļi" redzamās mazās dzīvības formas, jo īpaši putnus, māksliniece sauc par saviem modeļiem, izmantojot vārdu, ar kuru glezniecībā bieži apzīmē reprezentējamo objektu – pasīvu būtņi, kas tiek attēlota mākslas darbā. Tā tiek veidots priekšstats par attiecībām, kurās aktīvo un radošo lomu uzņemas mākslinieks, kamēr pārējiem procesa dalībniekiem ir pakārtota loma. Modeļa un gleznotāja lomu šādā griezumā izvērsti analizējusi Linda Nohlina (*Linda Noehlin*, 1931–2017), ironiski norādot uz Rietumu mākslā ierasto priekšstatu par "mākslinieku kā seksuāli dominējošu radītāju: vīrietis – mākslinieks – veido no inertas matērijas ideālu erotisku objektu sev" (Noehlin 1971: 143). Nohlina rakstā gleznotājs vīrietis pretnostatīts modelim sievietei, tomēr šīs hierarhiskās attiecības vēl izteiktāk saskatāmas situācijās, kurās mākslas darbu rada cilvēks, bet modelis ir dzīvnieks, ainava vai klusās dabas uzstādījums, kurš tiek burtiski izveidots atbilstoši mākslinieka iecerei.

Tomēr Freidenfeldes attiecības ar viņas modeļiem nevar raksturot kā hierarhiskas. Tieši otrādi – lai būtu iespējams skicēt putnus visā to daudzveidībā, māksliniece pagalmā ir veidojusi vidi, kas primāri atbilst putnu vajadzībām – tur atrodas barotava, dzirdinātava un vecs koks –, pat ja atbilstoši pilsētvides estētikas nerakstītajiem principiem šo pagalmu varētu uzskatīt par nolaistu. Turklāt krīzes situācijās, piemēram, ja putni ir neveiksmīgi iekārtojuši ligzdu, tiek cilvēku izšauti vai plēsēju apdraudēti, Freidenfelde meklē šīm problēmām risinājumu, pat ja tas sagādā grūtības attiecībās ar apkārtējiem cilvēkiem vai institūcijām. Attiecības ar putniem veidojas no paaudzes paaudzē un nav vienpusējas: pieaugušie putni, kas labi apguvuši sadarbību ar mākslinieci, to iemāca saviem mazuļiem, tā veidojot nelielu pagalma ekosistēmu, kurai Freidenfelde ierādījusi līdzvērtīgu vietu. Līdzīgi arī, gleznojot ziedus, Freidenfelde izvēlas nevis ierastos griezto ziedu kārtojumus, bet savvaļas vai dārza puķes, bieži atainojot tās zemē ieaugušas, proti, dzīvas. Savukārt sadarbībā ar Agrolesursu un ekonomikas institūtu veidotajā projektā "Māksla zinātnei" Ineta Freidenfelde sev raksturīgajā veidā portretē selekcionētus kartupeļus – tie, acīmredzami dzīvīgi, izdzen asnus, kas tiecas uz augšu, pretstatot vertikāli gleznas horizontālajām līnijām. Atšķirībā no ierastās situācijas, kurā mākslinieka un modeļa attiecībās ir skaidra hierarhija ar mākslinieku augšgalā, Freidenfeldes attiecības ar viņas mākslas darbu modeļiem būtu raksturojamas kā sadarbība, kurā mākslinieces loma ietver vērošanu, barošanu, rūpēšanos, kamēr modelis ir tas, kas ar savu klātbūtni padara darba tapšanu iespējamu.

Freidenfelde, kas apguvusi klasisko ikonu glezniecību, skaidro šo zināšanu un pieredzes nozīmi ne tikai praktiskajās iemaņās, bet arī apziņā par to, cik svarīgi ir nonākt "gleznošanas stāvoklī". Ikonu gleznošanā lūgšana pirms darba sākuma tiek uzskatīta par tā obligātu daļu. Meditāciju, pārdomu laiku Freidenfelde uzskata par

nepieciešamu arī savā glezniecībā. Mākslas darba tapšana nav temporāli fiksēta tikai praktiskā darba stundās, tās telpa izplešas ārpus gleznas, kur svarīga ir ne tikai gaisma, bet arī plašums un laiks. Turklāt šī prasība pēc laika, pēc plašuma, pēc miera ir nošķirta no praktiskajām iemaņām, kuras ļautu strādāt arī ātrāk un citā vidē. Prakse, kurā glezniecība notiek raiti un bez ilgstošām pārdomām, tīri "tehniski", ir iespējama, bet nepietiekama. Ilgstošo procesu, kurš ietver gan "pameditēšanu", gan spēlēšanos, kas pieprasa vismaz ilūziju par plašumu gan laikā, gan telpā, var traktēt kā gleznas jēgas veidošanu, kas notiek tās realizācijas procesā, sadarbojoties ar gleznas materiāliem ne vien to esamībā, bet arī potenciālā.

Procesa materialitāte

Runājot par mākslas darba tapšanas materialitāti, iezīmējas divi tās aspekti – materiāli, no kuriem top darbs, un vide, kurā notiek gleznošana. Bārbara Bolta uzsver glezniecības performatīvo raksturu: tajā "ķermenis, krāsas un vides materialitāte ir iesaistīti un savstarpēji atkarīgi tā, ka māksla veidojas interaktīvā radīšanas darbā. Šīs dinamiskās attiecības ietver materiālu praksi kā kopīgu rašanos (angļu val. *co-emergence*), nevis pārvaldīšanu (angļu val. *mastery*).” (Bolt 2004: 78) Savukārt Ineta Freidenfelde, aprakstot apgūtās tehnikas un tehnoloģijas, ko piedāvā metālisko lapiņu iestrādāšana gleznā, raksturo to kā "spēlēšanos", kurā darbojas ne vien māksliniece ar materiāliem, bet arī materiāli savā starpā. Spēles attiecībās materiāls netiek vadīts un pakļauts, tas tiek uztverts kā aktīvs un rotaļīgs, tāds, kuram piemīt brīva izpausme un ir dota atļauja kļūdīties. Lielā mērā to nosaka zelta lapiņu specifika – tās ir ļoti trauslas un gaisīgas, jutīgas pret katru pieskārienu vai caurvēja pūsmu. Turklāt, lietojot lapiņas atbilstoši ikonu glezniecības (jeb, sekojot pareizticīgās tradīcijas ieviestajam kalkam arī latviešu valodā – "rakstīšanas") principiem, ar tām būtu nevainojami jānoklāj viss fons, radot efektu, ko Freidenfelde nosauc par "plastmasīgu", kamēr viņas mērķis ir radīt tādu fonu, kas, lai gan atsauc atmiņā pareizticīgo ikonu zeltījumu, tomēr ir dzīvīgi ne-ideāls, un uzliktās lapiņas ne vienmēr veido regulāru ritmu, kā arī bieži tiek ieberzētas audumā, lai izceltu tā faktūru.

Līdzīgi arī savu Mākslas akadēmijas diplomdarbu viņa raksturo kā tādu, kas radies, sekojot tā pamatmateriāla – šķību sētas dēlīšu – formai. Dēlītis, kas pēc pagaidu sētas nojaukšanas atmests kā nederīgs, mākslinieces izcelts no savas ierastās vietas, kļūst par ideālo pamatmateriālu, lai gleznotu sieviešu figūras. Arī Bolta norāda, ka glezniecībā materiāls – viņas piemērā krāsa – "netiek izlietots, bet gan izcelts priekšplānā, ļaujot tam mirdzēt" (Bolt 2004: 115). Arī Ineta Freidenfelde akcentē to, kā materiāls veido darbu, radot negaidītus efektus. Tā, veidojot lielformāta "Klijānu", ir pietrūcis nepieciešamo zelta lapiņu, un to vietā izmantotās bronzas lapiņas radījušas

negaidītu, bet darbam piemērotu saulrieta krāsu efektu. Pat klāt neesošs materiāls piedalās gleznas tapšanā, bet šķietami necils materiāls iegūst jaunas, poētiskas īpašības: materiāli tiek nevis "iztērēti", bet atklāti un bagātināti gleznas tapšanā – šajā sarunas, performances vai spēles procesā.

Attiecībā uz vidi un glezniecības apstākļiem Freidenfeldei ir savas vajadzības – nepieciešams ir gan laiks, lai sagatavotos gleznošanai, gan arī plašums telpā, kurā notiek gleznošana, vai vismaz plašuma imitācija, skatoties pa logu. Arī Liza Makoša (*Liza McCosh*) apraksta savu glezniecības pieredzi līdzīgi: darbojoties ar materiāliem un reaģējot uz apkārtējo vidi – līdz pat tādām niansēm kā gaisa mitrums –, pats glezniecības process kļūst par savdabīgu saspēli ar materialitāti, kurā ir iespējami gan triumfi, gan neizdošanās, kas padara darbu afektīvu un ļauj pietuvoties arī cildenā izjūtai (McKosh 2016). Tādējādi mākslas darba tapšanas procesā ir dziļi iesaistīta materialitāte un vide, kas ir ne vien nepieciešamas darba sākšanai, bet arī piedalās tā procesā kā pilnvērtīgi spēlētāji. Turklāt par šādu pilnvērtīgu spēlētāju uzskatāms arī mākslas tirgus un mākslas darba pircējs, kas gleznas tapšanas gaitā parasti ir nevis zināms, bet iedomāts.

Mākslas darbs tirgus kontekstā

Kapitālismam piemīt tendence monetizēt un padarīt par ražošanas procesa izejmateriālu ne tikai taustāmus, bet arī abstraktus resursus, piemēram, cilvēka patērēto laiku un ieguldītās zināšanas, radot produktu, kas iekļaujas tirgus attiecībās un kam ir piešķirta konkrēta vērtība. Mākslas darbu nereti pretnostata šādai komodifikācijai jeb padarīšanai par patēriņa preci, norādot, ka mākslas darbs ir singulārs, t. i., tā vērtība nav izsakāma naudā (Kopytoff 1986). Lai gan pastāv mākslas darbi – piemēram, slavenas un kultūrvēsturiski atzītas gleznas –, kam šis priekšstats par singularitāti ir pašsaprotams, Inetas Freidenfeldes gadījumā darbu komodifikācija ir viņas profesionālās darbības pamatā, turklāt to cena bieži vien tiek noteikta ļoti pragmatiski – izvērtējot iegādāto materiālu izmaksas un gleznas izmērus. Tomēr gleznas iegādi māksliniece saredz citādi – caur pircēja emocionālo piesaisti tai, sajūtu, ka pircējs šo darbu iegādājas personiskas piesaistes dēļ. Tādējādi darba iegāde ir skaidrākais signāls par to, ka tas ir uzrunājis skatītāju un bijis viņam nozīmīgs.

Turklāt mākslinieces attiecības ar darbu nebeidzas pēc tā pārdošanas: Freidenfelde bieži norāda, ka viņas glezna ir "atradusi mājas" un sirsnīgi atsaucas par tās pircējiem, akcentējot nevis ekonomisko, bet sociālo apmaiņas pusi. Šeit var domāt nevis par gleznu kā par komodificētu produktu kapitālistiskajā tirgus sistēmā vai kā singulāru vērtību, kas nav izsakāma naudā, bet gan saskatīt procesu, ko Kopitofs formulē kā

“neformālo singularizāciju”, proti, situāciju, kurā prece (šajā gadījumā mākslas darbs) vienlaikus pastāv divos tirgus līmeņos: tas ir pērkams un pārdodams, bet vienlaikus tam tiek piešķirta singulāra vērtība, kas pretojas izteikšanai naudā. Šādu vērtību tam piešķir mākslinieces un pircēja kopīgi veidotā afektīvā telpa, kurā mākslas darbam tiek piešķirta pilnvērtīga dzīve “jaunajās mājās”.

Skatot mākslas darba tapšanas procesu kā komplicētu attiecību savijumu starp mākslinieci, modeļiem, materialitāti un projicēto mākslas tirgu, var saredzēt gleznu nevis kā diskrētu, no apkārtējās pasaules atdalītu objektu, bet gan kā mezgla punktu pastāvīgi turpinošos attiecību tīklojumā. Šāds skatījums ļauj apšaubīt vienkāršotus mākslas darba uztveres veidus, piemēram, mākslas darbu kā pasīvas realitātes tiešu atainojumu, mākslas darbu kā tīru radošā ģēnija izpausmi vai mākslas darbu kā patēriņa preci. Iesaistīto aģentu savstarpējās attiecības, lai arī nav simetriskas, tomēr nav skatāmas arī kā vienpusējas. Putni ir nevis pasīvi mākslas darba modeļi, bet gan nosaka mākslinieces ikdienu un dzīves vidi, materialitāte ir ne tikai mākslas darba izejmateriāls, bet ar savu pieejamību vai nepieejamību nosaka tā raksturu, savukārt mākslas darba pircējs ne vien iesaistās tirgus attiecībās, bet, iegādājoties gleznu un novietojot to savā dzīves vai darba telpā, veido ar šo mākslas darbu ilgstošas attiecības, kurā mākslas darbs klusi, bet nerimstoši ietekmē tā īpašnieku gan afektīvā, gan intelektuālā līmenī. Ieraugot mākslas darbu kā ievītu daudzveidīgu attiecību tīklojumā, ir iespējama tā padziļināta analīze posthumānā skatījumā.

Mākslinieces un posthumānisma skatījumu nošķirums

Jauno posthumānisma teoriju piemērošana mākslas darba analīzei nav pirmais gadījums, kad teorija, kas radusies ārpus mākslas pētniecības vides, tiek izmantota tās pētniecībā. Domājot par veidiem, kā mākslas analīzei tiek izmantota psihoanalīze, Hals Fosters (*Hal Foster*) raksturo vairākus aspektus: (1) tiešu psihoanalīzes ietekmi mākslas darba tapšanā, analīzē un kritikā, (2) mākslas un psihoanalīzes kopīgo interešu lauku, (3) psihoanalīzes terminu aprobāciju diskursā (Foster 2016: 17). Pārnesot šo shēmu uz Freidenfeldes pasaules uzskatu, var minēt vairākus aspektus, kuros tas saskaras ar posthumānisma teorijām, vienlaikus fiksējot arī atšķirības.

Spilgtākais saskares punkts ir mākslinieces akcentētais pasaules skatījums, kurā cilvēks neatrodas par citām dzīvības formām hierarhiski augstākā pozīcijā: “[K]o es gribu glezniecībā parādīt: ka tās dzīves, kas ir apkārt, tās mazās dzīves – putni, lopiņi, puķītes –, ka viņām ir sava dzīve, kas ir, iespējams, vērtīgāka par cilvēka iedomāto dzīvi.” (Freidenfelde 2020) Var minēt, ka šī pasaules skatījuma pamatā ir īpašs jūtīgums pret

materialitāti, kas varētu būt raksturīgs māksliniekiem (Bennett 2012: 247), intuitīvi saskatot vērtību arī ārpus cilvēka. No otras puses, Inetas Freidenfeldes gadījumā tas ir cieši savijies ar sakrālā uztveri, kuru glezniecībā simbolizē zeltījums – tāds, kāds tiek izmantots ikonu rakstīšanas tradīcijā. Tomēr viņas gleznās sakrālā pasaule nav stingri nodalīta no ikdienas dzīves. “Ikonā tas zelts – viņš ir tā perfektā, *tā* pasaule. Tās lietas, kuras es gleznoju, viņas tomēr ir no šīs pasaules, [kas] nevar būt tik sterila. Tā ir reālā dzīve, bet ar zeltījumu un slavēšanu.” (Freidenfelde 2020) Lai arī ideālā, sakrālā pasaule tiek iezīmēta, glezniecībā Freidenfelde meklē, kā pati to formulē, “startpeltu”, kas nav ne triviālā subjekta–objektu pasaule, ne arī ideāla vai idealizēta sakrālā pasaule. Lai arī sakrālās pasaules ideja nav klātesoša rakstā izmantotajās teorijās, kā kopīgu teritoriju var iezīmēt atteikšanos no ideālā un materiālā binaritātes, lai atklātu “startpeltu”, kurā tie izpaužas vienībā – sakrālais burtiski “iemirdzas” ikdienas pasaulē, un vienlaikus šī iemirdzēšanās tiek veidota ar glezniecības tehnikas līdzekļiem. Lai arī ir nepieciešams nošķirt rakstā izmantotās teorijas no Freidenfeldes skatījuma, ir svarīgi arī iezīmēt to, ka izpratnes un interpretācijas līmenī pastāv nozīmīgas paralēles; proti, neduālistisks skatījums un atteikšanās no antropocentrisma ir nevis jauns izgudrojums, bet gan pasaules izpratnes veids, kuram tagad ir piešķirts teorētiskais rāmējums, kas to var leģitimizēt arī ārpus privātās vai reliģiskās sfēras.

Mākslas darba tapšana ir process, kurā savijas darba materiāli un praktiskās zināšanas. Savā ziņā tas ir tehnisks darbs – atgriežoties pie grieķu vārda *tékhnē* (τέχνη), ko var tulkot gan kā “mākslu”, gan “amatniecību”. Nereti šo *tékhnē* nošķir no *epistēmē* (ἐπιστήμη) jeb zināšanām, velkot iedomātu robežu starp “teoriju” un “praksi” (Parry 2020), vai, mākslas gadījumā, starp “ideju” un “izpildījumu”. Protams, šī robeža nav viegli novelkama: mākslas izglītībā, kas Freidenfeldes gadījumā ir bijis nozīmīgs zināšanu gūšanas veids, prakse savijas ne vien ar teoriju, bet arī ar zināmiem gaumes un stila priekšstatiem, kā arī sajūtu par to, ko nozīmē būt māksliniekam. Šādas teorētiski praktiskās zināšanas, kas iegūtas Liepājas Lietišķās mākslas koledžā un pēc tam Latvijas Mākslas akadēmijā, ļauj, piemēram, gleznot kustīgu modeli. Šeit redzams, kā Freidenfeldes gadījumā savienojas praktiskās zināšanas – prasme ātri uzskicēt putnu, zīmējumā notvert tā kustību – ar teorētisko bāzi, kas ļauj “saprast” gaismēnas konkrētai formai. Pastāvīga prakse veido arī mākslinieka uztveri – kā māksliniece to formulē, “redze uztrenējas”. Zīmīgi, ka arī valodas līmenī prakse un teorija savijas un iemiesojas – šajā gadījumā – redzē. Raksturojot mācības pie Renātes Vaudhousenas-Kelleres (*Woudhuysen-Keller*, 1944–2012), Freidenfelde īpaši uzsver, ka senās glezniecības tehnoloģijas un nianse ir jāzina, tās nevar nolasīt, darbu apskatot. Vēl vairāk: mācību procesā tiek apgūts arī mākslinieka darba ētoss, nepieciešamība “kaut ko pateikt”. Tādēļ precīzāk būtu domāt par “tehnisko” darbu kā par tādu, kas piesātināts ar dažādu veidu zināšanām, tostarp arī intelektuāli saprastām un ētiski ieaudzinātām.

Akadēmiskā izglītība mākslā tomēr var pat nonākt konfliktā ar reālo mākslas pieredzi vai māksliniecisko redzējumu, un praksē nereti mākslinieks saskaras ar nepieciešamību izšķirties starp apgūto un ieraudzīto. Tā Bārbara Bolta apraksta savu pieredzi, gleznojot plenērā Austrālijā, Kalgurli: “.. lineārās un putna lidojuma perspektīvas likumi nedarbojās. Horizonts pastāvēja, bet nešķīta, ka objekti tālumā kļūtu mazāki. Nebija arī tā, ka tālāki objekti kļūtu pelēcīgāki vai attālumā samazinātos asums vai *chiaroscuro*.” Turklāt Boltas pieredzē redzama ne vien pretruna starp akadēmiski apgūto un reāli redzamo, bet arī starp to, ko viņa redz un kā gleznu saredzēs skatītājs, kas ir pieradis pie šādas akadēmiskas glezniecības (Bolt 2004: 131). Savukārt Freidenfelde fiksē pretrunu izpratnē par labu gaumi, kāda tā izpaužas mākslinieka izjūtā un akadēmiskajās glezniecības zināšanās, kurās zelts tiek atzīts par dekoratīvismu un sliktu stilu, pat “ķecerību”. Faktiski nonākt pie zelta lapiņu izmantojuma glezniecībā viņa ir varējusi, apgūstot ikonogrāfiju un vienlaikus pretojoties akadēmijas izglītībai, kas nonāk pretrunā ar viņas ieceri un pasaules skatījumu. Tādējādi mākslas darba veidošanas prakse kļūst ne vien par iepriekšējo zināšanu izmantošanu, bet to pārskatīšanu, apšaubīšanu un pat noliegšanu.

Mākslas reprezentatīvais modelis labi padodas semiotiskai analīzei, kura balstās priekšstatā, ka ārējās vides objekts vai ideja ir izteikta zīmē, kas iekodēta mākslas darbā un piešķir tam nozīmi, ko attiecīgi interpretē mākslas darba skatītājs, kurš pārzina atbilstošos kultūras kodus. Šādā gadījumā mākslas darba interpretācija ir saistāma ar to, cik atbilstošas vai atpazīstamas ir attiecīgās zīmes un kādās attiecībās tās stājas gan savstarpēji, gan vērotāja uztverē. Lai arī semiotiskā analīze nav vienīgais mākslas darba interpretācijas veids, tieši šo pieeju Freidenfelde iezīmējusi kā dominējošo. Gan runājot par savu darbu, gan skatītāja uztveri, viņa norāda uz tā semiotisko aspektu un nereti iekodē gleznā arī konkrētu stāstu, piemēram, gleznā “Dzimta” izveidojot stāstu par to ģimenes locekli, par kuru “nerunā” un kuru gleznā apzīmē līdztekus septiņiem apaļīgiem zvirbuļiem sēdošais astotais, kas ir aizkrāsots. Reprezentācijas modelis sākotnēji šķiet atbilstošs mākslas darba analīzē, jo īpaši Freidenfeldes gadījumā, kur gleznās parasti ir atainoti ļoti konkrēti un atpazīstami objekti (jau iepriekš minētie putni vai ziedļi), un māksliniece ir arī gatava sniegt šāda veida idejisko interpretāciju. Tomēr šis modelis tikai šķietami izsmel mākslas darba būtību; tas nepievērš uzmanību jau iepriekš minētajiem materialitātes aspektiem, kā arī attiecībām, kas veidojas starp mākslinieku un modeli, kā arī mākslinieku un skatītāju.

Mākslas reprezentatīvais modelis ir turpinājums kartēziskajam nošķīrumam starp prātu un materialitāti, kur ideja tiek izteikta darbā, kurš savukārt tiek interpretēts idejā; turklāt tiek implicīti pieņemts, ka mākslas darbs šajā procesā ir sekundārs. Posthumānisma teorijas, veicot ontoloģisku lēcieni no antropocentriska pasaules modeļa uz skatījumu, kurā tiek nojaukta hierarhiska uztvere un apšaubīti kartēziskā

duālisma postulāti, ļauj atrast atspēriena punktus mākslas reprezentatīvā modeļa destabilizācijai. Šāds skatījums arī paver iespēju atbrīvot mākslas darbu no humānismam raksturīgā priekšstata par hierarhiskām attiecībām starp prātu (ideju, domu, emociju) un materialitāti (mākslas darbu kā priekšmetu ar fiziskām īpašībām), skatot šos mākslas aspektus nevis kā šķirtus, bet gan kā mijiedarbīgi topošus, turklāt piešķirot visiem procesā iesaistītajiem aģentiem – gan dzīviem, gan nedzīviem – nozīmīgu lomu darba tapšanā.

Inetas Freidenfeldes māksla posthumānā redzējumā

Inetas Freidenfeldes darbi pamatā pieder tādiem žanriem kā animālija un klusā daba, reizēm arī ainavas. Šie žanri klasiski ir uztverti kā "zemāki", jo tiek pieņemts, ka tie ir mimētiski un deskriptīvi un nav stāstītāji un pasaules skaidrotāji. Precīzāk gan būtu runāt par aprakstīšanu vai pierakstīšanu – to, ko objektorientētās ontoloģijas teorētiķis Īens Bogosts (*Ian Bogost*, 1976) sauc par "ontogrāfiju". Ontogrāfija viņa piedāvātajā terminoloģijā ir vispārīga pierakstīšanas stratēģija, kas atklāj dažādus objektus un to savstarpējās attiecības, nereti – bez apraksta vai skaidrojuma. Vizuāla ontogrāfija ietver ne-ironisku pasaules reģistrāciju, vienlaikus veidojot tādu objekta kontekstuālo izvietojumu, kas atbrīvo iztēli. Attēla objekts atklāj sevi, nevis kaut ko ārpus tā (Bogost 2012: 38–50). Līdzīgā veidā Freidenfeldes glezniecībā putns, dzīvnieks, puķe atklājas pirmām kārtām kā pats objekts. Zvirbuļu virkne uz zara atsedz putnu "slepeno dzīvi", attiecības starp viņiem, kuras ir intuitīvi aptveramas, bet nav detalizēti aprakstītas. Mārpuķītes gleznā ļauj ieskatīties jautājumā, "ko nozīmē būt mārpuķītei". Katrs mēģinājums šo skatījumu aprakstīt – lūk, šeit puķe iesakņojas zemē, te atplaukst pret debesīm – šo ontogrāfiju drīzāk sašaurina, līdzīgi kā to sašaurina arī darba "pārtulkošana" par zīmi vai simbolu. Drīzāk ir nepieciešams domāt par to, kā ontogrāfiski tvertās dzīvības formas gleznas pasaulē tiek pārinterpretētas, piešķirot tām jaunas nozīmes.

Urbānajā vidē dažādi dzīvnieki, jo īpaši putni, bieži tiek uzskatīti par nevēlamiem kaitēkļiem, jo tie izjauc pilsētas kārtību, ir haosa un neprognozējamības avots, kas nereti saistās ar nehygiēniskiem apstākļiem un nolaistību (Jerolmack 2008). Freidenfelde saredz citu ainu: mazās dzīvības formas ir nozīmīga daļa no pilsētvides; citādi tā, mākslinieces vārdiem runājot, kļūst pārāk "sterila", "plastmasīga". Protams, šādai dzīvībai nepieciešami arī īpaši apstākļi – tā dzīvo un plaukst urbānās pasaules liminālajās vietās. Tai nepieciešami aizauguši zemes pleķīši, neapcirpti koki, nedaudz aizlaisti dārzi – vide, kādu Freidenfelde veido savā pagalmā. Šeit redzams, ka mākslinieces attiecības ar putniem nav skatāmas kā pretnostatījums starp cilvēka un "dabas"

pasauli: viņa ierauga putnus nevis kā daļu no “neskartas dabas”, bet gan kā piederīgus urbānajai videi, kā tādus, kas subversīvi iekļūst tās veidoto formu starptelpās, iekārtojot tur ligzdas, līdzīgi kā savvaļas dzīvnieki atrod pilsētā vietas slēptuvēm un midzeņiem, bet savvaļas augi – iespēju iesakņoties pat šķietami galēji urbanizētā vai degradētā vidē. Mākslas darbā, ievietojot viņus liminālajā telpā starp sakrālo un profāno – kā to simbolizē zeltītais fons –, Ineta Freidenfelde traktē mazās dzīvības formas kā tādas, kas glābj pilsētu pašu no sevis, apšaubot un izjaucot robežas starp pilsētu un dabu, atklājot pilsētas ķermeniskumu un vitalitāti. Turklāt, ņemot vērā to, ka “Pilsētas eņģeļi” paši ir redzami kā daļa no hiperobjekta “pilsēta”, atklājas arī pilsētas pašas pārpalīdzība un pārmērība, tās neiekļaušanās urbānā kapitālisma shēmās un pastāvīga sevis manifestēšana jaunās un negaidītās formās.

Turklāt Freidenfeldes putniem raksturīgas no dabas tvertas, izteiksmīgas un bieži vien it kā vērojošas pozas. Džeina Beneta, analizējot Volta Vitmena (*Walt Whitman*, 1819–1892) dzeju un savietojot to ar Paracelza (*Paracelsus/Theophrastus von Hohenheim*, 1493–1541) “simpātijas” jēdzienu, norāda, ka ķermeņa poza un kustība var iemiesot vispārēju attieksmi pret pasauli, kurā pastāv simpātijas jeb imitācijas, iejušanās un tiekšanās attiecības “starp pozu un noskaņojumu, tas ir, starp ķermenisku stāvokli (galvas piešķiešanas leņķi, locekļu izvietojumu) un konkrētu prāta vai attieksmes stāvokli” (Bennett 2014: 245). Tā viņa analizē pozu ar piešķiebtu galvu, iezīmējot tajā ietverto neitrālo vērojumu, kur to ieņēmušais ir “vienlaikus uzmanīgs un viegli atsvešināts – nonšalants”, tāds, kas ir “mierīgs, bet ne atslābis” (Bennett 2014: 247) un drīzāk uztvers citus ar “rāmumu vai toleranci, atverot portālus uz plašāku pieredzi” (Bennett 2014: 248). Šāda poza ir raksturīga arī vairākiem Freidenfeldes darbu modeļiem. Bet ne tikai: šeit var runāt arī par lidojumu pāri pasaulei, vērīgi lūkojoties pēc mērķa (“Klijāns”), asnošanu un izaugšanu (“Kartupeļi”), lidojumu, sekojot vēja plūsmai (“Ceriņu laiks”, “Virs mākoņiem”), apmierinātību un labsajūtu savā ķermeniskajā formā (“Dzimta”) un citas pozas un kustības, kas iezīmē labi atpazīstamus un mērķtiecīgus veidus, kā mijiedarboties ar pasauli un savu ķermeni. Šīs pozas akcentē dzīvās dabas un arī priekšmetu vitalitāti un aģenci. Vienlaikus tās arī aicina skatītāju mentāli vai pat fiziski ieņemt šīs pozas, metaforiski ievietojot sevi gleznas situācijā, izjūtot ontogrāfijā gleznotā modeļa esamību kā savējo un pārnesot modeļa attieksmi uz sevi. Gleznas skatītājs vairs nav neitrāls malā stāvētājs, ontogrāfija viņu pievelk un ievelk sevī (Morton 2013b: 34), pārnesot afektu no modeļa uz skatītāju un tā paplašinot gleznas performatīvo lauku.

Domājot par mākslu, nereti novērojama vēlme to norobežot no tirgus attiecībām, postulēt kā zināmā mērā brīvu no ikdienišķajām rūpēm par iztiku vai sociālo statusu – par spīti tam, ka faktiski mākslas darbi ir gan ienākumu avots māksliniekam un mākslas tirgum kopumā, gan sociālā prestiža avots mākslas pazinējiem un darbu īpašniekiem. Tomēr Elizabete Povinelli (*Elizabeth A. Povinelli*; 2016) norāda, ka mākslas darbs – pat

visvienkāršākais un "nekomerciālākais" – ir daļa no vairākiem hiperobjektiem, starp kuriem ir arī kapitālisms. Arī Freidenfeldes darbībā tas ir izteikti redzams: mākslas darbu radīšana viņai ir saistīta ar sevis un ģimenes uzturēšanu. Nepieciešamība iekļauties mākslas tirgū kā radošai personai ir sarežģīta izvēle, kurā, no vienas puses, var veikt salīdzinoši vienkāršus, pat amatnieciskus darbus – tā ir daļa no profesionalitātes –, bet arī šāda ļaušanās pasūtījuma darbu vieglumam māksliniecei šķiet riskants ceļš. Radīt mākslas darbus atbilstoši savam pasaules redzējumam, vienlaikus iekļaujoties potenciālā pircēja ekspektācijās, ir lielāks izaicinājums, kurā iezīmējas arī kompromisi. Jau iepriekš minēta mākslinieces apziņa, ka gleznas skatītājs uztvers to nevis kā ontogrāfiju, bet gan kā reprezentatīvu mākslas darbu, kurā, piemēram, putns kļūst par "zīmi" un tiek pakļauts skatītāja interpretācijai. Turklāt nereti arī pašas gleznas saturs mainās: tā žagata, kas nes rotu, īstenībā ir lidojusi ar tauku bumbu, bet, kā atzīmē māksliniece, "tad zustu visa romantika" (Freidenfelde 2021b). Tādējādi glezna jau tās tapšanas brīdī ir iesaistīta tās gaidāmajā nākotnē, kļūstot par objektu, kurā ir ierakstīta gan tā pagātne, gan nākotne (Harvey, Knox 2014: 12), kas ietver gan mākslinieces priekšstatu par to, ko viņa vēlas izveidot ar gleznu, gan arī mākslas darba sagaidāmo vietu mākslas tirgū. Šo saišu apzināšanās, līdzīgi kā apziņa, ka žagatai knābī ir nevis rota, bet gan tauku bumba, zināmā mērā laupa romantisko priekšstatu par mākslinieka ģēniju, kas pastāv ārpus materiālās pasaules, tomēr tā precīzāk atspoguļo reālo materialitātes pārvarēšanas darbu, kas notiek ne tikai tiešā mijiedarbībā starp mākslinieku un materiālu, bet arī plašākās attiecībās starp mākslinieku un sociālekonomisko vidi.

Inetas Freidenfeldes darbu labā iekļaušanās kapitālisma tirgū varētu mudināt domāt, ka tās pamatā ir zināms konformisms, sekošana tirgus prasībām. Arī pavisms skats uz šiem darbiem varētu radīt līdzīgu iespaidu – skaistie, nereti pat greznie zeltītie foni, putniņi un puķītes, kas šķiet neuzkrītoša un neaizvainojoša tematika, iztikšana bez komplikāta, grūti interpretējama stāsta var radīt iespaidu par Freidenfeldes mākslu kā "dekoratīvu". Pati māksliniece, skaidrojot vārdu "dekoratīva māksla" nozīmi, norāda, ka tā ir saistīta ar jēgas un nozīmes zušanu, proti, tā ir tāda māksla, kurā "tu atstrādā kaut kādus ritmus un kompozīcijas bez iekšējas jēgas". Tomēr, runājot par savu mākslu, viņa uzsver tajā ietverto domu vai jēgu. Lai arī šo frāzi ir iespējams uztvert kā ikdienā lietotu tropu, kas nav uztverams burtiskā nozīmē, tomēr iespējams sekot arī Ernstam van Alphenam (*Ernst van Alphen*, 1958) un citiem pētniekiem, kas postulē, ka mākslas darba radīšana ir specifisks domāšanas akts (Alphen 2005: 2) un attiecīgi mākslas darbs ietver šo domu. Šāda pieeja mazina mākslas darba komifikācijas efektu un ļauj skatīt mākslas darbu kā pēc būtības subversīvu kapitālistiskā tirgus daļu: iegādājoties mākslas darbu, tajā iemiesotā doma rod telpu arī pircēja mājās vai birojā.

Tātad ir iespējams saskatīt divus šķietami pretējus faktorus. Viens no tiem ir Freidenfeldes darbu iekļaušanās kapitālisma tirgū jau kopš to tapšanas vai ieceres

brīža. No otras puses, ir iespējams saredzēt tos kā tādus, kuru *doma* ir refleksija par mazajām dzīvības formām, kas pilsētvidē šķiet nejaušas vai pat traucējošas. Šajā domā ir ietverta cieņa un vērtīgums pret šo mazo dzīvības formu esamību, tām tiek piešķirta īpaša vērtība kā tādām, kas, būdamas marginalizētas, atrodas dzīvīgajā starptelpā starp ikdienišķo un dievišķo, civilizēto un dabisko, tā nojaucot domāšanas binaritāti un izaicinot spriest nevis vienkāršās, pretnostatāmās kategorijās, bet gan uztvert dažādu esamību individualitāti un mijiedarbību un, mentāli pieņemot viņu pozu, identificēties ar tām. Ja mēs pieņemtu domu, ka pēc autora “nāves” – vai klātbūtnes trūkuma mākslas darba interpretācijā – glezna paliek inerta un jēdzieniski tukša, tad vajadzētu domāt par mākslas darba komodifikāciju kā tā jēgas zaudēšanu. Tomēr mākslinieces ilgstošās attiecības gan ar pastāvīgajiem klientiem, gan ar darbu cienītājiem sociālajos tīklos – attiecības, kas nav balstītas savu mākslas darbu skaidrošanā, bet gan līdzīgu vērtību pārnēsē, – kā arī pieņēmums, ka mākslas darbs jau sevī ietver *domu* kā aktīvu darbību, ļauj viņas mākslas darbu lomu interpretēt citādi.

Proti, ir iespējams konceptualizēt Freidenfeldes gleznas kā tādas, kas satur subversīvu domu: formāli iekļaujoties priekšstatos par “dekoratīvu” mākslas darbu un atbilstot tirgus gaidām pēc “skaistā” vai “romantiskā”, tās ienes savu pircēju dzīves telpā dumpinieckisku apliecinājumu, ka gan lietas, kas iekļaujas kapitālisma projektā, gan arī dzīvības formas, kas atrodas pretrunīgās, pat konfliktējošās attiecībās ar to, ir vitalitātes un aģences piesātinātas. Klusi, bet nerimtīgi aicinot skatītāju ieņemt šīs dzīvīgās, dumpinieckās, vitālās pozas, identificējoties ar kapitālisma sistēmā marginalizēto un pakļauto dzīvīgumu, Freidenfeldes gleznas nerimtīgi iztaujā to pašu pasaules modeli, kurā, šķiet, tik labi iekļāvušās, sniedzot platformu citam, iekļaujošākam, vērtīgākam un cieņpilnākam skatījumam. Proti, lai arī nav iespējams Freidenfeldes mākslas darbus nosaukt par sociāli kritiskiem, tie īsteno Braidoti piedāvāto alternatīvu noliedzošai kapitālisma kritikai: tie balstās vīzijā par iespējamu nākotnes pasauli, kurā cilvēks ne vien izjūt solidaritāti ar citām dzīvības formām, bet arī veido ar tām personiskas, afektīvas un apliecinošas attiecības.

Noslēgums

Mākslas darba pētīšana, izmantojot posthumānistiskas pieejas, var šķist nepierasta. Tā neizslēdz citu, labāk pazīstamu, metožu izmantošanu, piemēram, tajā var labi iekļauties gan formālā analīze, gan biogrāfiskā pieeja. Tomēr metodes galvenā iezīme ir uzsvara pārlīkšana no mākslas darba kā gatava priekšmeta un mākslinieka kā personības un sociālas būtnes uz daudzveidīgām un plašām attiecībām arī ar tādiem aģentiem, kas ilgstoši ir uzskatīti par pasīviem (piemēram, darba modelis vai materialitāte) vai ar patiesu radošumu nesavienojamiem (piemēram,

tirgus attiecības). Atsakoties no priekšstata par cilvēka valdošo un virzošo lomu pasaulē, posthumānistiskās pieejas ļauj skatīt jebkuru mākslas procesu elementu kā centrālu, tāpēc šajā rakstā padziļināti pētīta mākslas darba tapšana. Šīs pieejas paver iespējas arī tādai mākslas pētniecībai, kuras centrā ir pats mākslas darbs, nevis tā autors vai interpretētājs.

Posthumānā skatījumā mākslas darbs kļūst par patstāvīgu objektu, ko raksturo materialitātē ietverta nozīme, kurai nav nepieciešama verbalizācija un kuru neizsmēļ darba skaidrojums vai apraksts. Proti, mākslas darba nozīme ir dinamiska, performatīva un ne tikai vārdiska: "Nozīme nav īpašība, kas piemīt atsevišķiem vārdiem vai vārdu grupām, bet gan pastāvīga pasaules performance tās atšķirīgajā saprotamībā (angļu val. *differential intelligibility*)."

(Barad 2003: 821)

Balstoties izpratnē par cilvēka esību kā neduālistisku, arī saprotamība piemīt nevis vārdiem, bet mijiedarbīgām attiecībām ar pasauli, kurā matērija un nozīme nav šķirtas. Gleznas tapšanas procesā atklājas, ka gleznā nav atsevišķas "idejas" un "izpildījuma", aktīvas "formas" un pasīvas "matērijas", nav nošķirtas zināšanas (*epistēmē*) un prakse (*tékhnē*). Šis secinājums ne vien mudina apšaubīt mākslas pētniecības veidus, kuros tiek sistēmiski nošķirta "ideja" no "tehnikas", bet arī nostiprina priekšstatu, ka mākslas darba tehniskie, tehnoloģiskie un materiālie aspekti ir zināšanu padziļināšanas, iztaujāšanas un radīšanas procesi, kamēr mākslas darba "ideja" nav neitrālas, no darba pasaules neatkarīgas metavalodas (Morton 2013a: 4) vārdos nosaucama, bet gan materiālā ietverta un materialitātes caurstrāvota.

Bibliogrāfija

Alphen, Ernst Van (2005). *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, No. 28(3), pp. 801–831.

Barrett, Ellie (2020). Makers' Voices: Four Themes for Material Literacy in Contemporary Sculpture. *Journal of Visual Art Practice*, No. 19(4), pp. 351–372.

Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.) (2016). *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. New York: I. B. Tauris.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press.

Bennett, Jane (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. Cohen, Jeffrey, Jerome (ed.). *Animal, Mineral, Vegetable: Ethics and Objects*. Washington, DC: Oliphant Books, pp. 237–269.

Bennett, Jane (2014). Of Material Sympathies, Paracelsus, and Whitman. Iovino, Serenella, Oppermann, Serpil (eds.). *Material Ecocriticism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, pp. 239–252.

Bogost, Ian (2012). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Bolt, Barbara (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London, New York: I. B. Tauris.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Braidotti, Rosi, Dolphijn, Rick (2014). Introduction. Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know? Braidotti, Rosi, Dolphijn, Rick (eds.). *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Braidotti, Rosi, Hlavajova, Maria (eds.) (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury.
- Elkin, James (2019). *What Painting Is*. 2nd edition. New York, London: Routledge.
- Freidenfelde, Ineta (2020). *Pētnieciska intervija*. 30.10. Pētnieces arhivā.
- Freidenfelde, Ineta (2021a). *Ineta Freidenfelde (personiskā tīmekļvietne)*.
Pieejams: <http://inetaart.com/> [skatīts 31.05.2021.].
- Freidenfelde, Ineta (2021b). *Facebook*. 29.01. Pieejams: <https://www.facebook.com/ineta.freidenfelde/posts/5076949529044417> [skatīts 15.03.2022.].
- Foster, Hal (2016). Psychoanalysis in modernism and as method. Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., Joselit, David (eds.). *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, pp. 17–23.
- Harvey, Penny, Knox, Hannah (2014). Objects and materials: an introduction. Harvey, Penny et al. (eds.). *Objects and Materials. A Routledge Companion*. London and New York: Routledge, pp. 1–17.
- Ingold, Tim (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, No. 41, pp. 427–442.
- Jerolmack, Colin (2008). How Pigeons Became Rats: The Cultural–Spatial Logic of Problem Animals. *Social Problems*, No. 55(1), pp. 72–94.
- Kopytoff, Igor (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. Appadurai, Arjun (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, pp. 64–91.
- McCosh, Lisa (2016). The Sublime: Process and Mediation. Barrett, Estelle, Bolt, Barbara (eds.). *Carnal Knowledge. Towards a 'New Materialism' through the Arts*. New York: I. B. Tauris, pp. 127–138.
- Morton, Timothy (2013a). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Morton, Timothy (2013b). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Nochlin, Linda (2018). Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Routledge, pp. 134–144.
- Parry, Richard (2020). Episteme and Techne. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/episteme-techne/> [accessed 28.05.2021.].
- Povinelli, Elizabeth A. (2016). The World is Flat and Other Super Weird Ideas. Behar, Katherine (ed.). *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, pp. 107–121.
- Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

1. attēls. Ģimene. 2021. 60x100. Audekls, eļļa.
Figure 1. Family. 2021. 60x100. Oil on canvas.

2. attēls. Mārpuķītes. 2020. 25x70. Audekls, eļļa.
Figure 2. Daisies. 2020. 25x70. Oil on canvas.

3. attēls. Eņģeļu koris. 2018. 100x180. Audekls, eļļa.
Figure 3. Choir of angels. 2018. 100x180. Oil on canvas.



1



2



3