

## Jānis Ozoliņš

*Ph.D.*, literatūrzinātnieks un kultūras pētnieks, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts  
*Ph.D.*, literary scholar and cultural researcher, Art Academy of Latvia, Institute of Literature, Folklore, and Art of the University of Latvia  
E-pasts /e-mail: janis.ozolins@lma.lv

## Kārlis Vērdiņš

*Ph.D.*, literatūrzinātnieks un kultūras pētnieks, Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts  
*Ph.D.*, literary scholar and cultural researcher, Art Academy of Latvia, Institute of Literature, Folklore, and Art of the University of Latvia  
E-pasts /e-mail: karlis.verdins@lulfmi.lv  
DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.09

### **Urbānie mūki: portretu konteksti Ata Jākobsona personālizstādē Padures muižā**

### **Urban Monks: Contexts of the Portraits in Atis Jākobsons's Personal Exhibition at Padure Manor**

#### #

#### **Atslēgvārdi:**

latviešu glezniecība,  
portrets,  
dzimte,  
ekstāze,  
orientālisms

#### **Keywords:**

Latvian painting,  
portrait,  
gender,  
ecstasy,  
orientalism

## Kopsavilkums

Rakstā tiek analizēti gleznotāja Ata Jākobsona vīriešu portreti, kas 2022. gadā bija apskatāmi viņa personālizstādē Padures muižā. Šo portretu tematiskās dominantes saistītas gan ar viņa maskulīno objektu iekšējās pasaules atklāsmi (jo sevišķi ar pārļaicīguma, ekstāzes un androgīnijas klātbūtni viņa gleznās), gan arī ar orientālismu (rasiskota Cita attēlojumu Eiropas mākslas tradīcijā). Atsevišķu darbu analīze atklāj, kā tiek modificēti laikabiedru portreti, atņemot tiem mūsdienīguma elementus, lai radītu pārļaicīgus tēlus, kuri reprezentē Eiropas glezniecības tradīcijas, tai pašā laikā daļēji kļūstot par autora pašportretiem, kuros projicētas autora emocijas. Jākobsona modeļu izvēle liecina par viņa interesi par dienvidniecisku, tumsnēju tipu, kura reprezentācijas atgādina par orientālisma tradīciju Eiropas mākslā, tomēr izvairās no distancēšanās vai subordinācijas. Darbu analīzi papildina Jākobsona izstādes raksturojumi, kas fokusējas uz mākslinieka darbu ievietošanu mūsdienu Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā.

## Summary

The article analyzes the male portraits of the Latvian painter Atis Jākobsons, which were on display in 2022 in his exhibition at Padure Manor. The thematic dominants of these portraits are related both to the revelation of the inner world of his masculine objects (especially with the presence of timelessness, ecstasy, and androgyny in his paintings) and also to Orientalism (a racialized representation of the Other in the European art tradition). The analysis of individual works reveals how portraits of contemporaries are modified, depriving them of elements of modernity, to create timeless images that represent European painting traditions while at the same time partially becoming self-portraits of the author, in which the author's emotions are projected. Jākobsons's choice of models shows his interest in a southern, dark type whose representations recall European art's Orientalist tradition yet avoid distancing or subordination. The analysis of the works is complemented by the characteristics of Jākobsons's exhibition, which focuses on placing the artist's works in the context of modern Latvian contemporary art.

2022. gada 5. jūnijā Padures muižā tika atklāta gleznotāja Ata Jākobsona personālizstāde, kurā skatāmi viņa pēdējo gadu darbi. Portreti, ziedu gleznojumi un klusās dabas atraduši organisku mājvietu ap 1840. gadu klasicisma stilā celtās muižas kungu mājas telpās. Šo telpu raupjums un uzskatāmā dažādu laiku atstāto interjera elementu klātbūtne izmantota par fonu mākslas darbiem, kuru stilistika atrodas ciešā dialogā ar Eiropas mākslas vēstures tradīciju. Izstādes preses relīze interpretē Jākobsona gleznas kā subjektīvas, transcendentālas, hipnotiskas, pārļaicīgas un pastāvošas ārpus konteksta ([Anon.] 2022). Mākslinieks šādi iezīmē savu darbu vēlamos uztveres principus, kuru idejiskā bāze, kā esam norādījuši citā Jākobsona mākslai veltītā rakstā, var šķist problemātiska laikmetīgās mākslas kontekstā, it īpaši portretu estētiskās pievilcības un to politiskā lasījuma iespēju sakarā<sup>1</sup>. Tā kā mums bijusi iespēja sekot izstādes tapšanas procesam un intervēt mākslinieku, vēlamies piedāvāt atšķirīgu viņa darbu lasījumu, kurš tiecas tos kontekstualizēt. Šāda stratēģija tikai šķietami atrodas pretrunā ar mākslinieka deklarēto pozīciju, kura aizstāv mākslas pastāvēšanu ārpus konteksta: iepazīstot darbu tapšanas vēsturi, iezīmējas vairāki konteksti, kuros tie pastāv un kurus apzinās arī pats mākslinieks. Iespējams apgalvot, ka šie konteksti rada savstarpēju spriedzi, kuru nosaka žanru, formu, tematu un tradīciju hierarhiskās pozīcijas mūsdienu laikmetīgajā mākslā.

Šo kontekstu vidū ir akts kā glezniecības žanrs Eiropas mākslas vēsturē; kaila ķermeņa attēlojumi mūsdienu publiskajā telpā, popkultūrā un reklāmā; vizuālie kodi sociālajos medijos un lietotnēs; kā arī reliģiskas un mistiskas prakses un to attieksme pret ķermeniskumu. Lai arī Jākobsona portretus ietekmējusi Eiropas baroka un manierisma laika māksla, to uztvere nav iedomājama arī bez iepriekšminētajiem jaunāku laiku vizuālajiem uzslāņojumiem, kas neļauj skatīt viņa darbus tikai kā bēgšanu tradīcijā vai savas tehniskās virtuozitātes demonstrēšanu. Šiem kontekstiem personālizstādē pievienojas arī Padures muiža ar tās interjeru, kuros ziedu gleznojumus

---

1 "Jākobsona vietu Latvijas laikmetīgās mākslas ainā padara īpašu viņa darbu stilistiskās iezīmes. Daudzi elementi viņa gleznās šķietami atrodas tālu no pēdējās desmitgadēs dominējošām laikmetīgās glezniecības tendencēm. Kā mākslinieks 2021. gadā atzinis intervijā, viņa gleznas dažkārt dēvētas par vecmodīgām, saloniskām, komerciālām vai pārlietu erotizētām, tāpat nereti tiek principiāli apšaubīta figurālās glezniecības dzīvotspēja 21. gadsimta mākslas kontekstā." (Ozoliņš, Vērdiņš 2022)

papildina vāzes ar dzīviem ziediem, savukārt klusajās dabās attēlotie trauki eksistē vienā telpā ar reāliem artefaktiem. Vairāku vīriešu portretējumu nepabeigtība sasaucas ar ēkas interjeru, kur uz sienām un griestiem daudzviet atsegti oriģinālie gleznojumi un materiālu faktūras. Kā teikts izstādes pavadtekstā: "Vieta nekontekstualizē, bet kļūst par būtisku glezniecības turpinājumu. Telpa ir mākslas procesuālā pieredze, un skatītājam tiek dota iespēja to vitāli sajūst, caur priekšmetisko un glezniecisko pieredzi apjaušot sevi." ([Anon.] 2022) Turpinot šo ideju, iespējams apgalvot, ka telpa šajā izstādē nevis izskaidro darbu tapšanas apstākļus vai iemeslus, bet gan normalizē mākslinieka tematiskās izvēles, ar savu materialitāti ietekmējot mākslas darbu uztveri. Motīvi, kas, iespējams, liktos teatrāli vai eksaltēti mūsdienīgā izstāžu zālē, 19. gadsimta kungu dzīvojamā mājā, kura glabā bijušās greznības atliekas, kļūst par pašsaprotamiem aristokrātiskas sensibilitātes izteicējiem vairāk nekā par 21. gadsimta cilvēka radītām stilizācijām. Šādā vidē iekļaujas arī Jākobsona vīriešu portreti eļļas gleznās un pastelī.

Portreta žanrs pēdējo gadu desmitu mākslā piedzīvojis gan noliegumu, gan intereses atjaunošanos. Rietumu māksla pēc Otrā pasaules kara tiecās apgūt abstraktas formas, kuras gan ekspresionistiskā, gan minimālistiskā stilā virzījās projām no mimētiska attēlojuma principiem. Taču ap 20. gadsimta 80. gadiem interese par figurālismu atjaunojās, padarot mākslas ainu eklektiskāku. Piemēram, Lielbritānijas mākslas ainā nozīmīga bija izstāde *A New Spirit in Painting* Londonas Karaliskajā akadēmijā 1981. gadā. Tā apliecināja glezniecības paliekošo nozīmi tābrīža laikmetīgajā mākslā, tai skaitā figurālās glezniecības un portreta žanra nozīmi. 1993. gadā Londonas Nacionālajā portretu galerijā notika izstāde *The Portrait Now*, kas apkopoja 80. gadu mākslinieku devumu glezniecībā un tēlniecībā, iekļaujot arī videomākslas darbus (Nairne, Howgate 2006: 5). Latviešu mākslā, pēc Eduarda Kļaviņa atzinuma, interese par portretu glezniecību apsīkusi 80.–90. gados (Kļaviņš 1996: 9). Šī žanra turpinājums Latvijas glezniecībā pēdējās desmitgadēs saistījies, piemēram, ar Miervalža Poļa intelektuālajām rotaļām ar hiperreālistisku atainojuma veidu un pasūtījuma portretiem, kā arī Rituma Ivanova popkultūras iedvesmotajiem portretiem. Portretam pievērsušies arī figurālās glezniecības pārstāvji Anita Arbidāne, Normunds Brasliņš, Jana Briķe, Frančeska Kirke, Imants Lancmanis, Neonilla Medvedeva, Juris Utāns, Kaspars un Kristaps Zariņi<sup>2</sup>. Šo dažādu paaudžu gleznotāju vidū Jākobsons ir viens no latviešu māksliniekiem ar noturīgu interesi par figurālu glezniecību ar noteiktām tematiskām dominantēm, starp kurām ir vīrieša portrets, kā arī dzimtes un seksualitātes tēmas.

Šī raksta divās sadaļās tiek analizētas Jākobsona portretu īpatnības, kas saistītas gan ar viņa maskulīno objektu iekšējās pasaules atklāsmi (jo sevišķi pārlaicīguma,

---

2 Pateicamies par konsultāciju mākslas zinātniecei Santai Hiršai.

ekstāzes un androgīnijas klātbūtne viņa gleznās), gan arī ar orientālismu (rasiskota Čita attēlojumu Eiropas mākslas tradīcijā). Darbu analīzi raksta nobeigumā papildina Jākobsona izstādes raksturojumi, kas fokusējas uz mākslinieka darbu ievietošanu mūsdienu Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā.

## Maskulīnā objekta transformācijas

Vairumu Jākobsona personāl-izstādes portretu vieno viņa formulētais "urbānā mūka" tēls. Kā mākslinieks atzīst intervijā, viņu ap 2018. gadu piesaistījusi ideja, ka mūkus var atrast ne tikai klosteros, bet arī urbānās vides ikdienas dzīvē. Tie ir cilvēki, "no kuriem staro miers, varbūt pat apgarotība" un kuri atļauj ieskatīties savā iekšējā pasaulē. Jākobsonu interesē spēcīgas emocijas un dažādi izmainīti apziņas stāvokļi, kuru ārējās izpausmēs grūti nošķirt, piemēram, reliģisku ekstāzi no orgasma, taču, kā uzsver mākslinieks, viņu, pirmkārt, saista garīga pieredze, kurā baroka nereālistiskajā estētiskā emocija ir sakāpināta līdz mākslinieciskai ekspresijai (Ozoliņš, Vērdiņš 2021).

Urbānā mūka tēls, kura iemiesojumus mākslinieks atrod starp 21. gadsimta metropoļu iemītniekiem, radies laikmetā, kad maskulinitātes reprezentācijas rietumu publiskajā telpā piedzīvo pārmaiņas. Šīs pārmaiņas definējis britu publicists un pētnieks Marks Simpsons, kurš pēdējo trīsdesmit gadu laikā radījis trīs apzīmējumus: 1994. gadā pirmoreiz minēto "metroseksuālis", par kura pretmetu vēlāk kļūst "retroseksuālis", kā arī 2014. gadā pirmoreiz izskanējušo "spornseksuālis" (Simpson 2011; 2014). Jau 70.–80. gados rietumu populārajā kultūrā vīrieša ķermenis pamazām kļūst par leģitīmu baudas un iekāres objektu. Līdzās Arnolda Švarcenegera un Silvestra Stalones pārstāvētajiem hipermaskulīnajiem varoņiem Holivudas *action* filmās populārs kļuva arī *Calvin Klein* zīmola reklāmās un tālaika fotomākslinieku darbos redzamais mazāk atlētiskais, pasīvais vīrieša ķermenis, kurš netiecās dominēt pār sievietēm un ļāva sevi aplūkot kā baudas objektu (Bordo 1999: 179–186). Kā atzinuši reklāmas vēstures pētnieki, kaila vīrieša attēlojums publiskajā telpā saistīts ar zināmu neērtības sajūtu, jo īpaši vīriešu auditorijā, kas pieradusi patērēt seksualizētu sieviešu attēlus un pretojas vīrieša nostādīšanai objekta lomā (Kirchler and Kirchler 2012).

Metroseksuāļa definīcija saistīja šāda vīrieša tipu ar sekošanu savai ārienei un zīmolu apģērbu valkāšanu, kā arī zināmu narcismu, apzinoties un piedāvājot sevi kā iekāres avotu. Divdesmit gadus vēlāk definētais "spornseksuālis" (tas iekļauj vārdus "sports" un "porno") uzsver ne vairs apģērba un aksesuāru nozīmi, bet gan kopta, atlētiska ķermeņa, sevišķi tā torsa, izvirzīšanu priekšplānā. Izteikta muskulatūra ir ne tikai narcistiskas paštīksmes un citu iekāres avots, bet arī iespēja pārvērst savu ķermeni par precī. Interneta, sociālo mediju un lietotņu laikmetā šādi ķermeņi ir vērojami

gan pornogrāfijā, gan neskaitāmajos pašfoto, kuros atlētiskā ķermeņa pievilcība kļūst par pašvērtību (Rubio-Hernández, Raya Bravo 2018: 3–5). Pašfoto kultūra ietekmējusi mūsdienu mākslu, sniedzot arvien lielākam skaitam cilvēku iespēju dokumentēt sevi atbilstoši savai identitātei un saskaņā ar saviem priekšstatiem par vēlamu reprezentāciju (Lehner 2021). Lai arī Jākobsonam nav sveša mūsdienu sociālo mediju pasaule, savā mākslā viņš izvairās no tās estētikas atdarināšanas tiešā veidā, pakļaujot savus tēlus transformācijām. Šajā raksta sadaļā apskatīsim dažus no šo portretu elementiem, kas saistīti ar tajos konstruēto pārļaicīgumu, ekstāzi un androgīniju.

Spilgts šādu transformāciju piemērs ir 2018. gadā tapušais portrets "Cristopher". Šajā darbā uz tumša fona redzam pievilcīgu jaunu vīrieti ar atkailinātu, atlētisku torsu, kuram apmests audums. Uz vīrieša galvas un sejas ir zelta rotaslietas, un viņa krūšgalos ir pīrsingi. Pēdējā detaļa pietuvina viņa tēlu mūsdienām, taču pārējie elementi neliecina par piederību konkrētam laikam, etniskai grupai vai subkultūrai. Skatītājam nav zināma arī rotaslietu nozīme – to lietojums atšķiras no ikdienā pierastā, mudinot saistīt šādu rotāšanos ar māksliniecisku performanci, reliģisku rituālu vai arī ekstravagantu modes projektu. Jaunā vīrieša skatiens ir vērīgs un nopietns, tas savā ziņā kontrastē ar viņa karnevāliskajiem aksesuāriem vai arī, gluži pretēji, aicina uztvert tos kā kulta priekšmetus ar simbolisku nozīmi. Pateicoties Jākobsona sniegtajām ziņām par gleznas tapšanu, iespējams rekonstruēt pārvērtības, kuras piedzīvojis tās modelis.

Kā atklāja Jākobsons, gleznas modelis Kristofers dzīvo Berlīnē un ir modes blogeris. Jākobsons atradis viņa *Instagram* profilu un uzaicinājis kļūt par modeli gleznai. Mākslinieku piesaistījis blogera stils, daudzie auskari un aksesuāri. Fotosesijas laikā tika izmēģināti dažādi tematiski piemēroti aksesuāri, lai intuitīvi radītu "mītisku, mistisku tēlu", kura nozīme netiek izskaidrota. Kā atzīst gleznotājs, šis tēls varētu būt burvis vai šamanis, kurš tūlīt sāks savu rituālu. Atbildot uz jautājumu par dažādu artefaktu aizņemšanos no dažādām kultūrām, mākslinieks komentē: "Es nesatraucos par kultūru sadursmi savās gleznās. Es dzīvoju paralēlajās pasaulēs, un šādu tēlu gleznošana man nozīmē iespēju pārcelties uz paralēlo pasauli, kas nav pakļauta ikdienišķajiem notikumiem." (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)<sup>3</sup> Pārļaicīgais tēls tapis mākslinieka un modeļa mijiedarbībā, mērķtiecīgi izolējot mākslas darbu no sabiedriskajiem un politiskajiem kontekstiem, tai skaitā arī notušējot "urbānā mūka" laikmetīgās iezīmes.

Šis gleznas modeļa ikdienas tēlā nav viegli atpazīt urbāno mūku. Pateicoties mākslinieka sniegtajai informācijai, šī raksta autoriem bijusi iespēja atrast Kristofera *Instagram* profilu ar daudziem vizuālajiem materiāliem, kas atklāj modeļa ikdienas veidolu. Kā liecina šis profils, modeļa īstais vārds ir Kšištofs (*Krzysztof*) un viņš nāk no

---

3 Par misticismu sk. arī Jākobsona interviju ar Unu Meisteri un Aināru Ērgli (Meistere, Ērglis 2022: 141–158).

Polijas<sup>4</sup>. Savā *Instagram* profilā Kšištofs piesaka sevi kā stilistu, māksliniecisko vadītāju un radošo konsultantu, kas dzīvi sadala starp Losandželosu, Berlīni un Varšavu. Viņa daudzās fotogrāfijas piederīgas modes pasaulei un interneta influencera jeb ietekmeļa dzīvesstilam, kurš savu publisko tēlu veido atbilstošu laikmetīgajai masu kultūrai. Daudzajās fotogrāfijās viņa seja parasti pauž enerģiju un prieku, šajos attēlos viņš lielākoties valkā drēbes, kuras atļauj novērot viņa atlētisko ķermeni, jo sevišķi torsu, kurš acīmredzami veidots, daudz laika pavadot vingrošanas zālēs, kā arī nēsā laikmetīgus aksesuārus, kas uzsver viņa piederību modes un stila pasaulei, kā arī influencera statusu, reklamējot dažādu firmu piedāvāto jaunāko produkciju. Lai kļūtu par iedvesmas avotu Jākobsona gleznai, lielākā daļa laikmetīgā stila iezīmju Kšištofa izskatā tikušas izdzēstas.

Darbā ar gleznu Kšištofa āriene piedzīvoja pārmaiņas, tika uzlūkota caur Jākobsona mākslinieciskā skatiena prizmu. Aksesuāri, kas liecina par piederību 21. gadsimta rietumu metropolei, tika aizvākti, un modelis tika novietots uz tumša fona, kas neļauj spriest par viņa ierasto ikdienas vidi. Zeltītās rotaslietas, auduma gabals un auskars rada no apkārtējās realitātes distancētu tēlu, kurā vairs nav iespējams nolasīt piederību mūsdienām. Par portreta centrālo iezīmi un galveno tēmu kļūst modeļa vērīgais, izteismīgais skatiens, kas cenšas nodibināt kontaktu ar skatītāju, kā arī viņa jutekliskums, kurš, atšķirībā no Kšištofa *Instagram* tēla, šai darbā izskan pieklusināti. Atšķirībā no *Instagram* tēla uzsvērtā ķermeniskuma, šeit vīrieša atkailinātais augums kļūst par idealizēta vīrieša portreta sastāvdaļu, un arī viņa sejas izteiksme ieguvusi pieaugušākus un nobriedušākus vaibstus salīdzinājumā ar jauneklīgo *Instagram* personību. Tas ir urbānais mūks, kurš grimst pārdomās un kuru, iespējams, plosa kaislības. Šādi Kšištofs tiek pārcelts "paralēlajā pasaulē", par kuru intervijās runā gleznotājs, un viņa personība tiek izmainīta, kalpojot Jākobsona mākslinieciskajiem mērķiem.

Citos darbos modeļi dažkārt ieņem ekspresīvākas pozas dažādu dvēseles stāvokļu atainošanai. Piemēram, 2018. gadā tapis arī Huana (*Juan*) portrets, kurā attēlots bārdains melnīgnsnējs vīrietis "ar pārgrieztām baltām acīm". Portreta modelis ir kinorežisors no Čīles, kurā mākslinieku piesaistījusi gan "senlaicīgā" āriene ("Pēc Jēzus izskatījās"), gan arī neparasti tīrā sejas āda ("Seja bez porām, perfekta, kā no plastmasas" (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)). Gleznā šī seja attēlota tuvplānā, ar pavērtu muti un acīm, kurās redzami galvenokārt baltumi. Gleznas tumšais fons neļauj nojaust, kādu spēcīgu emociju varā Huans atrodas, tāpēc viņš kļūst par ambivalentu tēlu, kurš pārdzīvo, iespējams, garīgu vai seksuālu ekstāzi. Modeļa apgaismotā seja, kas spēcīgi kontrastē ar tumšo fonu, mudina uzsvērt tēla garīgās kvalitātes, kā arī ekstāzes paradoksālo dabu: ekstāze, kuras pārdzīvojums, visticamāk, ir cildens, no malas vērota, izskatās

---

4 *Instagram* profils: <https://www.instagram.com/christopherkeyy/>.

mazliet groteski. Ekstāzes motīvs pietuvina šo darbu baroka glezniecībai, kuras ietekmi, tāpat kā citu Eiropas mākslas periodu klātbūtni, Jākobsons savos darbos uzskata par nozīmīgu:

“Ciešanas, ekstāze, bībeliskie stāvokļi... Jau studējot glezniecību, tas viss jau sen kļuvis par manu identitāti – barokālais teatrālisms, samocītie ķermeņi, pārspīlētās pozas. Tā es varu izpaust savus stāvokļus, sajūtas. Mani noteikti interesē itāļu un spāņu māksla, jau sākot ar itāļu renesansi – Leonardo da Vinči, manieristi, El Greko, Velaskēzs, Zurbarans, arī Goijas agrīnie darbi mani ļoti ietekmēja. Par šiem darbiem man akadēmijā visi prasīja: vai tagad tu esi El Greko? Domāju, viņi mani interesē garīgā pārdzīvojuma dēļ. Man prasa, kāpēc atsaucos uz tik “nemoderniem” autoriem. Bet viņi ir tuvāki manai iekšējai sajūtai, mums sakrīt intereses. Man patīk, ka baroks nav reālisms, ka tajā emocija ir sakāpināta līdz mākslinieciskai ekspresijai.” (Ozoliņš, Vērdiņš 2021)

Kā rāda šie izteikumi, Jākobsonam pastāvīgi jāaizstāv sava mākslinieciskā pozīcija, saskaroties ar pārmetumiem par sekošanu “nemoderniem” paraugiem mākslā, sevišķi tad, ja mākslas vēstures studijās apgūtais skatītāju apziņā tiecas izdzēst no gleznām iezīmes, kas liecina par to piederību 21. gadsimtam. Piemēram, lai arī mākslinieks pieļauj, ka seksuāla ekstāze būtu viens no šādu darbu iespējamiem sižeta skaidrojumiem, viņa iecerē šīs un līdzīgi darbi saistīti ar garīga pārdzīvojuma klātbūtni. Taču 21. gadsimta mākslas un popkultūras konteksts piešķir šīm gleznām ambivalenci, kad erotikas un pornogrāfijas vieglā pieejamība daudzu skatītāju apziņā šādu izkāpinātu dvēseles stāvokļu atainojumu piesaista, pirmkārt, seksuālas kulminācijas brīdīm, nevis intensīvam garīgam pārdzīvojumam.

Tāpat mūsdienu urbānajā kultūrā ekstāze saistās ar stimulējošajām, halucinogēnajām narkotiskajām vielām *Ecstasy*, kuras ļauj nonākt Šarla Bodlēra apdziedātajās “mākslīgajās paradīzēs” arī bez īpaša garīga pārdzīvojuma klātbūtnes. Tiesa, saskaņā ar Bodlēra apgalvojumu, apreibinošo vielu lietošana cilvēka apziņai nepievieno neko tādu, kas nebūtu pieredzēts jau iepriekš (Bodlērs 2020). Taču kvīru teorētiķis Hosē Estebans Munjozs (*José Esteban Muñoz*, 1967–2013) monogrāfijas *Cruising Utopia* noslēgumā saskata *Ecstasy* idejā produktīvu, uz nākotni orientētu spēku: “Pieredzēt ekstāzi nozīmē iegūt apjausmu par savlaicīguma kustību, apzināties laika vienotību, kas ietver pagātņi (to, kas noticis), nākotni (to, kā vēl nav) un tagadni (radāmo tagadni).” (Muñoz 2009: 186) Pēc viņa domām, ekstāze sniedz iespēju subjektam iziet ārpus sevis un sastapties ar Citu, tā gūstot jaunu, nozīmīgu pieredzi. Jākobsona garīgās ekstāzes atainojumi šādā ziņā sasauca arī ar mūsdienu kvīru teorijas idejām, kuras meklē ceļus, kā atbrīvoties no ikdienas un “normalitātes” ierobežojumiem, radot alternatīvus laika, telpas un komūnas modeļus (Vērdiņš un Ozoliņš 2020).

Starp Jākobsona modeļiem ir grupa, kuras pārstāvji piesaistījuši viņu, pateicoties vīrišķā un sievišķā elementa līdzaspastāvēšanai viņu izskatā jeb androginitātei. Pie šīs grupas pieskaitāms, piemēram, vijolnieka Niko (*Nico*) portrets. Kā atklāja gleznotājs,



viņš ieraudzījis Nikolā Rīgā, veikalā "Rimi", un uzaicinājis kļūt par modeli: "Niko šeit mācījās, viņš bija no Spānijas vai Portugāles. Ļoti skaists, izteiksmīgām acīm un lūpām, gariem vijolnieka pirkstiem, tievs. Mums bija vairākas fotosesijas. Mani aizgrāba viņa androgīnais izskats." (Ozoliņš, Vērdirš 2021) Arī šo portretu papildina aksesuārs, kas piešķir modelim daudznozīmīgi interpretējamās iezīmes: tā ir savdabīga galvassega, kuru gleznotājs iegādājies karnevāla apģērbu veikalā, izšūts kronis jeb lente ar pērlītēm, kas domāta sievietēm. Šī portreta tapšanu Jākobsons saista ar savu interesi par teatralitāti, kuru agrāk tiecās apspiest, taču dažreiz tai tomēr ļaujas.

Par teatralitātes saistību ar dzimtes performanci kvīru teorētiķi ir reflektējuši jau vismaz kopš 80. gadu beigām. Džūdita Batlere (*Judith Butler*, 1956) rakstījusi, ka "darbības, ar kuru palīdzību tiek veidota dzimte, ir līdzīgas performatīvām darbībām teātra kontekstos" (Butler 1988: 521). Arī Jākobsona modeļi, iejuzdamies teatralizētās ainās, kurās ietilpst atkailināšanās un dažādu aksesuāru izmantošana, apvieno abus kontekstus – situācijas teatralitāte rada tēlus, kuru nozīmīga sastāvdaļa ir arī spēlēšanās ar modeļu dzimti. Savukārt nebinārās dzimtes pētniece Lī DeVuna (*Leah DeVun*, 1973), izsekojot starpdzimtes klātbūtnei kultūrā no Vecās Derības laikiem līdz renesansei, iezīmē lielo atšķirību starp starpdzimtes un nebinārās identitātes idealizētajām reprezentācijām Eiropas kultūrā un marginalizējošo attieksmi pret indivīdiem, kuru dzimums bioloģiski atšķirās no stingri diferencētajām normām (DeVun 2021: 1–15). Atšķirībā no hermafrodīta tēla, kurš iemieso apjukumu, kas saistīts ar stingras dzimumu diferences pārkāpšanu, androgīna tēls vairāk liecina par dzimumpazīmju izdzēšanu un zināmu aseksualitātes klātbūtni, kas pietuvina to bezmiesīgam pirmatnējās dzimumu vienotības simbolam. Nikolā portrets interpretē androgīno vīrieti kā juteklisku, noslēpumainu, iespējams, viegli orientalizētu būtni ar pavadinošu skatienu un mirdzumu uz biežajām lūpām. Uz gaiša fona pretskatā attēlotā figūra ir atkailināta, taču redzama tikai līdz krūtīm, tā neatklājot skatienam ķermeņa formas. Par androgīna bezmiesīgumu liecina jaunā vīrieša kalsnais stāvs, kas rada nojausmu par šīs būtnes trauslumu un emocionalitāti.

Pie androgīno modeļu kategorijas pieder arī 2018. gadā radītā portreta "Matea Magdalēna" (*Mathea Magdalena*) varonis. Kā atklāja Jākobsons, arī šajā gadījumā viņu piesaistījusi modeļa āriene – "sievšķīgs vīrietis ar gariem matiem", kurš savu sociālo tīklu profilos lietojis Magdalēnas vārdu. Fotosesija notikusi kapsētā, kurā gleznotāju valdzinājuši izteiksmīgie marmora kapakmeņi, kā arī fakts, ka kapos iespējams netraucēti nodarboties ar fotografēšanu, taču šajā portretā apkārtējā vide nav attēlota. Modeļa lietotais Magdalēnas vārds ir atsauce uz Jauno Derību un Mariju Magdalēnu, no kuras Jēzus izdzinis septiņus jaunos garus. Kā rāda Jākobsona novērojumi, androgīnais portrets mēdz maldināt skatītājus: vīrieši, kas apskatījuši gleznu, jūsmo par to, jo uzskata, ka tajā attēlota pievilcīga sieviete (Vērdirš un Ozoliņš 2021).

Gleznā ir apzināti ietvēris gleznā vairākus elementus, kurus var nolasīt kā sievišķības zīmes. Puspagriezionā attēlotā figūra ar viegli pieliektu galvu un gariem, tumšiem matiem gleznā uz pelēka fona. Tās seja pauž skumjas, šķiet, ka acīs ir asaras. Saistība ar Bībeles mitoloģiju mudina domāt, ka šīs gleznas intertekstuālais fons ir vairākos evaņģēlijos minētā Marijas Magdalēnas klātbūtne Jēzus krustā sišanas brīdī un sēras par viņa nāvi (Bībele 2000: 823, 844, 877–878, 901). Savukārt mūsdienu sabiedriskais konteksts liek uzdot jautājumus par nenormatīvas dzimtes un seksualitātes lomu mūsdienu sabiedrībā, kurā Magdalēnas sēras par Jēzus sišanu krustā kalpo par vēsturisku fonu mūsdienu nenormatīvā, marginalizētā subjekta sākumiem par savas eksistences apstākļiem. Portretā nolasāmās emocijas saistās ar tā androgīno izskatu un pārdzīvojumiem, kurus tas, domājams, radījis. Atšķirībā no Nikolā portreta, Magdalēnas skatiens ir iekšupvērst – tajā nav nekā pavadinoša, tikai sāpes un sēras.

Institucionalizētā heteroseksualitātē balstīta dzimumu reprezentācija mākslā nosaka, ka sieviešu un vīriešu ķermeņiem jābūt atšķirīgiem. Kā rezumējis amerikāņu kritiķis Maikls Bronskis: "Vīrietim jābūt stipram, neievainojamam un neatkarīgam. Sievietēm jābūt vājākām, pieejamām un padevīgām." (Bronski 1998: 82) Taču, par spīti šiem stereotipiem, jau sākot no itāļu renesanses māksliniekiem, vīrieša ķermenis jauno laiku Eiropas mākslā nereti ticis attēlots erotizēti:

Mākslinieku vīriešu radītie erotiskie vīriešu akti pamattraumes kultūrā rada interpretācijas problēmas. Ja vīrieša kailo ķermeni erotizē mākslinieks vīrietis, ko tas liecina par šo mākslinieku? Vai viņš vienkārši novērtē vīrieša skaistumu vai arī izmanto to, lai atveidotu reliģiskus vai klasiskus motīvus? Vai arī viņa darbs zināmā mērā ir liecība par viņa paša seksuālo iekāri? Šī problēma atkārtojas arī skatīšanās procesā. Ja vīrietis apskata un novērtē erotizētas vīrišķas formas, vai viņa pieredze ir erotiska? (Bronski 1998: 83)

Jākobsona māksla mudina uzdot šādu jautājumu, taču viņa gleznotie atkailinātie vīriešu ķermeņi nav uzlūkojami tikai kā erotizēti apskates objekti. Mērķtiecīgā modeļu dekontekstualizēšana, piešķirot tiem ne tikai piederību abstraktam, nekonkrētam laikam un telpai, bet arī reizēm paša gleznotāja vaibstus, tiecas portretiem piešķirt citus nozīmju slāņus, kuriem erotisms ir mazsvarīgāks. Skatītāja pozīcija kļūst sarežģītāka gadījumos, kad attēlotās personas dzimums ir pārprasts, kā, piemēram, Magdalēnas portreta gadījumā, liekot uzdot jautājumu, vai skatītāji vīrieši neapzināti tiecas interpretēt androgīno tēlu kā sievieti, tā normalizējot savu patiku. Cits sarežģīts šo portretu elements ir modeļu etniskā un rases piederība un tās interpretācija mākslā, kas pastāv postkoloniālisma situācijā. Šī interpretācija var radīt diskusijas par mākslinieka tiesībām uz savas "paralēlās" realitātes radīšanu un tās attiecībām ar sociālajiem un politiskajiem jautājumiem, ko rada rietumu urbānās metropoles un to koloniālā pagātne.

## Maskulīnais objekts un orientālisms

Vairāki Jākobsona personāl-

izstādē redzami vīriešu portreti liecina par noturīgu mākslinieka interesi par konkrētu tipu: melnīgsnēju vīrieti, kuram parasti ir kalsna miesasbūve, nav izteikta ķermeņa apmatojuma un kurš ir jūtīgs un emocionāls. Šī tipa izcelsmes vieta acīmredzami ir "globālie dienvidi" vai austrumi, respektīvi, reģioni, kuru reprezentācija Eiropas mākslā mūsdienās bieži tiek kritizēta. No vienas puses, šādu modeļu gleznošana pieder pie mākslinieka radošās brīvības un tiesībām uz savu subjektīvo skatījumu. No otras puses, mūsdienu globalizētajā pasaulē nākas rēķināties, ka šādas reprezentācijas var izraisīt negatīvu reakciju no mākslas kritiķiem, kuri tajās saskata sekošanu mākslas tradīcijai, kas atainoja dienvidu/austrumu reģionu cilvēkus caur eksotiska un primitīva anahronisma prizmu. Jākobsons ir saskāries ar šādiem pārmetumiem, taču noraida tos:

Man pārmet orientālismu. Bet es šo tēmu negribu aizskart, negribu nevienu aizvainot. Pārmetumi droši vien saistīti ar koloniālisma vēsturi. Es dzīvoju savā fantāzijas pasaulē, negribu mākslā visu padarīt politisku un aizliegt sev izpausties. Vienā brīdī biju iedzīts strupceļā, jo sapratu – tiklīdz tu kaut ko attēlo, tu uzreiz kādu aizvaino vai aizskar. (Vērdirņš un Ozoliņš 2021)

Šādi izteikumi liecina par vēlmi norobežoties no mākslas politiskajiem un sociālajiem kontekstiem un uzsvērt sava alternatīva pasaules skatījuma nozīmi. Šāds pasaules skatījums, pēc mākslinieka domām, liecina tikai par nevainīgām fantāzijām un vēlmi dzīvot paša radītā pasaulē, kuras estētiskās kvalitātes šķietami nepakļaujas postkoloniālisma informētai interpretācijai. Vai šādai pasaulei ir leģitīmas tiesības pastāvēt situācijā, kad rietumu kritiskās domas iespaidā arī Baltijas reģionā arvien saasinātāk tiek uztvertas daudznozīmīgi nolasāmas rases un etniskuma interpretācijas?

Orientalizētu un erotizētu modeļu attēlošanai Eiropas kultūrā ir vairākus gadsimtus ilga vēsture. Ja Edvards Saīds (*Edward Said*, 1935–2003) (Said 1977) un citi postkoloniālo studiju aizsācēji uzskatīja, ka Ziemeļāfrikas un Tuvo Austrumu iedzīvotāji eiropiešu izpildījumā liecina par rietumu dominances un kontroles izpausmēm, tad nesenāki pētnieki uzskata, ka orientālas tēmas mākslas darbi var paust arī pretrunīgas izjūtas, piemēram, neviennozīmīgu attieksmi pret rietumu modernitāti un progresu (Boone 2014: 336). Pārskatot Saīda izteikti negatīvo eiropiskā orientālisma interpretāciju, Džozefs Būns (*Joseph Boone*) uzsver tā nozīmi arī 21. gadsimtā kā rietumnieciskā subjekta iztēles ierosinātāju:

Īpaši noderīgs ir Saīda uzsvars uz orientālisma psiholoģisko pusi; Austrumu reprezentācija kā skatuve, izrāde un *tableau vivant* (dzīvā bilde), uz kuras Eiropa izspēlē savas psihiskās drāmas, visu laiku saglabājot distancēta skatītāja lomu, runā par projekcijas, fantāzijas, fetišisma un vuārisma elementiem. (Boone 2014: 24–25)

Kā uzskata Būns, vienkāršotais rietumu un austrumu pretnostatījums homoerotisma sakarā kļūst par daudz sarežģītāku fenomenu, kurā dominēšanas naratīvu

papildina arī citi, tai skaitā rietumnieciskā subjekta aktīvais dialogs pašam ar sevi, projicējot savus psihiskos procesus uz orientālo fantāziju fona. Līdz ar to šādās reprezentācijās vairs nav iespējams krasi pretstatīt rietumus kā vērojošo, dominējošo subjektu un austrumus kā pakļautu, objektivizētu izpēti un iekāres objektu. Arī mūsdienu globalizētā mākslas pasaule, kas akcentē nepieciešamību pēc dialoga starp hegemoniskajiem globālajiem ziemeļiem un pārējo pasauli, rada priekšnoteikumus dažādu skatpunktu radītām reprezentācijām.

Šādā kontekstā vērts aplūkot vairākus Jākobsona veidotos portretus, kuru modeļiem ir "dienvidnieciska/austrumnieciska" (piemēram, Izraēlas, Itālijas, Grieķijas, Pireneju pussalas u. c.) izcelsme. Atainojot modeļus bez viņu ierastajām drēbēm un aksesuāriem, Jākobsons tiecas izdzēst skaidras norādes uz viņu etnisko piederību, tajā pašā laikā fotosesijās izmantotās rotaslietas un citi aksesuāri iesaista šos vīriešus dažādu identitātes šķautņu izspēlēšanā. Viens no šādiem darbiem ir "Bez nosaukuma", kurā attēlots tumšmatains vīrietis ar garu bārdu, kuram ap pieri aplikta ķēdīte. Šis modelis ir grieķu izcelsmes cirka un performanču mākslinieks, kas pozēja darbnīcā un labprāt iesaistījās eksperimentos ar dažādu rotaslietu izmantošanu fotosesijās (Vērdirš un Ozoliņš 2021). Gleznas pelēkais fons nedod priekšstatu par modeļa ikdienas vidi, un arī modeļa torša daļa nav pabeigta: mākslinieku interesējusi tikai modeļa izteiksmīgā seja un eksotizētais tēls, kuru melnīgsnējā āriene rada kopā ar ķēdītes izmantojumu.

Pie līdzīga tipa pieder arī 2018. gadā tapušā portreta "Idan" modelis. Idans ir dejotājs no Izraēlas, kuru gleznotājs sastapis Berlīnē kāda drauga dzimšanas dienā. Portretā modelis atainots ekspresīvā, neikdienišķā pozā – trīsceturtdaļpagriezienā, ar pieliektu galvu, veroties sāņus. Atšķirībā no iepriekšējā portreta, Idana kailais, atlētiskais torss ir izgleznots detalizētāk, un no augšas krītošā gaisma kontrastē ar melno fonu, izceļot modeļa seju. Mākslinieka stāstījums par sadarbību ar modeli atklāj viņa interesi par atšķirīgas kultūras pārstāvi kā citādo:

Man liekas, sejmā ir ietverts daudz informācijas. Emocijas, vēsture, no kādas kultūras viņš nāk. Kad gleznoju modeli, ir tāda sajūta, ka iepazīstu viņu. Pieskaros kādai citai kultūrai. Viņa sejas var uztvert kā kartes, katrai savas proporcijas un citas lietas. Gleznojot tās iepazīstu, atklāju, kā veidots deguns vai auss. Es nolasu viņa vēsturi caur vizuālo valodu. Tas ir kā lasīt jaunu, interesantu grāmatu, kuru tu ļoti gribi ja ne izlasīt visu, tad vismaz nedaudz iepazīt. Idanu esmu gleznojis daudz. Kaut kas viņa proporcijās ir tāds, ar ko es rezonēju, tajās ir kāds noslēpums, ko gribu atklāt. (Vērdirš un Ozoliņš 2021)

Saskaņā ar Jākobsona stāstīto par vienu no galvenajiem iemesliem šāda modeļa izvēlei uzskatāma modeļa āriene, kas liecina par piederību citai etniskajai grupai (rietumu kritiķi šajā gadījumā droši vien lietotu apzīmējumu "rase", uzsverot kā fiziskās, tā kultūras atšķirības starp mākslinieku un viņa modeli). Mākslinieka uzsvērtā "pārilaicības" vai "bezilaicīguma" sajūta šādu modeļu interpretācijās šajā sakarā šķiet

zīmīga: Eiropas orientālisma vēsture skatījusies uz austrumiem kā uz vietu, kur pastāv atšķirīga temporalitāte. Johanness Fabians (*Johannes Fabian*, 1937) traktējis šīs attiecības kā pašapliecināšanos ar dominēšanas, ekspluatācijas un stilizācijas palīdzību, kurā tiek izgudrotas konceptuālas "ierīces", kas ļauj distancēties laikā no tā, ko apzīmē kā "orientālu" un "primitīvu" (Fabian 2014: 178). Saīds šo parādību komentējis rakstā, kas precizē dažus no "Orientālmā" izteiktajiem uzskatiem: "Kā primitivitāte, kā mūžsenais Eiropas antitips, kā auglīga nakts, no kuras attīstījās eiropeiskā racionalitāte, austrumu realitāte nepielūdzami atkāpās sava veida paradigmātiskā fosilizēšanā." (Said 1985: 94) Turklāt Saīds uzsver arī dzimtes klātbūtni šajā "fosilizēšanā", tā eiropiešu priekšstatus par atšķirīgu temporalitāti visai cieši saistot ar priekšstatiem par atšķirīgām dzimtes konstrukcijām un attieksmi pret seksualitāti.

Skatoties uz Jākobsona melnīgsnējo vīriešu portretiem caur Saīda prizmu, gribas saistīt viņa proponēto pārļaicīgumu ar globālajiem dienvidiem un austrumiem. Tie viņa apziņā iemieso vietu, kur meklēt dažādu laiku līdzāspastāvēšanu – gan iedvesmas no aizgājušo gadsimtu estētikas, gan arī iespēju modeļa ārienē izdzēst piederību konkrētam laikam, padarīt gleznas temporalitāti daudznozīmīgu, dažkārt ar anahronisma klātbūtni. Kā atzinis Žoržs Didī-Ibermans (*Georges Didi-Huberman*, 1953), "attēlu vēsture ir tādu objektu vēsture, kas ir temporāli sajaukti, sarežģīti, pārāk daudzu faktoru noteikti. Tāpēc tā ir polihronisku, heterohronisku vai anahronisku objektu vēsture." (Didi-Huberman 2003: 42) Šāds skatījums uz attēlu attiecināms arī uz Jākobsona tēliem, kuru izcelsme atrodama tajās pasaules daļās, kas ilgstoši pakļautas orientālācijas tendencei. Šo reģionu iemītnieku portretējumos uzsvērtais pārļaicīgums, kas atbrīvojis viņus no tiešas piederības mūsdienu pasaulei un atklāj modeļu juteklisko un androgīno pusi, it kā apstiprina Saīda un viņa skolnieku paustās bažas par stereotipisku orientālisma reprezentāciju. No otras puses, kā jau iepriekš minējām, robeža starp austrumiem un rietumiem 21. gadsimtā vairs nav tik skaidra un viegli definējama kā aizvadītajos gadsimtos, kad veidojās Saīda apkarotie stereotipi. Tādēļ latviešu mākslinieka satikšanās ar dažādiem "urbāno mūku" prototipiem Eiropas metropolēs, dažkārt ar sociālo mediju palīdzību, izspēlē orientālismam raksturīgos pretstatus jau sarežģītākā kontekstā, kurā spornseksuāla identitāte ar tai piemītošo fiziskumu zināmā mērā tiecas notušēt citas identitātes sastāvdaļas. Urbānajā vidē, kurā apgrozās daudz cilvēku no dažādām pasaules malām un kurā sociālo mediju piedāvātās saskarsmes iespējas ļauj ātri iepazīt arvien jaunus cilvēkus, svarīgāka par dažādu nacionālo identitāti ir spēja operatīvi iekļauties nomadiskajā dzīvesstilā, kurā notiek ceļošana starp dažādām lokācijām, kurās šo dzīvesstilu iespējams uzturēt.

Šāds dzīvesstils uzliek arī prasības tā pārstāvju ķermeņiem. Jākobsona gleznās, piemēram, nav ķermeņu ar nespēju vai acīmredzamām fiziskām nepilnībām. Arī tad, ja glezna pievēršas afektu, ekstāzes vai traumu attēlojumam, joprojām tiek izmantoti

modeļi, kas kopumā raksturojami kā samērā jauni, atlētiski un seksuāli pievilcīgi saskaņā ar sabiedrībā dominējošiem priekšstatiem. Jākobsona mākslā būtu neiedomājami izteikt garīgos pārdzīvojumus ar korpulentu, gados vecu vai sakropļotu ķermeni. Šādā ziņā gleznotāja stilam piemītošais teatrālisms (to varētu dēvēt arī par kinematogrāfiskumu) savus attēlojuma principus aizgūst no performatīvajām mākslām: lai skatītājs identificētos ar izrādes vai filmas galveno varoni un justu interesi iedziļināties viņa iekšējā pasaulē, nepieciešams izjust pret to simpātijas, tādēļ tikai pievilcīgi ķermeņi ir pelnījuši mākslinieka uzmanību. Jākobsona portretos iekšējo pārdzīvojumu paspīgtina arī attēloto tēlu seksuālā pievilcība, kuru dažkārt rada viņu ķermeniskuma atbilstība vispārīplātītiem priekšstatiem par vīrišķību un dažkārt – androginitātes klātbūtne un daļēja dzimumatšķirību notušēšana. Tādējādi iespējams apgalvot, ka Jākobsona portretu sērijas radīšanā nozīmīga ietekme bijusi gan mākslinieka paštēlam, kura vizualitāte ietekmējusi arī modeļu ķermeniskuma interpretācijas, gan atvērtībai pret citu etnisko grupu un rasu pārstāvjiem.

## Noslēgums

2022. gada vasarā tika publiskota informācija, ka Jākobsons ir viens no četriem māksliniekiem, kuru izstādes gada otrajā ceturksnī nominētas Purviša balvai<sup>5</sup>. Nomināciju sarakstam tika pievienoti žūrijas locekļu vērtējumi. Abi Jākobsona izstādes vērtējumi uzsvēra portretu “pārļaicīguma” ideju. Mākslas zinātniece Antra Priede rakstīja: “Pingpongā starp ātra un lēna dzīves rituma meklējumiem Ata Jākobsona personālizstāde aizved trešā ceļa meklējumos, kas varbūt šķiet atrauti no ikdienas dzīves reālijām. Taču man liek uzdot pavisam apbružātu jautājumu – vai viena no mākslas unikālajām pieredzēšanas manifestācijām nav patvēruma un mierinājuma atrašana?” Savukārt filozofs Igors Gubenko uzsvēra, ka “pārļaicīgā pārdzīvojuma” ideja “atbalso Šarla Bodlēra ideju par skaistumu kā mūžības un acumirkļa sajaukumu un liecina par Jākobsona nevēlēšanos spēlēt pēc laikmetīgās mākslas pasaules noteikumiem. Skaistums ir māksliniekam būtiskais kritērijs gan sižetu un modeļu atlasē, gan darbu izpildījumā, un tas piešķir viņa glezniecībai provokatīva nesavļaicīguma niansi, ko var interpretēt kā tieksmi pēc pārļaicīguma.” (Purviša balva 2022) Kā rāda šie raksturojumi, Jākobsona portreti (kā arī izstādē redzami citu žanru darbi – klusās dabas ar ziedu un trauku motīviem, abstrakcijai tuvas garīgās pieredzes manifestācijas, neliela izmēra pasteļi u. c.) prasīgu skatītāju piesaista ar sensibilitāti, kuru mēdz uztvert kā

---

5 Kopā ar Jākobsonu nominēti Daigas Grantiņas un Kristīnes Krauzes-Sluckas skulpturālie objekti, kā arī Elzas Sīles glezniecības darbi. Pārējo nominantu aprakstos uzsvēta to piederība laikmetīgās mākslas estētikai.

nesavienojamu ar laikmetīgās mākslas labākajiem paraugiem un kura iemieso "provokatīvu nesavlaicīgumu". Gleznās atrastās "pārilaicīguma" manifestācijas apbur ar skaistumu, sola patvērumu un mierinājumu.

Sekojoit citu nominantu darbu raksturojumiem, iezīmējas zināms pretstats starp laikmetīguma un pārilaicīguma paustajiem vēstījumiem nominētajās izstādēs. Piemēram, Jākobsona izstādes emocionalitāte radikāli atšķiras no citas nominantes Kristīnes Krauzes-Slucikas skulpturālo objektu vēstījuma, kas pauž mākslinieces izjūtas, domājot par Krievijas agresiju Ukrainā un saskaņā ar kuratores Līnas Birzakas-Priekules vērtējumu spēj "panākt tukšuma, bezpalīdzības un izmisuma sajūtu" (Purviša balva 2022). Šādā sastatījumā ar citiem latviešu laikmetīgās mākslas darbiem, kuru tematika un izpildījums nolasāms kā izteikti "šodienīgs", Jākobsona "pārilaicīgums" tiek interpretēts kā nepieciešamais šodienīguma antipods, kas, atšķirībā no sociāli kritiskas vai formāli izaicinošas mākslas, ļauj skatītājam gūt pozitīvas emocijas, attīrot apziņu no visa, kas saistīts ar mūsdienu sociālo realitāti un kas šobrīd, pandēmijas un kara pieredzes kontekstā, šķietami kļuvis neizturami disharmonisks.

Šādas un līdzīgas pārdomas, kas pavada iepazīšanos ar Jākobsona glezniecību, atklāj tās neierasto un paradoksālo vietu mūsdienu Latvijas laikmetīgajā mākslā. Lai arī gleznu tapšanu noteikuši vairāki 21. gadsimtam raksturīgi fenomeni (internetā un sociālajos medijos pieejami attēli, aktīva komunikācija un mobilitāte, mūsdienu skaistuma ideāli), to vēstījuma dominante ekspertu vērtējumā ir saistīta ar elementiem, kas mūsu gadsimtam šķiet neraksturīgi (nesteidzīgums, apcere, tiekšanās pēc skaistuma un pārilaicīguma). Tuvāka iepazīšanās ar šīs glezniecības daudzslāņaino raksturu, kas izvirza dažādas estētiskas, sociālas un konceptuālas problēmas, padara Jākobsona portretus par kritikai un pētniecībai ne mazāk pateicīgiem objektiem kā pārējie Purviša balvas nominanti. Šīs daudzslāņainības pamatā ir dažādu pieredzes lauku savienošana viena darba tapšanas procesā. Radīšanas akts Jākobsonam kļūst gan par jutekliski uzlādētu pārdzīvojumu, gan iedziļināšanos modeļu pārdzīvojumos un afektos, gan arī tiekšanās pēc mistiskas pieredzes, kura spornseksuāla atkailināto ķermeņi pārvērš "pārilaicīgā", Eiropas glezniecības tradīciju ietekmētā tēlā. Viņa "urbānie mūki" liek pārvērtēt laikmetīguma un pārilaicīguma attiecības un uzdot jautājumu, cik produktīvi ir šīs attiecības uztvert kā saspīlētas vai pat naidīgas.

## Bibliogrāfija

[Anon.] (2022). Padures muižā atklās Ata Jākobsona personalizistādi. *Diena*, 31.05.  
Pieejams: <https://www.diena.lv/raksts/kd/maksa/padures-muiza-atklas-ata-jakobsona-personalizstadi-14281210> [skatīts 01.07.2022.].

Bībele (2000). *Bībele: 1965. gada izdevuma revidētais teksts ar pielikumiem*.  
Rīga: Latvijas Bībeles biedrība.

- Bodlērs, Šarls (2020). *Mākslīgās paradīzes*. Grīnberga, Gita (tulk.). Rīga: Neputns.
- Boone, Joseph Allen (2014). *The Homoerotics of Orientalism*. New York: Columbia University Press.
- Bordo, Susan (1999). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Bronski, Michael (1998). *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom*. New York: St. Martin's Press.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, No. 40(4), pp. 519–531.
- DeVun, Leah (2021). *The Shape of Sex: Nonbinary Gender from Genesis to the Renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2003). Before the Image, Before Time. Farago, Claire, Zwijnenberg, Robert (eds.). *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 31–44.
- Fabian, Johannes (2014 [1983]). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Kirchler, Erich and Kirchler, Pia (2012). Nude Men in Advertising. Natter, Tobias G., Leopold, Elisabeth (eds.). *Nude Men: From 1800 to the Present Day*. Vienna, Munich: Leopold Museum / Hirmer, pp. 115–121.
- Kļaviņš, Eduards (1996). *Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916*. Rīga: Zinātne.
- Lehner, Ace (ed.) (2021). *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age*. Basel: MDPI.
- Meistere, Una, Ērglis, Ainārs (2022). *Projekts cilvēks: Spiriteritortory sarunas par esību, sūtību un būtību*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Nairne, Sandy, Howgate, Sarah (2006). *The Portrait Now*. London: National Portrait Gallery Publications / New Haven, CT: Yale University Press.
- Ozoliņš, Jānis, Vērdiņš, Kārlis (2021). *Intervija ar Ati Jākobsonu Rīgā 19. oktobrī*. Sarunas pieraksts autoru arhīvā.
- Ozoliņš, Jānis, Vērdiņš, Kārlis (2022). Ata Jākobsona portreti: satikšanās ar sevi un Citu. Hirša, Santa (red.). *Wunderkombināts I: Latvijas mākslas gadagrāmata*. Rīga: Wunder Kombinat, 120.–135. lpp.
- Purviša balva (2022). 2022. gada otrajā ceturksnī Purviša balvai 2023 nominēti Daiga Grantiņa, Kristīne Krauze-Slucka, Elza Sīle un Atis Jākobsons. *Latvijas Republikas Kultūras ministrija*, 19.07. Pieejams: <https://www.km.gov.lv/lv/jaunums/2022-gada-otraja-ceturksni-purvisa-balvai-2023-nomineti-daiga-grantina-kristine-krauze-slucka-elza-sile-un-atis-jakobsons> [skatīts 20.07. 2022.].
- Rubio-Hernández, María del Mar and Raya Bravo, Irene (2018). The erotization of the male body in the television fiction: Outlander as a case study. *Océanide*, No. 10, pp. 1–10.
- Said, Edward (1977). *Orientalism*. London: Penguin.
- Said, Edward (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*, No. 1, pp. 89–107.
- Simpson, Mark (2011). *Metrosexy: A 21st Century Self-Love Story* [e-book]. CreateSpace.



Simpson, Mark (2014). From Metrosexual to Spornosexual – Two Decades of Male Deliciousness. Available: <https://www.marksimpson.com/2014/06/12/from-metrosexual-to-spornosexual-two-decades-of-male-deliciousness/> [accessed 20.07.2022.].

Vērdirš, Kārlis, Ozoliņš, Jānis (2020). Latvian LGBT Movement and the Narrative of Normalization. Shevtsova, Maryna, Buyantuyeva, Radzhana (eds.). *LGBTQ+ Activism in Central and Eastern Europe: Resistance, Representation and Identity*. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 239–264.

1. attēls. Vīrietis ar zelta rotām. 2018, audekls, eļļa, 95×75.

Figure 1. Man with Golden Jewellery. 2018, oil on canvas, 95×75.

2. attēls. Huans. 2018, audekls, eļļa, 95×70.

Figure 2. Juan. 2018, oil on canvas, 95×70.

3. attēls. Niko. 2018, audekls, eļļa, 95×70.

Figure 3. Nico. 2018, oil on canvas, 95×70.



1

