

Auguste Petre

Mg. art., mākslas kuratore; Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., art curator; Art Academy of Latvia

E-pasts / e-mail: auguste.petre@gmail.com

ORCID: [0009-0000-3002-1185](https://orcid.org/0009-0000-3002-1185)

DOI: 10.35539/LTNC.2025.0059.05

Mīkstā skulptūra kā dzīvotne: materialitāte, feminisms un skatiens

Soft Sculpture as Habitat: Materiality, Feminism and Gaze

Atslēgvārdi:

materiālpasme,
institucionāls skatiens,
laikmetīgā skulptūra,
feministiska māksla,
patvērums,
Aleksandra Kasuba

Keywords:

material literacy,
institutional gaze,
contemporary sculpture,
feminism art,
shelter,
Aleksandra Kasuba

Pētījums izstrādāts projektā "Latvijas kultūras ekosistēma kā resurss valsts izturētspējai un ilgtspējai / CERS" (Nr. VPP-MM-LKRVA-2023/1-0001), ko finansē Latvijas Republikas Kultūras ministrija valsts pētījumu programmā "Latvijas kultūra – resurss valsts attīstībai".

Kopsavilkums

Par vienu no laikmetīgās mākslas darba vai mākslinieka piederības identificēšanās formām mūsdienās ir kļuvusi pašnoteikšanās kāda konkrēta medija ietvaros un spēja izziņāt tā materialitātes robežas. Būtiska loma šajā pieejā ir materiāla izmantojuma un materialitātes jēdzienam kā tādām; tostarp aktualizējas jautājums par to, cik apzinātas ir mākslinieka veiktās izvēles attiecībā uz darba formu. Materiālam laikmetīgajā mākslā var būt sociāli un politiski aktīva loma. Materiālās aģences ietvaros māksla pēta, kā konkrētais materiāls ietekmē cilvēka (sabiedrības) uzvedību un kā pats cilvēks iespaido mākslas darbā izmantoto materiālu. Šajā rakstā materialitātes nozīme tuvāk skatīta mīkstās skulptūras virziena ietvaros, ielūkojoties šī virziena saistībā ar feminismu un tā aktivizētajiem skatieniem, kā arī ar materiālprasmī, pievēršoties tam caur ideju par dzīvotni jeb vidi (gan konceptuālu, gan fizisku), kurā rodas jauni un ilglaicīgi nozīmīgi mākslas darbi un idejas. Raksts strukturēts ap trim savstarpēji saistītiem tematiskiem virzieniem: pirmkārt, tiek analizēta mīkstās skulptūras materialitāte un tās eksperimentālā daba, kas ļauj pārdomāt materiālprasmes un ķermeniskās pieredzes nozīmi laikmetīgajā mākslā. Otrkārt, raksts pievēršas mākslas vēstures piemēriem, kuros iespējams identificēt "institucionalizēta skatiena" darbību un tā ietekmi uz dzimuma, varas un redzamības struktūrām. Treškārt, fokuss tiek vērsts uz lietuviešu izcelsmes mākslinieces Aleksandras Kasubas radošo praksi, kurā mīkstā skulptūra iegūst personisku, biogrāfisku un telpiski transformējošu dimensiju.

Summary

One of the forms of identification and belonging in contemporary art is the artist's self-determination within a specific medium and the ability to explore the boundaries of its materiality. A significant role in this approach is played by the use of material and the very concept of materiality – raising, among other things, the question of how consciously the artist makes choices regarding the form of the work. In contemporary art, materials can assume a socially and politically active role. Within the framework of material agency, art explores how a particular material influences human (or societal) behavior and how humans, in turn, affect the material used in the artwork. This article examines the significance of materiality through the genre of soft sculpture, considering its relationship with feminism and the perspectives it activates, as well as the notion of material competence. The discussion is framed through the concept of habitat or environment (both conceptual and physical), within which meaningful and long-lasting works of art and ideas emerge. The article is structured around three inter-related thematic directions: first, it analyzes the materiality of soft sculpture and its experimental nature, which allows for a reconsideration of material skill and embodied experience in contemporary art. Second, it turns to art-historical examples through which the operation of an institutionalized gaze, as well as its impact on structures of gender, power, and visibility, can be identified. Third, the focus is placed on the creative practice of the Lithuanian-born artist Aleksandra Kasuba, in whose work soft sculpture acquires a personal, biographical, and spatially transformative dimension.

levads

Atpazīstams, taču reizē vēl neapjausts ir "mīkstās skulptūras" (*soft sculpture*) jēdziens, kas atsevišķos Rietumu mākslas raksturojumos periodiski parādās līdz ar laikmetīgo mākslas formu uzplaukumu. Savu vietu Rietumu mākslas konkurencē mīkstā skulptūra ir izcīnījusi pakāpeniski, aktualizējoties 20. gadsimta 60. gados. Ar mīksto skulptūru lielākoties tiek asociēti trīsdimensionāli mākslas darbi, kuru atveidā izmantots audums, plastmasa, gumija u. c. mīksti, "tradicionālajai tēlniecībai" (bronza, marmors, koks) pretēji materiāli. Par šī virziena pionieri tiek uzskatīts amerikāņu mākslinieks Klāss Oldenburgs (*Oldenburg*), kura mīkstie papjēmašē lielformāta objekti satricināja Ņujorku.¹ Šis laiks sakrīt ar tā saukto otro feminisma vilni,² kad ASV aktualizējās sociāli saasinātie seksisma, rasisma un vienlīdzības jautājumi, bet māksla meklēja risinājumus popārtā, iekļaujošajā instalācijā (*immersive installation*) un principiālā formālisma noliegumā. Šajā laikā būtisks kļuva jautājums par sieviešu mākslinieču ieguldījumu kopējā kultūras ainavā un patriarhāli dominējošā kontekstā, un tas lika izvērtēt to, cik objektīvi līdz šim veidojušies priekšstatī par atsevišķiem mākslas virzieniem un vēstījumiem.

Lai arī citos nesenos mīkstajai skulptūrai veltītos pētījumos (Jørgensen 2020; Yingfang, Abu Hassan, Mohammad Noh 2024; Zhou 2022) tās saiknei ar feminismu netiek pievērsta uzmanība, šī raksta tapšanas gaitā iegūtie pētnieciskie atklājumi liecina, ka mīkstajai skulptūrai un feminismam ir ārkārtīgi ciešas attiecības, un tas apstiprina šim virzienam raksturīgās materialitātes uzsvērtās attiecības ar sociālo, ķermenisko un dzīvīgo. Lai gan arī šajā rakstā bez vīriešu autoru darbu analīzes neiztikt, viņu ieguldījums izvērtēts kritiski. Uzmanību galvenokārt pievēršīšu vairākām sievietēm māksliniecēm, kā Meretai Openheimai (*Openheim*) un Jajoi Kusamai (*Kusama*), īpaši izceļot ASV dzīvojušo lietuviešu mākslinieci Aleksandru Kasubu (*Fledžinskaitē-Kašubienē*) un viņas radītās stiepes auduma struktūras (*tensile fabric structures*) un mīkstās dzīvojamās vides (*the Live-In-Environments*, 1971–1972). Lietuviešu māksliniece Kasuba Latvijā līdz šim ir mazāk pazīstama, un viņas darbu tapšanu ir ietekmējuši ne vien aktuālie sociālie apstākļi, bet arī personīgā vēsture un biogrāfija. Kasubas radītās monumentālās mīkstās instalācijas iemieso gan materiālprasmes centrālās idejas, gan reprezentē feministisko kā daļu no dzīvotnes koncepta. Gan Kusamas, gan Kasubas mākslinieciskā darbība 20. gadsimta 60. gados Ņujorkā izraisīja spēcīgu

1 Plašāk tas aplūkots šī raksta nodaļā "Kā nepazaudēt savu dzīvotni".

2 Otrā feminisma vilņa aizsākums tiek saistīts ar sociālo tiesību cīnītājas Betijas Frīdanas (*Friedan*) 1963. gadā iznākušo grāmatu "*The Feminine Mystique*" (Sievīšķā mistika), kurā viņa pēta, kā sievietes meklē personīgo piepildījumu ārpus tobrīd tradicionālajām sievu un māšu lomām.

rezonansi un kultivēja ideju par mīksto skulptūru gan kā patvērumu, gan arī kā dzīvotni (*habitat*) jeb autonomu biosfēru, kurā rodas jauni un ilglaicīgi nozīmīgi mākslas darbi.

Ilgstošī meklējot piemērotu jēdzienu mīkstās skulptūras un tās ietvertās materialitātes afektīvajam raksturojumam, izvēlējos ideju par dzīvotni. Zināmā mērā tā ir atsaukšanās uz Morisa Merlo-Pontī (*Merleau-Ponty*) fenomenoloģiskās uztveres ideju par pasaules piedzīvošanu caur ķermeni (*sevi*) un dzīvotni kā daļu no reālās pieredzes (Merleau-Ponty 2012). Dzīvotne šajā gadījumā ir ne tikai slēpnis vai veids, kā neitralizēt apkārtesošo informāciju, bet arī spēcīgs informācijas avots un ideoloģiska nostāja. Mīksto skulptūru ar dzīvotnes principiem saista gan vairāki mīkstās skulptūras piemēri, gan arī tās kopība ar feminismu un saikne ar viscerālo jeb ķermenisko, afektīvo un instinktīvo (Kukaine 2024). Nereti šī virziena kontekstā uzsvērtā tieši ķermenim līdzīgā plūstošā līnija un vitālā tekstūra (Zhou 2022), kas mākslas darbam piešķir un skatītājam nodrošina intīmu pieredzi. Tas saskan ar dzīvīguma konceptu jeb ideju, kas pievēršas organiskās vides mainīguma salīdzinājumam ar nepastāvīgo mīkstuma stāvokli (Jørgensen 2020). Citiem vārdiem, šī ideja vēsta par mīkstās materialitātes saikni ar dzīvības procesu.

Pārdomājot un analizējot šos aspektus, neizbēgami nākas saskarties ar jautājumiem par skatiena (*gaze*) nozīmi mākslas vēsturē un mūsdienu politiskajos un kultūras procesos. Šajā rakstā skatiena būtība aplūkota, pievēršoties atsevišķiem mākslas darbiem, kā arī mūsdienu institucionālajam kontekstam, atzīstot, ka tieši institūcijām piemīt viens no būtiskākajiem un izpratni konstruējošajiem skatieniem. Lai ilustrētu skatiena nozīmi mākslas tulkojumos, kā piemēri aplūkoti mākslas darbi, kas tapuši jau 20. gadsimta sākumā – atsevišķos sirreālisma un redīmeida gadījumos –, un pievērsta uzmanība tam, kā un vai laika gaitā ir mainījies skatiens, kas uzlūko šos darbus. Tādēļ rakstā tiek lietots termins “institucionāls skatiens”, kas ilgtermiņā ietekmē laikmetīgās mākslas tendences, kanonizējot konkrētus autorus un darbus, kā arī konstruē un publiski tulko to nozīmes.

Raksts nebalstās hronoloģiskā izklāsta pieejā, un tajā ir izvērstas trīs savstarpēji saistītas vadlīnijas – materialitāte un materiālprasmē; mīkstās materialitātes vēsturiskā saikne ar feminismu un skatiena teoriju, piedāvājot arī jēdzienu “institucionāls skatiens”; Kasubas biogrāfija un prakse kā dzīvotnes reprezentācija.

No formas nolieguma līdz materiālprasmei

Hrestomātiskajā

1979. gada esejā “*Sculpture in the Expanded Field*” (Skulptūra paplašinātajā laukā) mākslas kritiķe Rozalinda Krausa (*Krauss*) uzsver, ka “pēdējo desmit gadu laikā skulptūras nosaukums piedēvēts visai pārsteidzošām lietām” (Krauss 1979), norādot, ka

ar skulptūras formālo dabu saistītie jautājumi kļūst aizvien kompleksāki. Šāds pauzums faktiski sakrīt ar pāreju no lingvistiskā uz materiālo pavērsienu,³ iezīmējot arī konceptuālas pieejas vizuālajā mākslā – tostarp mīkstajā skulptūrā, kuras variācijas novērojamas jau kopš 20. gadsimta sākuma, ar avangardam raksturīgo tradīciju pārkāpšanu. Mīksto skulptūru vada tiekšanās pēc fiziski šķietamas ievainojamības, kas nozīmē arī ļaušanos iespējamām konceptuālām un materiālām transformācijām. Par vienu no uzstādījumiem šī virziena ietvaros kļuva kanonizēto priekšstatu izaicināšana – manipulācijas ne tikai ar tēlniecību, bet arī ar vizuālās mākslas kopējo stingrību (*rigidness*) jeb noteiktību, un to mākslinieces un mākslinieki dara, izmantojot audeklu, audumu, vinilu, gumiju un citus mīkstus materiālus. Pateicoties mīkstajai materialitātei, skulptūra *per se* inovatīvi pārvēršas – tai vairs nepiemīt konstruēta un stingra forma, jo mīkstums piedāvā bezgalīgas variācijas un provocē skatītāju, liekot domāt, iztēloties un iesaistīties, par ko liecina tālāk aplūkotie piemēri no pagājušā un šī gadsimta laikmetīgās mākslas arēnas. Mīksto skulptūru vistiešākajā veidā raksturo tas, ka mākslinieces/-ki materialitāti uztver kā pilnvērtīgu sadarbības partneri un radošā procesa ietvaros (un tā “gatavajā rezultātā”) spēj veidot attiecības ar materiālu, radot jaunus priekšstatus par tā vispārējām iespējām mākslā un piešķirot materiālam autonomas sociālas funkcijas.

20. gadsimta otrajā pusē ASV kultūrtelpu caurstrāvoja radikāla tieksme pārvērtēt sociālos procesus, kas izpaudās arī kultūrā, jaunajai paaudzei noraidot vizuālajai mākslai piedēvēto elitāro raksturu.⁴ Šis sociālpolitiskais fons konceptuāli ietekmēja jaunos skulptūras un starpdisciplinārās mākslas attīstības modeļus, kā arī aktualizēja mīkstās skulptūras saikni ar feminismu. 60. gadu beigās Ņujorkā aizsākās mīkstajai skulptūrai radniecīgais *Anti-Form*⁵ un procesuālās mākslas virziens. Abu šo laikmetīgās mākslas kustību pamatā ir materialitāte – mākslas darbs tiek balstīts izejvielu īpašībās un nejausībās, kas rodas, savienojot dažādus materiālus. Faktiski šāda pieeja uzskatāma par “prettriecienu” minimālismam, kura ietvaros materiāls

3 Materiālā pavērsiena priekšvēsture aizsākās 20. gadsimta 70.–80. gados, kad antropoloģijas un arheoloģijas diskursos sāka nostiprināties materiālās kultūras studijas, bet minētā pavērsiena sākums saistāms ar 20. gadsimta 90. gadiem.

4 Šī pretestība elitārisma definēja tādus laikmetīgās mākslas attīstības virzienus kā konceptuālismu, minimālismu, zemes mākslu, *Arte Povera*, performanci, un daudzas citas 20. gadsimta otrās puses parādības, kas reprezentēja ķermenisko, industriālo, organisko, lēto.

5 Uzskata, ka jēdzienu “antimāksla” (*anti-art*) 1913. gadā ieviesis Marsels Dišāns (*Duchamp*), lai raksturotu savus redīmeidus. Šis termins pamatā tiek asociēts ar dadaismu un absurdu mākslā, kā arī jaunu formu meklējumiem un principiālu konkrētas formas noliegumu. Antimākslas ideja atkal aktualizējās līdz ar konceptuālismu un iedvesmoja arī *Anti-Form* kustību.

tiek pakļauts, lai kompozicionāli attaisnotu noteiktas, fiksētas struktūras: stingro jeb konkrēto materiālu savstarpējā savienojamība ir tehniska un ģeometriski vienkārša (Morris 1968), bet mīkstie materiāli sniedz formas brīvību un lielāku neparedzamību. Stingro materiālu ietekmē skulptūra iegūst vizualitātē balstītu, ārēji konsekventu formu, bet *Anti-Form* tiecās lauzt šādu uztveres normatīvismu. Izmantojot rūpniecisko filcu, kausētu svinu, vasku, gumiju vai papīru, mākslinieces/-ki radīja lielformāta instalācijas, iedvesmu meklējot ķermeniskajā un temporālajā. Procesualitāte šī virziena ietvaros tika uzsvērta divējādi: tas ir 1) tapšanas stāvoklis kā vērā ņemama (gatava) mākslas darba daļa un 2) mākslinieciskā rezultāta fluiditāte jeb mainīgums. Pirmā ideja 1969. gadā tika aktualizēta kuratora Haralda Zēmana (*Szeemann*) hrestomātiskajā izstādē *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, kuras ietvaros daudzi mākslinieki apdzīvoja Bernes Kunsthalli un radīja mākslas darbus uz vietas. Šeit gan jāpiebilst, ka no kopumā 68 Zēmana atlasītajiem izstādes dalībniekiem/-cēm tikai trīs bija sievietes (Witek 2014), viena no viņām – *Anti-Form* grupas pārstāve Eva Hese (*Hesse*).

Jau minētā fluiditātes koncepcija procesuālās mākslas ietvaros pilnībā atspoguļo tādu izvēlētās materialitātes īpašību nozīmi, kas var laika gaitā ietekmēt un mainīt mākslas darba vizuālo vai estētisko dabu. Piemēram, no smiltīm vai dubļiem radīta skulptūra jau *a priori* ir pakļauta drīzai sadrupšanai, papīra objekti ir viegli saplēšami utt. Līdz ar to šie jaunie mākslas formējumi ir eksperimentāli pēc būtības un pagēr pilnīgu mākslinieces/-ka paļaušanos uz izvēlēto materialitāti. Improvizācija ar “nestabiliem” materiāliem *Anti-Form* pārstāvēm/-jiem šķiet daudz būtiskāka un interesantāka nekā mākslas darba ilgbūtība; turklāt šādi ir iespējams brīvāk rezonēt iekļautos metaforiskos un metafiziskos simbolus, piemēram, dabas ietekmi un gravitāciju (The National Gallery of Australia 2021). Jaunās skulpturālās formas materialitāte mākslinieces/-kus uzrunā kā tīri organiska vienība, un šeit vērojama saikne ar dzīvīguma aspektu. Līdz ar materiāla potenciālajām manipulācijām (robežu paplašināšanās) mākslas darbs var uzskatāmāk un godīgāk atspoguļot dzīvi, kas pati par sevi ir nebeidzamu notikumu virkne jeb process. Šādā aspektā *Anti-Form* sasaucas ne tikai ar mīkstās skulptūras materialitātes niansēm, bet arī ar 20. gadsimta 60. gados pieaugošo zemes mākslas (*land art*) kustību, kuras centrā nonāca vides jautājumi, kā arī neapmierinātība ar industrializāciju un tehnoloģiju pārprodukciju. Vienlaikus *Anti-Form* vērtības stabili reprezentēja feministisko, jo vēršanās pret cietajiem un arī noturīgajiem un dārgajiem (*permanent and expensive*) materiāliem, smalki aprēķinātām konfigurācijām, kompozīciju un monumentalitāti ir vēršanās pret tādu materialitāti, kas asociatīvi ir noslogota (*laden*) ar heteroseksuālam vīrietim stereotipiski piemētošu spēku un tiesībām (Kalina 2018). Respektīvi, materialitātē bāzēts feministiskais skatījums oponē “tradicionālajai” vīrieša–ģēnija radītajai tēlniecībai, kas

dominēja faktiski visu pagājušo gadsimtu. Domājams, ka sociālā un materiālā pavērsiena hronoloģiskais tuvums ir drīzāk likumsakarība nekā sakritība, un mīksto materiālu regulārais lietojums mākslā kopš 20. gadsimta otrās puses to apstiprina.

Nozīmīgajā materiālā pavērsiena darbā "*Reassembling the Social*" (Rekonstruējot sociālo) Bruno Latūrs (*Latour*) raksta, ka izpētes fenomena pamatā vienmēr ir kāda "paradoksāla klātbūtne" (Latour 2005) jeb vienlaikus ierasta un tikai manāmi apjaušama sarežģīta ideja, kas rada vēlmi šo fenomenu izziņāt. Varētu sacīt, ka to caurstrāvo arī paradoksālas sakritības un līdzības, ko iespējams attiecināt uz mīkstās materialitātes attiecībām ar feministisko, un tas liek pārdomāt skulptūras kā mākslas medija viendabīgumu un šī jēdziena pašsaprotamību. Arī mūsdienās, vairāk nekā 60 gadus pēc otrā feminisma viļņa un sociālo līdztiesību cīņu aizsākuma, ir īpaši aktualizējušies, pat saasinājušies jautājumi par iekļaujošu vidi un politikas un mākslas attiecībām. Tas saistīts ar būtisko materiālprasmes⁶ (*material literacy*) pavērsieni laikmetīgajā mākslā, jo īpaši tēlniecībā, un tās simbiotiskajām attiecībām ar arhitektūru, instalāciju un vides mākslu. Materiālprasme attiecas uz mākslinieka spēju formulēt jaunas kritiskās ideju sistēmas (Lehmann 2016; Barrett 2020) un atklāj materiālam piemētošo aģenci, kas saistās ar jau minēto autora un darba/materiāla ciešo sadarbību.

Kanādas mākslas procesu un arhīvu pētniece Ala Rekruta (*Rekrut*) materiālprasmi skaidro kā "spēju atšifrēt un interpretēt materiāla kompozicionālo un konstruktīvo nozīmi, kā arī tā fizikalitāti un taustāmību" (Rekrut 2006: 11), ņemot vērā to, kā mākslinieks reflektē mūsdienu sociokultūras kontekstā. Šāds skaidrojums liecina par mākslas darba un tā skatītāja attiecībām, kurās mākslinieks uztverams kā aktors jeb vidutājs, un saskan ar Latūra attīstīto aktoru tīkla teoriju (ANT),⁷ kurā viņš pamato, ka aģence jeb rīcībspēja (tātad spēja ietekmēt notikumus un nozīmes) piemīt ne tikai cilvēkiem, bet arī lietām, materiāliem, tehnoloģijām un videi (Latour 2005). Tēlniece un vizuālās mākslas pētniece Elija Bareta (*Barrett*) piedāvā četrus materiālprasmes virzienus, kuros skatīt mākslinieka un materiāla potenciālās saiknes: 1) mākslinieks kā zeltracis (*artist as prospector*), kura attiecības ar materiālu veidojas arī ārpus konkrēta mākslas darba tapšanas; 2) materiāla uzvedība (*behaviour*),

6 Materiālprasme ir manis piedāvāts jēdziena *material literacy* latviskojums. Lai gan burtiski šo jēdzienu varētu tulkot kā "materiālpratība", tas attiektos tikai uz konkrētu materiālu izpratni mākslas ietvaros, bet materiālprasme norāda uz materiāla praktisku lietojamību.

7 Aktoru tīkla teoriju jeb *Actor-Network Theory* (ANT) Latūrs sāk izstrādāt jau 80. gadu beigās darbā "*Science In Action*" (Zinātne darbībā; 1987). 2002. gadā grāmatā "*Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*" (Ikonosadursme: virpus attēlu kariem zinātnē, reliģijā un mākslā) Latūrs ANT ideju pirmo reizi attiecina uz vizuālo kultūru un mākslu. Vispilnīgāk viņa metode izskaidrota darbā "*Reassembling the Social*" (Rekonstruējot sociālo; 2005).

ilgtspēja un vitalitāte (*vibrancy*); 3) materiāls kā informācijas nesējs (*material as information carrier*), kas saistās ar jaunā materiālisma tendencēm;⁸ 4) konceptuālā metode (*conceptual access*), kas atsakās no idejas pārsvara pār fizisko materiālu (Barrett 2020; Wagner 2001; Lange-Berndt 2015). Šāds konkrētizējums ļauj novērtēt to, ka vēsturiskais fons (šajā gadījumā mīkstās skulptūras izcelsme, kā arī formālisma noliegums 60. gados) ir iniciējis sarunu par materiāla potenciālajām iespējām un mudinājis paplašināt vizualitātes eksperimentālo lauku.

Praksē šie materiālprasmes virzieni saistāmi ar laikmetīgās mākslas tendencēm. Kā piemērs šeit izcili kalpo jaunā nebinārā amerikāņu mākslinieka Kijan' Viljams' (*Williams*)⁹ darbība, jo īpaši cepto karogu sērijas "Kā pareizi izcept Amerikas karogu (variācijas)" (*How Do You Properly Fry An American Flag (Studies)*), kas tiek īstenotas kopš 2020. gada; 2021. gada darbs "Divreiz cepts karogs" (*Twice Fried Flag (or Double Fried Flag)*) un 2024. gada darbs "Bez nosaukuma (cepts un ķēdēs iekārts karogs)" (*Untitled (Fried and Suspended Flag)*). Savā praksē Viljams' pēta rases, dzimuma un koloniālisma jautājumus, bieži vien kā atslēgas materialitāti izvēloties simboliski daudzslāņainu, ģeopolitiski un sociāli noslogotu vielu. Visiem mīkstajiem skulpturālajiem karogu sērijas darbiem par pamatu tiek izmantots ASV karogs no neilona materiāla, kas tiek apstrādāts ar dažādām garšvielām (sāls, pipari, čili, kurkuma), iemērķts olā un miltos un tad cepts augstā temperatūrā augu eļļā. Šādi Viljams' gan komentē Amerikā ļoti aktuālo ātrās ēdināšanas kultūru un virtuves simbolismu, gan arī pievēršas jautājumiem, kas skar valsts pretrunīgo vēsturi (jo īpaši rasisma un sociālās vienlīdzības kontekstā). Atsevišķās instalācijās šis izceptais (vai fritētais) karogs tiek iekārts metāla rāmī, tā raisot divējādas kultūrinterpretācijas – no vienas puses, šādu ķēdēs iestieptu karogu iespējams asociēt ar BDSM¹⁰ kultūru un tās ideju vizuālajiem pārnesešiem, no otras puses, šādi eksponējot karogu, Viljams' velk simboliskas paralēles ar krucifikācijas motīvu mākslā.

Materiālprasmes koncepcija, Viljams' ceptie karogi, kā arī citi turpmāk sniegtie piemēri rāda, ka mīksto skulptūru nav iespējams attiecināt uz absolūti klasisku tēlniecības tradīciju, bet tā jāuzlūko dažādu trīsdimensionālo mākslas prakšu un koncepciju mijiedarbē. Laikmetīgās mīkstās skulptūras virziena pamatjautājumu lokā ir

8 Mākslas vēsturniece Monika Vāgnere (*Wagner*) šajā kontekstā uzsver materiālam ārēji piedēvētās nemateriālās īpašības, kas tiek atvasinātas no abstraktām un simboliskām asociācijām.

9 Respektējot autora nebināro identitāti un vietniekvārdu *they/them* lietojumu, rakstā izmantots personvārda atveidojums bez norādes uz dzimti.

10 BDSM ir seksuālu prakšu kopums, kas ietver erotisku varas apmaiņu ar agresīvām, asām sajūtu stimulācijām un lomu spēlēm. Šīs prakses ietvaros tiek īstenots dominances un pakļaušanās (*dominance and submission*) princips.

materialitāte kā "estētiska koncepcija", kas attīstījies no formālisma intereses par mākslas vizuālajiem aspektiem (Mills 2009). Taču laikā, kad par materiālu var tikt uzskatīts teju jebkas (Gordon 2013), aktualizējas arī jautājums par mākslas darba identitāti, attiecībām ar virzienu un skatītāju ārpus mākslinieka iecerētā koncepta. Šajā kontekstā kā izteismīgu ilustrāciju var minēt jaunā latviešu mākslinieka Miķeļa Mūrnieka darbu "Mēsla gabals" (2020), kas tika speciāli jaunradīts grupas izstādei "Sintēze. Īstenības pētīšana caur kustību, attīstību un pretrunām".¹¹ Skulptūru, kas atdarināja Staļina figūru, Mūrnieks veidoja no īstiem govs mēsliem, caur materialitāti uzsverot totalitārisma mākslas kultivēto vadoņa lomu un šīs ideoloģijas patieso dabu. Figūra tika stiprināta uz flīzēta podesta, kuru centrā rotāja zelta plāksne ar uzrakstu *Piece of Shit*, rosinot asociācijas gan ar pasauleslavenajiem tualetes mākslas piemēriem,¹² gan sasaucoties ar Igaunijas kvīru mākslinieka Jānusa Sammas (*Samma*) rosināto ideju par vīriešu tualeti "kā ekskluzīvi maskulīnu vidi, kas dažādās kultūrvēsturiskās un laikmetu telpās ir nodrošinājusi dažādu komunikācijas veidu iespējas" (Temnikova, Kasela 2017). Staļina figūru mākslinieks apzināti veidoja viņa reālajā augumā 1,67 m, tā ironizējot par ierasto tēla hiperbolizāciju padomju tēlniecībā, un izgaismoja ar prožektoru, kas uz sienas meta palielinātu figūras ēnu, skatītājus aicinot atrast "ērtāko pozīciju" vadoņa tēla uzlūkošanai, turklāt mēslu smaka uzsūvēti komentēja Padomju Savienības kulturālo, politisko un sabiedrisko stagnāciju, un izstādes laikā skulptūra tika regulāri apsmidzināta ar ūdeni, tā vēl pastiprinot šo aromātu. Aktivizējot no skatītāja it kā neatkarīgas mākslas darba funkcijas, Mūrnieks panāca auditorijas reakciju.

Lai gan skulptūra "Mēsla gabals" nav ievietojama feministiskas vai kvīru mākslas diskursā, tā – gluži tāpat kā Viljams' darbi – reflektē mīkstās skulptūras iezīmes un izgaismo būtisku tēmu laikmetīgajā mākslā, kur otrajā plānā nepamatoti bieži nonāk ģeopolitisks konteksts, mākslinieka identitāte un vēsturiskā atmiņa.

11 Laikā no 2020. gada 28. augusta līdz 9. oktobrim izstāde norisinājās Rīgā bijušās tekstilrūpnīcas "Boļševička" telpās. Izstādes centrālā ideja pievērsās pārmantoto atmiņu konceptam totalitārisma kontekstā.

12 Šajā kategorijā var iekļaut Marsela Dišāna (*Duchamp*) darbu "Strūklaka" (*Fountain*, 1917), Mauricio Katelāna (*Cattelan*) zelta podu ar nosaukumu "Amerika" (*America*, 2016), Klāsa Oldenburga "Mīksto podu" (*Soft Toilet*, 1961) un Sindijas Šērmanes (*Sherman*) ikonisko fotosēriju "Filmu kadri bez nosaukuma #2" (*Untitled Film Still #2*, 1977)

Kā nepazaudēt savu dzīvotni

Kā jau ieskicēju iepriekšējā nodaļā, atvērtā tipa¹³ materialitāte, kas piemīt mīkstumam, visnotaļ saskan ar 20. gadsimta avangarda mākslas principiem un izaicinājumiem. Tādēļ nepārsteidz, ka par vēsturisko mīkstās skulptūras virziena celmlauzi tiek uzskatīts Openheimas darbs "Objekts" (*Object*) – ar kažokādu klāta tējas tase ar apakštasi, kas 1936. gadā tapa speciāli Andrē Bretona (*Breton*) rīkotajai sirreālisma izstādei Parīzes *Galerie Charles Ratton*. "Objekts" ātri vien ieguva sirreālisma simbola statusu, bet Openheimas darbi ieņēma savam laikam neierasti feministisku un pat androgīnu sižetisko formu un atklāti kritizēja mākslas vidē dominējošo patriarhalitāti. Iespējams, tieši tādēļ "Objekta" ceļš līdz publikai bija gaužām garš. Pēc izstādes Parīzē šo Openheimas darbu iegādājās MoMA muzeja pirmais direktors Alfrēds H. Bārs (*Barr*), tomēr muzeja padome vilcinājās to iekļaut pastāvīgajā kolekcijā, kur "Objekts" nonāca vien 1963. gadā, kļūstot par pirmo sievietes mākslinieces darbu, kas izrādīts MoMA pastāvīgajā ekspozīcijā. Tikmēr Openheimu izteikti nogurdināja doma, ka viņa varētu būt tik vien kā "objektu radītāja" (*object maker*), un savā aptuveni 60 gadus garajā profesionālajā dzīvē viņa turpināja strādāt dažādos medijos, komentējot dzimumu vienlīdzības jautājumus (Fidan 2023). Piemēram, darbā "Mirusas sievietes anatomija" (*Anatomy of a Dead Woman*, 1934) Openheima pievērsās ķermeniskuma stereotipiem – gleznojot uz audekla bez apakšrāmja (ko iespējams arī sarullēt kā karti, satīriski padarot to par objektu), viņa burtiski rotaļājās ar medija materialitāti. Audekls simboliski atgādināja nodīrātu ādu – gleznotās figūras pazemīgi nokārtā galva un sāniski paceltās rokas rada iespaidu par krustā sistās tēlu. Sievietes reproduktīvo orgānu vizuālais uzsverums šo attēlojumu liek uzlūkot caur ne-vīrieša skatienu jeb *non-male gaze* (Jackson 2023) un sniedz viscerālu darba uztveres pieredzi.

Openheima ir tikai viens no piemēriem, caur kuru mākslas vēsturē var uzsvērt un tulkot skatiena komplekso nozīmi. Neskatoties uz "Objekta" panākumiem, augšupejošās karjeras laikā viņai nācās saskarties ar nepatīkamām sava dzimuma interpretācijām, tostarp piedzīvojot to, kā prominenti mākslas kritiķi viņu nodēvē par "*Mr. Oppenheim*" jeb Openheima kungu (Chadwick 2021). Terminam *gaze* vēsturiski ir attīstījušās atšķirīgas sociālās konotācijas (McInerney 2021), un feministiskajā teorijā, kā arī laikmetīgās mākslas kontekstā tas ir aplūkots bieži. Piemēram, rakstā "*The Muse as Artist*" mākslas vēsturniece Vitnija Čedvika (*Chadwick*) specifiski aplūko to, kā sirreālistes mākslinieces ir izaicinājušas ar vīrieša skatienu saistītos pieņēmumus, radot seksualizētus mākslas objektus (nereti pašportretus). Piesavinoties skatiena nojēgumu, viņas tiecās pašas kontrolēt tā robežas un interpretācijas brīvību. Feminisma teorijā tam ir cieša saistība ar redzamību, pašnoteikšanās spējām,

13 No angļu valodas jēdziena *open approach*, kas nozīmē elastīgu un iekļaujošu ideju brīvapmaiņas veidu.

ievērojamību, kā arī pretestību (*opposition*)¹⁴ sociālpolitiskās dimensijās, un šie aspekti visbiežāk tiek analizēti caur *male gaze* un *female gaze* (vīrieša skatienu un sievietes skatienu) kā divām pretrunīgām mākslas pasaules pusēm. Vienlaikus skatiens piemīt arī mākslas darba aplūkotājam, un pati skatīšanās pieredze var kļūt par uztveres treniņu. Pārfrāzējot britu mākslas kritiķi Džonu Bergeru (*Berger*), skatiens mākslā ir mediators starp mūsu zināšanām un acīmredzamo (*Berger* 1972: 8). Tātad tieši ilglai-cīga skatīšanās māca nolasīt naratīvu un mākslas darbā iekļautos simbolus, kā arī nodrošina interpretācijas spēju. Institucionālais skatiens, kā tas tālāk aplūkots šajā rakstā, saistāms ar feministiskā skatiena teorijas perspektīvu un atsaucas uz Grizeldas Polokas (*Pollock*) aicinājumu pārskatīt vēsturiskā mākslas kanona veidošanas metodes, kritiskos vērtējumus un hierarhiskās struktūras (*Pollock* 1988, 1999). Šāds kanons, kas ir cieši saistīts ar institucionāli kultivētu skatienu, ne tikai nostiprināja stājmākslas augstāko statusu salīdzinājumā ar lietišķo mākslu un amatniecību, bet arī veicināja ierobežotu uztveri par mākslas mediju un materialitātes attiecībām ar sociālajām un dzimuma konstrukcijām. Feministiskā teorija papildina šo skatījumu, akcentējot, ka *male/female gaze* mijiedarbojas ar institucionālo skatienu, ietekmējot mākslinieču redzamību, interpretācijas brīvību un to darbu pozicionēšanu kanoniskajās struktūrās, tādējādi atkārtoti atklājot dzimuma un varas dinamiku mākslas vēsturē (*Mulvey* 1975).

Lai izceltu šo aspektu, kontrastam jāpiemin Dišāna 1916. gada redīmeids "Ceļotāja salokāmais priekšmets" (*Traveler's Folding Item* jeb *Pliant de Voyage*) – rakstāmmašīnas pārsegs no sintētiska auduma.¹⁵ Tas iemieso redīmeida un Dišāna konceptuālisma ironisko dabu un spēli ar skatītāju – sadzīvīvs priekšmets, izrauts no ierastā konteksta, zaudē funkcionālu nozīmi un iegūst jaunu jēgu vien tad, kad tas tiek interpretēts kā māksla. Šāda transformācija paver plašu interpretācijas lauku, ļaujot skatītājam izmantoto materiālu uztvert caur personisku pieredzi un individuālu skatījumu. Citiem vārdiem, mākslas darba vērotājs pats izvēlas, kā lasīt mākslinieka piedāvātās zīmes, un tieši šī skatīšanās brīvība "Ceļotāja salokāmā priekšmeta" gadījumā kļūst īpaši nozīmīga. Muzeju ekspozīcijās šis svārkiem līdzīgas formas plīvojošais objekts (un tā replikas) tiek novietots tā, lai mudinātu skatītāju instinktīvi ieskatīties zem tā. Rezultātā darbs iegūst seksualizētu interpretāciju, kas Dišāna ieceri principiāli pretstata mīkstās skulptūras feministiskajai ievirzei, bet

14 Terminu "pretestības skatiens" jeb *oppositional gaze* ir ieviesusi amerikāņu autore un sociālā kritiķe bella huka (*hooks*), ar mērķi komentēt skatiena un varas attiecības. *Oppositional gaze* nav tikai skatīšanās akts, bet apzināts atteikums identificēties ar hegemonisko reprezentāciju, tādējādi radot telpu kritiskai distancei un jaunu nozīmju veidošanai.

15 Komentējot šo darbu 1953. gadā, Dišāns atzīmē, ka redīmeidam kā virzienam pietrūcis mīkstumam (*softness*), tādēļ viņš nolēmis to ieviest, izmantojot šādu elastīgu un pārnēsājamu rakstāmmašīnas pārsegu (*Seekamp* 2004).

pats skatītājs neizbēgami tiek ievietots fallocentriskā pozīcijā. Šajā gadījumā nepieciešams runāt ne tikai par vīrieša skatienu, kas konkrētam objektam piešķir feminīnu raksturu, lai tad atkal to objektivizētu, bet arī par institucionālu skatienu – ārēju mākslas darba uztveršanas perspektīvu, kas vērotāju ietekmē neatkarīgi no dzimtes un kas muzeja (institūcijas) ietvaros ir tiešā veidā atkarīga arī no kuratoram un/vai pētniekam (trešajai personai) piemītošās aģences.

Institucionālā skatienu jēdziena ideja ir aizgūta no Mišela Fuko (*Foucault*) pieejas medicīnas un izglītības institūciju problematizēšanā un "medicīniskā skatienu" (*medical gaze*) koncepta (Foucault 1976: 31). Institūcijām piemītošā vara un spēja tulkot, interpretēt, pat mainīt mākslas darbu vēstījumu laikmetīgajā mākslā nav neierasta. Ne velti institucionāla kritika māksliniekiem aizvien ir aizraujošs improvizācijas lauks, kura aktualitāti ilgtermiņā uztur mainīgās sociālās paradigmas un normalitātes. Turklāt institūciju kritiska pārvērtēšana nereti notikusi no feministiska skatupunkta, kur viens no slavenākajiem piemēriem ir amerikāņu mākslinieces Andreas Freizeres (*Fraser*) ieguldījums. Vēršoties pret institucionalizētu seksualizāciju un sieviešu objektivizāciju, jau kopš 20. gadsimta nogales viņa ir radījusi vairākus hrestomātiskus darbus, tostarp sēriju *Museum Highlights* (1989–2001). Tajā viņa satīriski atdarina mākslas institūcijām piedēvēto elitāro komunikācijas stilu, komentējot mākslas vērtību un atklājot, kā muzeji veido kultūrai piedēvēto prestižu un varu, attiecīgas lietas izceļot, bet citas noklusējot. Šī pieeja lieliski reflektē Fuko ideju par medicīnisko skatienu un transformē to, attiecinot uz kultūras industriju. Proti, šis (šajā gadījumā – institucionālais) skatiens atspoguļo varas attiecības un kļūst par sava veida sociālās kontroles instrumentu (Foucault 1976). Pēdējo gadu laikā arī Latvijas kontekstā aizvien spilgtāka kļūst feministiska institucionālā kritika,¹⁶ tomēr visbiežāk tā ir individuālu mākslinieku vai kuratoru iniciatīva, kas neizbēgami veicina šīs kritikas epizodisko raksturu un liek pārdomāt to, vai mēs kritizējam gana daudz (gana objektīvi) un kādu mākslas dzīvotni šī kritika rada? Tas ļauj secināt, ka institūcijas un mākslinieces/-ka attiecībās vienmēr dominēs noteikta hierarhija, kas zināmā mērā turpina Rietumu mākslas pētniecībai raksturīgo autora–ģēnija tradīciju¹⁷ un rada tā saukto zināšanu bāzi, ar

16 Kā divus spilgtus piemērus iespējams minēt Danielas Vētras imersīvo izstādi un izrādi "Neatkarības deklarācija" Rīgas mākslas telpā (2023) un Sabīnes Verneris izstādi "Sievietes monstri" galerijā "Asni" (2025).

17 Latvijas vidē uz to norāda, piemēram, publiski maz apspriestā Latvijas Nacionālā mākslas muzeja Lielās zāles izstāžu programma, kurā pēdējo 10 gadu laikā ir notikusi tikai viena sievietes mākslinieces personālizstāde – Aleksandrai Beļcovai veltīta retrospektīva. Arī muzeja aktuālais izstāžu kalendārs nelielā mērā par pašlaik uzņemta kursa maiņu. Šāda programmatiska darbība neizbēgami veido sistematizētu skatienu, kurā institucionāli tiek leģitimizētas robežas starp sieviešu un vīriešu autoru ieguldījumu lokālajā (un globālajā) mākslas vēsturē.

kuru tālāk operēt sabiedrībai. Tas kopumā liek pārdomāt to, cik godīga ir esošā institucionālā patiesība un cik liela nozīme tajā ir subjektīvai nostājai. Šis jautājums ir svarīgs arī mīkstās skulptūras kontekstā un attiecas uz tās saikni gan ar jauno materialitāti, gan feministisko, tātad neierasto un problemātisko.

Kā jau minēju raksta ievadā, kopš 60. gadiem mīkstās skulptūras oficiālie panākumi tiek piedēvēti amerikāņu māksliniekam Oldenburgam. Viena no Oldenburga prakses pētniecēm prominentā mākslas vēsturniece Barbara Rouza (*Rose*) mākslinieka profesionālajai darbībai pievēršas caur izteiktu ģēnija prizmu, aprakstot viņu kā revolucionāru personību, kam izdevies iedzīvināt "katra mākslinieka sapni – rekonstruēt pasauli pēc sava tēla" (Rose 1998, 2015). Oldenburga gadījumā tas saistāms tieši ar materialitāti, kuras nozīme viņam krietni pārspēj koncepciju, mākslas darbam sniedzot potenciālu kļūt jutekliskam un izteiksmīgam, turklāt skulptūrai iemiesojot arī gleznnieciskas problēmas – krāsu un gaismēnu attiecības, kas aktivizē darba emocionalitāti (Rose 1998). Vienlaikus Oldenburga kontekstā nepieciešams aktualizēt arī skatiena – tostarp institucionāla skatiena – lomu. Piemēram, britu mākslas vēsturniece Ferena Gipsone (*Gipson*) izvirza teoriju par sieviešu mākslinieču, jo īpaši Kusamas, ietekmi uz Oldenburga aizraušanos ar mīksto skulptūru. 60. gadu sākumā Oldenburga un Kusamas darbnīcas atradās vienā ēkā, un tas sakrita ar laiku, kad japāņu māksliniece sāka eksperimentēt ar mīkstiemi materiāliem (Gipson 2022). 1962. gada jūnijā Ņujorkas *Green Gallery* tika atklāta grupas izstāde, kurā bija iekļauts gan Oldenburga darbs (uzvalka imitācija papjēmašē tehnikā), gan Kusamas mīkstās skulptūras *Accumulation No. 1* un *No. 2* – krēsls un dīvāns, kas veidoti no neskaitāmiem mīkstiemi, baltiem falliem. Patiesībā tie ir kopā sašūti audekla gabali, kas piepildīti ar kokvilnu un tad nokrāsoti. Radot šīs mīkstās skulptūras, Kusama apzināti izmantoja tādus pašus materiālus, ar kādiem tobrīd bieži strādāja gleznotāji vīrieši (MoMA 2025). Kusamas darbi ironizē par popārta tendenci konceptuāli stilizēt ikdienas priekšmetus. Vienlaikus tie atklājas izmantotā materiāla interpretācijā, tā nozīmju dekonstrukcijā un simboliskā komentārā par mākslas vides kanonu un vēsturiskajām varas attiecībām. Seksualizētās, ar falliem noklātās mēbeles kļūst par piesātinātu materiālu spēli ar mīkstuma nozīmi, patvēruma un dzīvotnes idejām, kā arī ķermeniskuma un dzimuma piederības lomu mākslā un sociālajā kontekstā, padarot Kusamas instalācijas par izteikti feministisku un afektīvu pieredzi.

Faktiski *Accumulation No. 1* un *No. 2* varētu datēt kā pirmo apzināto mīkstās skulptūras gadījumu laikmetīgās mākslas vēsturē, tomēr tās leģitīmāciju kavēja patriarhāli konstruētā sociālā vide.¹⁸ Dažus mēnešus vēlāk tajā pašā galerijā

18 Pētījumu dati liecina, ka laikā starp 1950. un 1965. gadu Ņujorkā sievietes tika iekļautas grupu izstādēs, taču nenotika neviena sievietes mākslinieces personālizstāde (Jacobson 2018). Pētījums digitāli pieejams: <https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f>

Oldenburgs atklāja izstādi *The Store*,¹⁹ kurā pirmo reizi izrādīja savas mīkstās skulptūras, acumirkļi gūstot starptautisku atzinību (Yamamura 2007: 92). Oldenburgs ir noliedzis jebkādu Kusamas darbu apropriāciju, pamatojot, ka jau agrākos viņa objektos tikuši izmantoti mīksti materiāli.²⁰ Pati Kusama šo gadījumu ir komentējusi, norādot, ka pirms izstādes *Green Gallery* Oldenburgs nav izmantojis mīkstus materiālus, turklāt Oldenburga sieva izstādes atklāšanā esot Kusamai piegājusi klāt un atvainojusies (Lenz 2018). Šeit jāpiemin fakts, ka visas mīkstās skulptūras laikā no 1962. līdz 1970. gadam fiziski šuva Oldenburga pirmā sieva – dzejniece un performanču māksliniece Patija Muka (*Mucha*; Rose 1998). Iespējams, tieši tādēļ feminisma un laikmetīgās mākslas pētniece Midori Jamamura (*Yamamura*) ironiski uzsver, ka mīkstā skulptūra tomēr nav pārāk maskulīns (*unmasculine*) izpausmes veids (Lenz 2018). Tādējādi Oldenburgam eksperimenti mīkstajā skulptūrā aizsākās kā virspusējs materialitātes izaicinājums, bet Kusamai mīkstās vides radīšana bija daudzslāņains feministisks akts – gan sociāls kliegziens, gan metaforiskas mājvietas radīšana, kur materiāls kļūst par līdzautoru, ļaujot materializēties ķermeniskuma un identitātes dimensijām. Māksliniecei, kas tiecās iekarot savu vietu Ņujorkas mākslas vidē par spīti atšķirīgajai nacionalitātei un mentālās veselības problēmām, iekļaujošās instalācijas un mīkstie objekti kļuva par instrumentu, ar kura palīdzību caur materiāla elastību, atkārtoto un organisko struktūru pētīt savu dabīgo dzīvotni (*natural habitat*), reflektējot sieviešu pieredzi, kontroli pār skatītāju un pretestību tradicionālajam institucionālajam skatienam.

Kaut arī Oldenburga kontekstā ir sarežģīti runāt par izteikti hegemonisku skatījumu uz dzimumu lomām (atsevišķos rakstos pat tiek minēti Oldenburga *alter ego* meklējumi²¹), viņa biogrāfijas fakti un darbi neatspoguļo feminisma idejas, kopumā uzturot stereotipisku attieksmi pret šiem jautājumiem. Mīkstajai skulptūrai piederot šis jutekliskums un ievainojamība Oldenburgu interesē kā daļa no materialitātes,

19 Laikā no 1961. līdz 1964. gadam Oldenburgs realizēja hepeningu sēriju "Veikals" (*The Store*), apmeklētājus aicinot savā darbnīcā Ņujorkas Īstvilidžā. 1962. gadā otrajā "Veikala" iterācijā mākslinieks pirmo reizi izstādīja mīkstās skulptūras – ar putām piepildītus audekla vai vinila lielformāta objektus, kas attēloja hamburgerus, frī kartupeļus ar kečupu, bekona sviestmaizes u. tml.

20 Pirmais viņa mēģinājums mīkstajā skulptūrā ir saistīts ar 1957. gadu, kad viņš ar mīkstu materiālu piepildīja sieviešu zeķes un tās izstādīja, piekarot pie sienas (Gipson 2022). Mūsdienās šo mākslas darbu atpazīst ar nosaukumu *Sausage* jeb "Cīsiņš".

21 1969. gada žurnāla *Artforum* novembra numurā publicētajā rakstā par *Ray Gun* teātri Rouza atsaucas uz "taupīgas mājsaimnieces tēlu kā vienu no Oldenburga transseksuālajām maskām" (Rose 1969). Aizraušanos ar dažādām seksualitātes izpausmēm apraksta arī vairāku grāmatu autors Kolumbijas Universitātes modernās un laikmetīgās mākslas profesors Brendans V. Džozefs (Joseph 2022).

tādēļ, pat ja viņa darbi raisa ķermeniskas asociācijas, tajos ir teju neiespējami saskatīt emocionalitāti vai izteiktu sociālo kritiku.²² Daudz uzskatāmāk viņš pievērsās iro-niskam, popārtiski absurdam realitātes traktējumam un pat vinila materiālam, kuru bieži izmantoja savos darbos, piedēvējot tam seksuāli provokatīvu raksturu, jo šāda auduma minisvārki tobrīd bija sieviešu modes aktualitāte (Rose 2015). Kusamas un Oldenburga gadījums viennozīmīgi norāda uz mākslinieku savstarpēju konkurenci un potenciāli bezgalīgo cīņu par to, "kurš bija pirmais" (Yamamura 2007). Tomēr vēl uzskatāmāk šis notikums mākslas vēsturē signalizē par skatiena ietekmes sekām. Oldenburga mīksto skulptūru klātbūtnē skatītāji jūtas droši, jo tajos ķermenis atveidots kā objektīvi izprotama patērētājkultūras sastāvdaļa, turpretī Kusamas gadījumā tika izraisīta fascinācija ar materialitāti un tās rezultātā panākto dzīvo seksualitāti – kuratori un kolekcionāri runāja par *Accumulation No. 1* un *No. 2*, tomēr nevēlējās šos darbus uztvert nopietni un iekļaut savās kolekcijās.

1989. gadā mākslas grupējums *Guerrilla Girls* publiski uzdeva jautājumu, vai sievietēm jāizgērbjas, lai viņas tiktu ielaistas Metropolitēna muzejā.²³ Šis jautājums tika uzdots krietnu laiku pēc Openheimas pirmajiem feministiskajiem darbiem, kā arī 60. gadu līdztiesības cīņām un revolūcijām. Šis jautājums tika uzdots 27 gadus pēc Kusamas pirmajiem mēģinājumiem mīkstajā skulptūrā, ko aizēnoja mākslinieces līdzgaitnieku vīriešu autoru panākumi (Lenz 2018). Mūsdienās Kusamai piedēvēts "pasaulē populārākās mākslinieces" statuss (David Zwirner 2015), un 2023. gadā viņa kļuva par pasaulē visdārgāk pārdoto laikmetīgo mākslinieci (Solomon 2024), tomēr tas nav atrisinājis joprojām pastāvošo sieviešu objektivizāciju un institucionālizētu seksualizāciju mākslas vajadzībām. Ņujorkas Modernās mākslas muzeja mājaslapā publicētā informācija joprojām norāda, ka *Accumulation No. 1* ir agrīns mīkstās skulptūras piemērs, kas "spēcīgi rezonē ar Klāsa Oldenburga praksi" (MoMA 2025).

Skulptūra ir vide.

Aleksandras Kasubas stiepes struktūras

Lietuviešu izcelsmes

māksliniece Kasuba (dzimusi Fledžinskaite) atzinību ASV mākslas vidē iemantoja 20. gadsimta 70. gados, pateicoties savām lielformāta instalācijām un mozaikām,

22 Viens no izņēmumiem ir 1969. gada skulptūra "Lūpu krāsa (paceļas) uz kāpurķēdēm" (*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*), ko autors radījis kā pieminekli Vjetnamas karam un pat izteicies, ka tam piemīt biseksuāls raksturs, nenoliedzot, ka monumentu iedvesmojis Vladimira Tatļina (*Tatlin*) "Trešās Internacionāles piemineklis" (Rosenthal 1995). Ar sociālpolitisko kontekstu (sabiedrību) biežāk ir saistītas monumentālās vides skulptūras, kuras, sākot ar 70. gadu beigām, Oldenburgs dažādās pasaules vietās radīja kopā ar otro sievu Kosji van Brigeni (*van Bruggen*).

23 *Guerilla Girls* plakāts *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989).

kā arī stiepes audumu struktūrām, kas balansēja uz laikmetīgās mākslas, arhitektūras un dizaina robežas. Mākslas instalācijas dramaturģiju balstot arhitektoniskā pieejā, Kasuba atklāja, kā radīt telpu telpā, taču izvairīties no izolācijas. Viņas veidotās puscaurspīdīga auduma sienas nodrošināja vietu sev (vientulībai), vienlaikus neizslēdzot apkārtnes un apkārtējo klātbūtni. Mākslinieces praksei ir ārkārtīgi cieša saistība ar viņas biogrāfiju, tostarp arī ar ķermenisko un intelektuālo pieredzi, kas ļauj to uzlūkot feministiskā perspektīvā. Šķiet, ka viena no problēmām (jautājumiem), kas Kasubu nodarbinājusi ilgtermiņā, ir tieši savas vides jeb dzīvotnes realizācija, savienojot personisko, viscerālo un kolektīvo pieredzi.

Dzimusi 1923. gadā intelektuālā ģimenē Ginkūnu ciemā Lietuvā, kopš bērnības Aleksandra lauku darbus saimniecībā apvienoja ar čella spēles un svešvalodu apgušanu, turklāt jau divpadsmit gadu vecumā viņa sāka analizēt garastāvokļa svārstības un pierakstīt iekšējos pārdzīvojumus (Kasuba 1998: 65). Radoši intelektuālā ģimenes dzīve ietekmēja arī Aleksandras izvēli par labu izglītībai mākslā, un 1941. gadā viņa iestājās Kaunas Mākslas institūtā, kur studēja keramiku. Kara laiks diktēja savus noteikumus, un drīz viņai nācās pārcelties uz Viļņas Mākslas akadēmiju, pievērsties tēlniecības un tekstila studijām. 1944. gadā, vācu nacistu okupācijas apstākļos, Aleksandra kopā ar vīru tēlnieku Vitautu Kasubu (*Kasuba*) izceļoja no Lietuvas, vispirms nonākot Baltijas valstu pārvietoto personu nometnē Minhenē un 1947. gadā emigrējot uz Ņujorku ASV, kur pavadīja turpmāko dzīvi, veidojot veiksmīgu karjeru vizuālajā mākslā un akadēmiskajā vidē.²⁴ Bēgļu gaitas pēcāk jūtami ietekmēja Kasubas radošo praksi, kurā telpa kļuva par simbolu harmoniskam patvērumam (Lubytė 2021; Bučinskaitė 2024).

Sākotnēji Kasuba darbojās ar sīkplastiku, tad pievērsās lielformāta sienas gleznojumiem un mozaīkām, kas tika pasūtītas dažādu sabiedrisko telpu interjeriem un eksterjeriem. Šādi māksliniece spēja nopelnīt, veicot radošu darbu, kā arī attīstīt iemaņas un zināšanas par dažādiem materiāliem. Šī viņas darbība, jo īpaši sīkplastikas formā, liecina par ciešu saikni ar lietišķās mākslas tradīciju, kas feministiskajā diskursā tiek interpretēta kā būtiska alternatīva elitārā mākslas kanona struktūrām. Lietišķā māksla vēsturiski saistās ar ikdienas prasmēm, amatniecību un materiāldarbu – jomām, kas femininitātes un rūpju darba dēļ bieži tikušas marginalizētas un nenovērtētas patriarhālajā mākslas hierarhijā (Parker, Pollock 1981). Tieši tādēļ feminisma teorijā lietišķā māksla kļūst par nozīmīgu pretnostatījumu stājmākslas privilēģētajam statusam, jo tā atsedz institucionālā skatiena ierobežojumus un

24 No 1971. līdz 1972. gadam viņa pasniedza Vizuālās mākslas skolā Ņujorkā, 1976. gadā bija rezidējošā māksliniece Krenbrukas Mākslas akadēmijā, bet 1977. gadā – Filadelfijas Tekstilmākslas un zinātnes koledžā. Kasuba ir arī vairāku grāmatu autore, tostarp 2001. gadā publicējusi memuārus.

parāda, kā kanons reproducē dzimtes, varas un vērtības hierarhijas. Tādējādi mākslinieces izvēle strādāt sīkplastikā nav tikai formāls risinājums, bet feministiski nozīmīgs žests, kas apzināti oponē tradicionālajiem mākslas vērtējuma kritērijiem un atklāj marginalizētas prakses potenciālu kā konceptuāli spēcīgu mākslas valodu.

Pasūtījuma darbu veikšana mainīja izpratni par struktūru, plakni un mākslu un mudināja "ilūziju notvert matērijā" (Kasuba 1966). Kopumā Kasubas idejas saskanēja ar tā brīža sociālajām un mākslas tendencēm – viņa aizrāvās ar vides jautājumiem, kinētisko skulptūru, tehnoloģijām. Būtisks pavērsiens Kasubas karjerā bija personāl-izstāde *Grippi & Waddell* galerijā 1966. gadā, kurā viņa izrādīja monumentālu mozaīkas darbu (Thompson 1983: 36). Kaut arī galerija māksliniecei nodrošināja apjomīgus pasūtījuma darbus un veicināja iekļaušanos patriarhālajā Ņujorkas mākslas vidē, Kasuba no tālākas sadarbības atteicās. Viņu nogurdināja doma par mākslas darbu, kas telpu tikai aizpilda, nevis veido to. Šajā ziņā Kasubu dziļi ietekmēja arhitekta Bernarda Rudofska (*Rudofsky*) hrestomātiskā izstāde *Architecture without architects*, kas 1964. gadā notika Ņujorkas Modernās mākslas muzejā (Černiauskaitē 2021). Rudofskis tajā prezentēja fotogrāfijas ar dažādu pasaules valstu vietējo kopienų arhitektoniskām būvēm, apgalvojot, ka mūsdienu arhitektiem būtu jāmacās no šīm premodernajām formām. Dekolonizācijai raksturīgā ideja pievērsās faktam, ka visos laikmetos cilvēki ir radījuši no arhitektu plānojumiem un koncepcijām neatkarīgas vides (Osten 2009), un šī pieeja rosināja Kasubu pārdomāt savu māksliniecisko darbību. Viņa atgriezās pie bērnībā aizsāktās garastāvokļa svārstību pierakstīšanas un labākai emociju kustību saiknes izpratnei sāka veidot shematiskus zīmējumus, ieviešot distanci starp sevi kā novērotāju un novērojamo. 1998. gadā Kasuba raksta: "Domājot, ar ko atšķiras emocijas no sajūtām vai saprāts no intelekta, mani pārsteidza atziņa, ka neatkarīgi no tā, ko es saucu par iekšējo notikumu, tās visas ir enerģijas kustības, kas kaut kur savstarpēji mijiedarbojas." (Kasuba 1998: 65) Pārdomas māksliniecei mudināja pievērsties materiālizpētei un savu un apkārtējo stāvokļu mijiedarbību analizēt caur materiāla elastību.

Pirmos eksperimentus ar elastību Kasuba veica 60. gadu beigās, meklējot tādu materiālu, kas spētu stiepties starp vairākiem nejauši izvēlētiem punktiem, nevis pārklāt konkrētu karkasu. Viņa izvairījās no arhitektoniska plānojuma un skicēja manipulējamās, organiskas formas, kas reflektēja harmoniju starp cilvēku, dabu un tehnoloģiju. Šajā pieejā Kasuba atbalsoja Rudofska paustās idejas. Pirmie Kasubas eksperimenti ar audumu tapa, sagriežot sava vīra neilona kreklu un uzstiepjot to uz apakšrāmja (Bučinskaitē 2024), un kopš tā brīža Kasubas praksi ilgtermiņā nodarbina šī sintētiskā auduma estētiskais un strukturālais potenciāls. Māksliniecei svarīga bija spēja izprast formu sprieguma apstākļos – auduma stiepšana un darbība ar mīkstiemi materiāliem savu īpašību dēļ tiek klasificēta kā amatniecība (Thompson

1983: 36), taču Kasuba pierādīja, ka tam patiesībā piemīt arhitektūras cietajiem materiāliem vienlīdzīgas funkcijas. Tādējādi Kasubas konceptuālajās instalācijas neilons kļuva par galveno instrumentu, ar ko māksliniece rīkojās, velkot, griežot, šujot un līmējot, un pielīdzināja "netradicionālai celtniecības tehnikai"²⁵ (Brašiškē 2024). Būtiska nianse ir mākslinieces striktā izvairīšanās no taisnajiem (90 grādu) leņķiem, ko viņa asociēja ar Rietumu civilizāciju, kas ir zaudējusi primāro saikni ar dabu (Černiauskaitē 2021). Telpai viņa piešķir plūstošu noskaņu, jo materiāls, kas vijas cauri esošām konstrukcijām un rada jaunas, mīkstas velves, nojauc hierarhiju starp grīdu, sienām un griestiem. Pateicoties materialitātei, Kasuba faktiski atklāja jaunu mākslas formu – viņas radītās struktūras sintezē tēlniecību un arhitektonisku konceptuālismu, radot noteiktu vidi (*environment*). Auduma mīkstums, vieglums un elastība ļauj veidot liela apjoma izliektas konstrukcijas, kur vienas vides apjoms ir ap 400 kvadrātmetriem. Laikmetīgās mākslas kontekstā šos eksperimentus var uzskatīt par nozīmīgu izrāvienu materiālpētniecībā un materialitātes aģences leģitimizāciju. Kā rakstā "*Aleksandra Kasuba's Spaces for Senses*" akcentē lietuviešu kuratore Inesa Brašiške: "Izkopjot savu tehniku, Kasuba pret audumu attiecas ne tikai kā pret materiālu jeb līdzekli, bet uztver to kā sadarbības partneri." (Brašiškē 2024) Pateicoties šai pieejai, Kasuba radīja vidi, kurā skatītājs tiek iesaistīts caur ķermenisko pieredzi – auduma plūstošā forma, elastīgums un caurspīdīgums ļauj just telpas spēku un ierobežojumus, kas ietekmē tās apmeklētāja fizisko klātbūtni un pašsajūtu. Šis ķermeniskums veido emocionālu saikni ar mākslas darbu, aktivizējot afektu – jutekliski un psiholoģiski rezonējošu pieredzi. Turklāt Kasubas vides ir intīmi sasaistītas ar identitāti: katra stiepes struktūra atspoguļo mākslinieces biogrāfiskās pieredzes fragmentus un viņas vēlmi harmonizēt individuālo un kolektīvo, radot telpu pašrefleksijai un emocionālai iesaistei. Šādā telpā skatītājs jeb apmeklētājs ir aicināts veidot savu dzīvotni, kurā materiālais un emocionālais rada simbiotiskas attiecības.

1971. gadā tapa mīkstās dzīvojamās vides jeb *Live-In Environments*²⁶ – septiņas savstarpēji saistītas neilona stiepes struktūras jeb "kabatas" (Černiauskaitē 2021), ko Kasuba iebūvēja savā ģimenes dzīvoklī Manhetenā. Katrā no instalācijas kabatām apmeklētājiem tika piedāvāta multisensora pieredze – sadarbojoties ar citiem māksliniekiem, Kasubas vidēs bija iespējams piedzīvot dažādas skaņas, smaržas un telpas faktūru. Par vienu no stieptā auduma konstrukciju galvenajām īpašībām kļuva to caurspīdīgums – kaut arī Kasubu aizrāva krāsa un abstraktā ekspresionisma

25 Citāts no Džerilinas Berlandas (*Berland*) 1976. gada intervijas ar Kasubu, uz ko atsaucas Inesa Brašiške (*Brašiške*) savā rakstā.

26 Šī instalācija ir dēvēta arī par *Space Shelters*, ko latviski varētu tulkot kā "Telpas patvērumi".

glezniecība,²⁷ savas vides viņa sākotnēji veidoja neitrālas un gaišas. Caurspīdīgums kļuva par dzīvošanas (un izdzīvošanas) veidu, reflektējot par alternatīvu kopdzīves modeli, kurās indivīds vienlaikus var būt gan izolējies, gan arī piedalīties kopienas ikdienā (Brašiškė 2024). Savukārt gaisma, kas ieklūst šajā mīkstajā telpā, to papildot un sasildot vai, tieši pretēji, laužot, kļūst par autonomu mākslas darba koncepcijas elementu. Ļoti iespējams, ka šīs apjomīgās vides radīšanā Kasubu iedvesmoja Manhetenas atsvešinātā stikla arhitektūra un pašas ķermeņa biogrāfiskā atmiņa. *Live-In Environments* Kasubas dzīvoklī atradās 14 mēnešus, un to laikā māksliniece turpat dzīvoja, vienlaikus aicinot apmeklētājus, presi un institūciju pārstāvjus piedalīties šajā utopiskajā eksperimentā.²⁸

Kasuba mūžībā aizgāja 2019. gadā, aiz sevis atstājot ievērojamu daudzumu skiču, pētījumu un materiāla analīžu, kā arī ieguldījumu mīkstās skulptūras izpratnē. 2021. gadā Lietuvas Nacionālajā mākslas galerijā Viļņā viņas mantojums tika reprezentēts izstādē *Shaping the Future: Environments by Aleksandra Kasuba*, kas bija pirmā tik liela mēroga mākslinieces ekspozīcija viņas dzimtenē. Izstāde, kas apkopoja Kasubas eksperimentālo mākslu un hibrīdmākslu, arhitektūras praksi un teorētiskās atziņas (Lubytė 2021), 2024. gadā tika pielāgota un kūrēta kā daļa no "Lietuvas sezonas Francijā".²⁹ 2026. gadā mākslinieces personālizstāde būs aplūkojama prestižajā *Tate St Ives* muzejā, kas gan apliecina Kasubas ieguldījuma nozīmi un aktualitāti laikmetīgajā mākslā, gan iezīmē simbolisku viņas atgriešanos mājās.

Secinājumi

Pētījums "Mīkstā skulptūra kā dzīvotne: materialitāte, feminisms un skatiens" apliecina, ka mīkstās skulptūras virziens nav tikai formāla vai tehniska pāreja no tradicionālās tēlniecības, bet gan konceptuāli daudzslāņains laikmetīgās mākslas lauks, kas sniedz iespēju kritiski pārskatīt mākslas vēstures,

27 20. gadsimta 50. gados Kasuba kļuva par Ņujorkas mākslas pulcēšanās pasākumu (*gatherings*) biežu apmeklētāju, daudz laika pavadot Luīzes Nevelsones (*Nevelson*) darbnīcā, kur ar lekcijām uzstājās Vilems de Kūnings (*de Kooning*) un citi mākslinieki. Aleksandra aizrāvās ar Pola Sezana (*Cezanne*), Marka Rotko (*Rothko*) un Paula Klē (*Klee*) glezniecību un lietuviski pārtulkoja Andrē Malro (*Malraux*) traktātu "Museum Without Walls" (Thompson 1983: 36).

28 Projekta norises laikā no 1971. līdz 1972. gadam *Live-In Environments* guva lielu publicitāti, un Kasuba saņēma pasūtījumus šādas struktūras veidot gan izglītības iestādēs, gan psihiatrijas centrā u. c.

29 Laikā no 2024. gada 12. septembra līdz 12. decembrim vairākās Francijas pilsētās notika sadraudzības projekts "Lietuvas sezona Francijā", piedāvājot plašu lietuviešu laikmetīgās kultūras programmu. Notikuma ietvaros *Carré d'Art* Laikmetīgās mākslas muzejā notika Kasubas izstāde *Imagining the Future*.

estētikas un institucionālās varas kanonus. Izmantojot materialitātes, feminisma un skatiena teorētisko prizmu, pētījumā izgaismota mīkstās skulptūras spēja reflektēt par dzimumu, ķermeniskumu, politisko kontekstu un institucionālo skatienu. Mīkstās skulptūras maigums, elastība un afektivitāte ir ne vien estētiska izvēle, bet arī ideoloģisks un attiecīgi arī politisks rīks, kas iemieso pretestību patriarhālās mākslas struktūrām. Feministiskā skatījumā mīkstie materiāli tiek interpretēti kā dzīvīgi līdz-autori, kas ir absolūti būtisks elements skulptūras nozīmes veidošanā.

Īpaša uzmanība pētījumā pievērsta skatiena fenomenam – gan kā vizuālās pieredzes rīkam, gan kā institucionālam varas mehānismam. Institucionālais skatiens nosaka ne tikai mākslas darbu redzamību, bet arī to interpretāciju, vērtējumu un vietu mākslas (vēstures) kanonā. Sieviešu autoru darbi, pat ja tie formāli līdzinās vīriešu kolēģu radītajam (kā to pierāda Kusamas un Oldenburga gadījums), bieži tiek interpretēti kā margināli vai sekundāri. Tas norāda uz nepieciešamību dekonstruēt mākslas vēstures ideoloģiskās struktūras un atzīt dažādās varas pozīcijas, kuras veido diskursu par to, kas tiek uzskatīts par “nopietnu” vai “vērtīgu” mākslu. Šajā kontekstā Kasubas prakse piedāvā skatījumu uz mīksto skulptūru kā estētisku, telpisku un eksistenciālu formu. Viņas darbi, kuros mīksta audums tiek izmantots telpu radīšanai, nav tikai vizuāli vai arhitektoniski eksperimenti – tie ir dzīvojami darbi, kas vienlaikus aktualizē jautājumus par ķermeniskumu, afektu un identitāti. Kasubas instalācijas nav tikai objekti, bet telpiskas metodoloģijas, kurās savijas māksla, arhitektūra un pieredze, piedāvājot alternatīvus dzīves un kopdzīves modeļus. Viņas pieeja telpai – kā subjektīvai un iespaidīgai ainavai – konceptualizē dzīvotni kā telpu, kurā iespējams apvienot personīgo ar kolektīvo. Šī telpiskā domāšana ir cieši saistīta ar mākslinieces biogrāfiju, tādējādi Kasubas māksla kļūst arī par dzimtes un identitātes pieredzes materializāciju. Kasubas piemērs arī uzsver nepieciešamību pārskatīt institucionālo kanonu ģeogrāfiskos un dzimtes aspektus, īpaši Baltijas reģiona kontekstā.

Šī raksta oriģinālais ieguldījums balstās jaunu teorētisko rāmējumu un sakarību atklāšanā, īpaši uzsverot mīkstās skulptūras un feminisma savstarpējo ietekmi, kas līdz šim mākslas pētniecībā ir tikusi maz aplūkota. Mīksto skulptūru interpretējot kā dzīvotni – telpu, kurā materiāls un skatītājs mijiedarbojas, radot jaunu pieredzes un uztveres dimensiju, – tiek papildināts esošais feminisma un materialitātes teorētiskais diskurss un piedāvāts oriģināls skatījums uz mīkstās skulptūras lomu laikmetīgajā mākslā, demonstrējot, kā šis virziens aktualizē ķermeniskuma, afekta un identitātes dimensijas. Pētījums atklāj, ka mīkstā skulptūra ir spēcīgs diskursīvs instruments, kas savieno materiālo, emocionālo, politisko un telpisko. Tā kļūst par kritisku telpu, kurā tiek risinātas attiecības starp redzamību un neredzamību, institucionālo varu un māksliniecisko brīvību, dzimumu un reprezentāciju. Mīkstās skulptūras

“mīkstums” simbolizē nevis vājumu, bet spēju pielāgoties, pretoties un pārveidot – gan mākslas formu, gan tās nozīmi sabiedrībā. Šī virziena tālāka pētniecība, īpaši feminisma un reģionālajā perspektīvā, spēj būtiski paplašināt izpratni par laikmetīgās tēlniecības iespējām un tās lomu kritiskajā domāšanā.

Literatūra

Adams, Carol J.; Donovan, Josephine (1999). *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*. Durham; London: Duke University Press.

Artspace Editors (2022). The Female Gaze: Women Artists on the Male and Female Form. *The Art Space*, 22.09. Available: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/living_with_art/the-female-gaze-women-artists-on-the-male-and-female-form-57144 [Accessed 17.03.2025].

Artsy Editorial (2014). Understanding Narrative Through “The Gaze”. *Artsy*, 01.04. Available: <https://www.artsy.net/article/editorial-understanding-narrative-through-the-gaze> [Accessed 17.03.2025].

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

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

Berger, John (2008). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Brašiškė, Inesa (2024). Aleksandra Kasuba’s Spaces for Senses. *Mousse Magazine*, 17.01. Available: <https://www.moussemagazine.it/magazine/aleksandra-kasuba-inesa-brasiske-2024/> [Accessed 03.04.2025].

Bučinskaitė, Jogintė (2024). Aleksandra Kasuba. *Aware Women Artists*. Available: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/aleksandra-kasuba/> [Accessed 02.04.2025].

Calas, Nicolas (1978). Meret Oppenheim: Confrontations. *Artforum*, No. 16(10), pp. 23–26.

Chadwick, Whitney (2021). *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames&Hudson.

Cheim&Read (2009). The Female Gaze. Women Look at Women. *Cheim and Read*, 26.06. Available: <https://cheimread.com/exhibitions/108-the-female-gaze-women-look-at-women/> [Accessed 17.03.2025].

Černiauskaitė, Neringa (2021). Aleksandra Kasuba. *Artforum*, No. 59(7). Available: <https://www.artforum.com/events/aleksandra-kasuba-248382/> [Accessed 02.04.2025].

David Zwirner (2015). Yayoi Kusama. *David Zwirner*. Available: <https://www.davidzwirner.com/news/2019/the-most-popular-artist-in-the-world> [Accessed 19.03.2025].

e-flux (2011). Anti/Form: Sculptures from the MUMOK Collection. *e-flux*, 04.02. Available: <https://www.e-flux.com/announcements/35961/anti-form-sculptures-from-the-mumok-collection/> [Accessed 24.03.2025].

Experiments in Art and Technology (2025).

Available: <https://www.experimentsinartandtechnology.org/> [Accessed 04.04.2025.].

Fidan, Neyla (2023). Meret Oppenheim: Reframing Patriarchy and Redefining Feminism Through Art. *Arts Help*. Available: <https://www.artshelp.com/meret-oppenheim-reframing-patriarchy-and-redefining-feminism-through-art-my-exhibition/> [Accessed 16.03.2025.].

Foucault, Michel (1976). *The Birth of the Clinic*. Abingdon-on-Thames: Routledge.

Gale (2025). Second Wave Feminism: Collections. *Gale's Women's Studies Archive*.

Available: <https://www.gale.com/primary-sources/womens-studies/collections/second-wave-feminism#:~:text=The%20second%20wave%20feminism%20movement,spread%20to%20other%20Western%20countries> [Accessed 19.02.2025.].

Gipson, Ferren (2022). *Women's Work. From Feminine Arts to Feminist Art*. London: Frances Lincoln.

Gordon, Rebecca (2013). Material Significance in Contemporary Art. *Art Matters, International Journal for Technical Art History*, No. 5, pp. 1–10.

IMSS (2017). Soft Sculpture. *International Museum of Surgical Science*, 16.05.

Available: https://imss.org/soft-sculpture/?srltid=AfmBOopGzaB3AtEuelk_3-3ssPG6LMo5eOuWJOkW7E58Lynr_fUDR_Y [Accessed 18.02.2025.].

Jackson, Lauren Michele (2023). The Invention of "The Male Gaze". *The New Yorker*, 14.07.

Available: <https://www.newyorker.com/books/second-read/the-invention-of-the-male-gaze> [Accessed 16.03.2025.].

Jacobson, Anna (2018). Women at MoMA: The First 60 Years. *Medium*, 30.10.

Available: <https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f> [Accessed 18.03.2025.].

Joseph, Branden W. (2022). Claes Oldenburg (1929–2022). *Burlington Contemporary*, 21.10.

Available: <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/claes-oldenburg-19292022> [Accessed 18.03.2025.].

Jørgensen, Jonas (2020). From Soft Sculpture to Soft Robotics. Retracing Entropic Aesthetics of the Life-like. Aldouby, Hava (ed.). *Shifting Interfaces. An Anthology of Presence, Empathy and Agency in 21st-Century Media Arts*. Leuven: Leuven University Press, pp. 223–241.

Kalina, Richard (2018). Art Between Form and Anti-Form. *Hyperallergic*, 08.08.

Available: <https://hyperallergic.com/454354/keith-sonnier-until-today-dis-play-ii/> [Accessed 24.03.2025.].

Kasuba, Aleksandra (1966). Black Marble Mosaics. *Exhibition brochure, Grippi & Waddell Gallery, New York*, 25.01. Available: <https://www.incollect.com/listings/decorative-arts/wall-art/aleksandra-kasuba-aleksandra-kasuba-one-divided-by-one-black-marble-mosaic-signed-582923?> [Accessed 03.04.2025.].

Kasuba, Aleksandra (1998). The Physics of Metaphysics: Personal Musings. *The Journal of Mind and Behavior*, No. 19(1), pp. 65–89.

Kasuba Works (2017). Available: <https://www.kasubaworks.com/> [Accessed 02.04.2025.].

Krauss, Rosalind (1979). Sculpture in the Expanded Field. *Monoskop*.

Available: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf [Accessed 03.03.2025.].

Kukaine, Jana (2024). *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.

- Lange-Berndt, Petra (2015). *Materiality*. London: Whitechapel.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Lehmann, Ann-Sophie (2016). *Cube of Wood: Material Literacy for Art History*. Groningen: University of Groningen.
- Lenz, Heather (2018). Kusama: Infinity. Documentary film. [Accessed 18.03.2025].
- Lubytė, Elona (2021). Shaping the Future: Environments by Aleksandra Kasuba. *National Gallery of Art*, 26.03. Available: <http://www.ndg.lt/exhibitions/past/aleksandra-kasuba.aspx> [Accessed 02.04.2025].
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Phenomenology of perception*. London: Routledge.
- McInerney, Rebecca (2021). The Male Gaze. *Art History Perspectives*, 02.04. Available: <https://www.arthistoryperspectives.com/posts/themalegaze> [Accessed 17.03.2025].
- MoMa (2025). Claes Oldenburg, Giant Soft Fan. *Museum of Modern Art*. Available: <https://www.moma.org/collection/works/82053> [Accessed 12.02.2025].
- MoMa (2025). Yayoi Kusama, Accumulation No. 1. *Museum of Modern Art*. Available: <https://www.moma.org/collection/works/163826> [Accessed 19.03.2025].
- Morris, Robert (1993). Anti Form. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York: The MIT Press, pp. 41–47.
- Mothes, Kate (2025). 'Imagining the Future' Honors Aleksandra Kasuba's Trailblazing Installations and Environments. *Colossal*, 10.02. Available: <https://www.thisiscolossal.com/2025/02/aleksandra-kasuba-imagining-the-future/> [Accessed 05.04.2025].
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, No. 16(3), pp. 6–18.
- Murdoch Mills, Christina (2009). Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art. *University of Montana, Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 1289.
- Osten, Marion von (2009). Architecture Without Architects – Another Anarchist Approach. *E-flux Journal*, No 6. Available: <https://www.e-flux.com/journal/06/61401/architecture-without-architects-another-anarchist-approach/> [Accessed 03.04.2025].
- Oyen, Astrid van (2018). Material Agency. Lopez Varela, Sandra L. (ed.). *The Encyclopedia of Archaeological Sciences*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 1–5.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury Publishing.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge.
- Pollock, Griselda (1999). *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge.
- Piotrowski, Piotr (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. Bru, Sascha; Nicholls, Peter (eds.). *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Berlin: De Gruyter, pp. 49–58.

Pruitt, Sarah (2025). What Are the Four Waves of Feminism? The History of Established Feminist Movements in the United States Roughly Breaks Down into Four Different Time Periods. *History*. Available: <https://www.history.com/news/feminism-four-waves#second-wave-1963-1980s> [Accessed 15.03.2025.; link inactive as of 15.06.2026.].

Rekrut, Ala (2006). Material Literacy: Reading Records as Material Culture. *Archivaria*, No. 60 (Fall 2005 – First International Conference on the History of Records and Archives, I-CHORA), pp. 11–37.

Rose, Barbara (1996). The Origins of Ray Gun. *Artforum*. Available: <https://www.artforum.com/features/the-origins-of-ray-gun-210701/> [Accessed 18.03.2025.].

Rose, Barbara (1998). Claes Oldenburg's Soft Machines. Madoff, Steven Henry (ed.). *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, pp. 228–234.

Rose, Barbara (2015). Claes Oldenburg. *Interview Magazine*, 08.12. Available: <https://www.interviewmagazine.com/art/claes-oldenburg> [Accessed 18.03.2025.].

Rosenthal, Mark (1995). "Unbridled" Monuments; or, How Claes Oldenburg Set Out to Change the World. Varnedoe, Kirk; Rinder, Lauren (eds.). *Claes Oldenburg: An Anthology*. New York: Guggenheim Museum, pp. 253–363.

Seekamp, Kristina (2004). Unmaking the Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context. Traveler's Folding Item. *Toutfait*. Available: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html [Accessed 12.02.2025.; link inactive as of 15.06.2026.].

Solomon, Deborah (2024). Flag-Waving Takes on New Meaning at Paula Cooper's Gallery. *The New York Times*, 10.10. Available: <https://www.paulacoopergallery.com/news/deborah-solomon-flag-waving-takes-on-new-meaning-at-paula-coopers-gallery> [Accessed 25.03.2025.].

Solomon, Tessa (2024). Yayoi Kusama Was the Top-Selling Contemporary Artist of 2023, Report Says. *Artnews*, 09.04. Available: <https://www.artnews.com/art-news/news/yayoi-kusama-top-selling-contemporary-artist-2023-1234702187/> [Accessed 19.03.2025.].

Sruoginis, Laima Vincė (2025). The Moment the World Began to Collapse: A Reading of Five Self-Published Lithuanian American Life-Writing Memoirs. *OIKOS: Lithuanian Migration and Diaspora Studies*, No. 2(38), pp. 135–150.

Tate (2025). Anti-form. *Tate*. Available: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form> [Accessed 24.03.2025.].

Tate (2025). Explore the work of visionary Lithuanian American artist, Aleksandra Kasuba. *Tate*. Available: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/aleksandra-kasuba> [Accessed 05.04.2025.].

Temnikova & Kasela (2018). Jaanus Samma, Divider. *Temnikova*, 21.02. Available: <https://temnikova.ee/?c=exhibition&l=en&id=164> [Accessed 11.02.2025.].

The National Gallery of Australia (2021). American Masters. Antiform: from Soft Sculpture to Land Art. *The National Gallery of Australia*, 06.12. Available: <https://digital.nga.gov.au/archive/americanmasters/theme.cfm%3Fthemeid=06.html> [Accessed 24.03.2025.].

Thompson, Mary Lee (1983). Aleksandra Kasuba. *Woman's Art Journal*, No. 4(2), pp. 35–39.

Wagner, Monika (2001). Material. Lange-Berndt, Petra (ed.). *Materiality*. London: Whitechapel, pp. 26–30.

- Ward, Lucina (2009). Soft Sculpture. Curatorial essay. *National Gallery Exhibition History*, 24.04. Available: <https://nga.gov.au/exhibitions/soft-sculpture/> [Accessed 16.03.2025.].
- Witek, Dominic (2014). Exhibitions that Made History: When Attitudes Become Form. *Artsper Magazine*, 08.02. Available: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/art-exhibitions/art-shows-that-made-history-when-attitudes-become-form/> [Accessed 24.03.2025.].
- Wolfe, Shira (2020). The Shows That Made Contemporary Art History: Live in Your Head. When Attitudes Become Form. *Artland Magazine*, 11.12. Available: <https://magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art-history-live-in-your-head-when-attitudes-become-form/> [Accessed 25.03.2025.].
- Yamamura, Midori (2009). Re-Viewing Kusama, 1950–1975: Biography of Things. Gautherot, Franck (ed.). *Yayoi Kusama. Mirrored Years*. Dijon: Presses du Réel, pp. 66–114.
- Yingfang, Zhang; Abu Hassan, Sharmiza; Mohammad Noh, Liza Marziana (2024). Exploring the Multidimensional Interactions of Soft Sculpture in Urban Spaces. *International Journal of Business and Technology*, No. 6(2), pp. 520–533.
- Zēgners, Henriks Eliass (2021). Visual Pleasure Theory. Miķelis Mūrnieks solo show at Tu Jau Zini Kur, Riga, Latvia, 25.05.–05.06.2021. *Miķelis Mūrnieks*. Available: <https://www.mikelismurnieks.com/visualpleasuretheory/> [Accessed 17.03.2025.].
- Zhou, Yi (2022). Research on Sculpture Materials: From Form to Concept. *World Scientific Research Journal*, No 8(4), pp. 519–523.